TREINTA ESTUDIOS SOBRE AZORÍN

Miguel Ángel Lozano Marco

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2025

LOZANO MARCO, Miguel Ángel
Treinta estudios sobre Azorín
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025, 310 pp.
ISBN: 978-84-1143-938-1

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2025, Miguel Ángel Lozano Marco
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-1143-938-1

Portada: Joaquín Sorolla, *Retrato de José Martínez Ruiz*, Azorín (1917). Óleo sobre lienzo. Hispanic Society of America. New York.

ÍNDICE

Págs.

NOTA PRELIMINAR 5

Azorín en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala 9

Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* 20

Azorín y la imagen de la realidad 29

Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes* (1909) 33

La originalidad estética de *Los pueblos* 48

Introducción a *Tomás Rueda* 57

Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912) 71

Introducción a *Páginas escogidas* (1917) 80

Azorín: una estética de la resignación 93

Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica» 100

La creación artística en *Lecturas españolas* 110

«No hay más realidad que la imagen». Azorín, el creador como espectador 119

J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de *Azorín* 126

Madrid en *La voluntad* (1902) 145

Antonio Azorín. Lugares de la dicha 159

Los valores literarios de clásicos y de modernos 166

Un peculiar manifiesto: «Confesión de un autor». Azorín y «el arte nuevo» 174

Azorín, forjador de la generación del 98 180

El romanticismo rectificado. *Don Juan* de Azorín o la ciudad como norma 193

El licenciado Vidriera visto por Azorín. Los clásicos como posibilidad 200

«El trabajo oscuro de lo subconsciente». Superrealismo y experiencia en Azorín 208

Peculiaridades de los textos de Azorín 217

Azorín y la sensibilidad simbolista 228

Los últimos libros de Azorín (1959-1960). Algunas cuestiones de estética 239

Las *crónicas de viajes* de Azorín 247

«El cristal y el espejo». Azorín visto por Antonio Machado 257

Un poema en prosa de Azorín: «Las rondas» (1904) 270

Azorín y Gabriel Miró en la literatura española 277

Introducción a *Veraneo sentimental (1904 y 1905)* 289

Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre* y *El licenciado Vidriera* 298

NOTA PRELIMINAR

> «Un escritor es grande, no tanto por lo que dice claramente, como por las cosas que nos sugiere». Esta idea, en frase referida a su maestro *Clarín*, puede perfectamente aplicarse al prosista levantino, quien, en su vejez, la mantiene como criterio general de su estética, simplificando al máximo su formulación: «Decir poco, sugerir más».
>
> Miguel Ángel Lozano Marco

Los treinta artículos que aquí reúno vienen a dejar constancia de una dedicación continuada, a lo largo de mi vida académica, al estudio de la obra de José Martínez Ruiz, *Azorín*. Del medio centenar de trabajos realizados desde 1983 hasta 2017 (que fueron publicados en su momento y cuya relación aparece después de esta nota introductoria), los que aquí figuran han ido apareciendo en diversas actas de congresos, coloquios o seminarios; en homenajes o volúmenes en colaboración; en revistas o como introducción a algún libro del escritor. En su mayoría, han aparecido en publicaciones de difusión limitada, siendo, por ello, no siempre fáciles de consultar. He preferido seguir el orden cronológico en que fueron escritos y publicados, desde el más lejano, relacionado con mi tesis doctoral sobre Pérez de Ayala, hasta el último, que corresponde a la conmemoración del cincuentenario del fallecimiento del escritor.

Predomina en ellos, sobre otras consideraciones, el propósito de entender el arte de Azorín desde criterios estéticos y de situar su creación en el contexto literario europeo, siguiendo las indicaciones que el escritor hiciera en su famoso artículo de 1913. Recordemos que, cuando se refirió a la obra de su generación, a su significación en nuestra historia literaria, apuntó que se trataba de un *renacimiento*, entendido como «la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero». Toda literatura, para renovarse, para avanzar, necesita ser fecundada por una «influencia extraña». No se trata de imitaciones -como subraya en diversos lugares a lo largo de toda su vida-; esas influencias son «sugestiones etéreas, casi indefinibles, sutiles, que hacen despertar en el artista estados psicológicos latentes». De entre las influencias y sugestiones hemos prestado especial atención a dos que nos parecen relevantes: el pensamiento de Arthur Schopenhauer y la que deriva de la personal recepción, reelaboración y evolución del simbolismo finisecular.

A lo largo de estos trabajos puede advertirse una continuidad, y también una cierta reiteración de las ideas y motivos esenciales en el desarrollo de cada argumentación. Cada uno de estos artículos fue escrito para un momento concreto que, por su finalidad, condicionaba el asunto. He querido respetar la unidad de cada texto, incluyendo el formato en las citas, diferente en algún caso. Creo que en este conjunto se conjuga la unidad temática del libro, en su continuidad y coherencia, con la unidad propia de cada una de sus piezas.

En la relación siguiente figura la totalidad de títulos publicados, entre los que se encuentran, ordenados cronológicamente, los recogidos en este libro.

Relación de estudios sobre la obra de J. Martínez Ruiz, *Azorín* (1983-2017)

«Azorín en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala», *Anales azorinianos*, núm. 1 (1983), pp. 19-31. Recogido en *La literatura como intensidad*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1988, pp. 97-115.

«Azorín íntegro», *Anales de Literatura Española*, núm. 2 (1983), pp. 535-537. [Reseña]

«Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*», *Actes du I Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, *Université de Pau et des Pays de l'Adour* (1985), pp. 155-170. Recogido en *La literatura como intensidad*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1988, pp. 43-60.

«La creación azoriniana: una invitación al ensueño», *Anales azorinianos*, núm. 3 (1986), pp. 141-148.

«Azorín y la novela contemporánea», *Campus*, Universidad de Alicante, núm. 10 (1987), pp. 6-9.

«Azorín y la imagen de la realidad», *Canelobre*, núm. 9 (1987), pp. 33-36. Recogido en *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, pp. 115-119.

«Las colaboraciones de Azorín en la revista *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes*», *España contemporánea*, vol. III, núm. 1 (1990), pp. 25-46.

«La originalidad estética de *Los pueblos*», Introducción a la ed. facsímil de *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, pp. 7-32.

Edición, introducción y notas a Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994.

«José Martínez Ruiz, *Azorín*», en Francisco Rico, dir., *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. 6, 1. Coord. José-Carlos Mainer, Barcelona, Editorial Crítica, 1994, pp. 350-382.

«Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín», *Azorín et la France. Actes du II Colloque International José Martínez Ruiz, Azorín*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, pp. 81-89.

«Valor y sentido de una antología histórica». Introducción a *Páginas escogidas*, Altea, Ediciones Aitana, 1995, pp. 9-37.

«Azorín. Una estética de la resignación», *Azorín 1904-1924. Actes du III Colloque International, Université de Pau*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1996, pp. 109-114. Recogido en *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, pp. 79-88.

«Schopenhauer en Azorín. La necesidad de una metafísica», *Anales de Literatura Española*, núm. 12 (1996), pp. 203-215.

«La creación artística en *Lecturas españolas*», *Anales azorinianos*, núm. 5 (1996), pp. 143-157. Recogido en *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, pp. 89-101.

«Azorín, el arte de la complejidad», *Boletín de la Casa-Museo Azorín*, núm. 4 (1997), pp. 6-7.

«"No hay más realidad que la imagen". Azorín, el creador como espectador», *Anales azorinianos*, núm. 6 (1997), pp. 57-68.

«J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de *Azorín*», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds., *En el 98. Los nuevos escritores*, Madrid, Ed. Visor, 1997, pp. 109-135.

«Azorín y el fin de siglo (1893-1905)», Catálogo de la Exposición *Azorín y el fin de siglo*, Alicante, CAM-Generalitat Valenciana, 1998, pp. 1-32.

Coordinación de las *Obras escogidas* de Azorín, tres volúmenes, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

«Introducción general» y «Las novelas de Azorín», *Obras escogidas*, tomo I, pp. 25-116.

«Los ensayos de Azorín», *Obras escogidas*, introducción al tomo II, pp. 17-61.

«Madrid en *La voluntad* (1902)», en Antonio Díez Mediavilla, ed., *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Editorial Aguaclara, 1998, pp. 159-176.

«La vitalidad de un clásico moderno», en *Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua española»*, Universidad de Murcia, 1998, pp. 71-74.

«Lugares de la dicha. Petrel en *Antonio Azorín*», en M.ª Carmen Rico Navarro, coord., *Azorín y Petrer*, Petrer. Ajuntament, Caixa de Crèdit, Universitat d'Alacant, 1998, pp. 151-158.

«Los valores literarios de clásicos y de modernos», *Anales azorinianos*, núm. 7 (1999), pp. 45-58. Recogido en *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, pp. 103-114.

«Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», en Ramón F. Llorens y J. Pérez-Magallón, *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette*, Alicante, CAM-McGill University, 1999, pp. 107-112.

«Azorín, forjador de la generación del 98», en A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez, eds., *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1999, pp. 185-201.

«El Romanticismo rectificado. *Don Juan*, de Azorín, o la ciudad como norma», en Guillermo Carnero, Enrique Rubio e Ignacio Javier López, *Ideas en sus paisajes. Homenaje a Russell. P. Sebold*, Alicante, Universitat d'Alacant, 1999, pp. 311-318.

«*El licenciado Vidriera visto por Azorín*. Los clásicos como posibilidad», en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, vol. III, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 73-85.

«"El trabajo oscuro de lo subconsciente". Superrealismo y experiencia en Azorín», en *Azorín et le Surréalisme. Actes du V Colloque International*, Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, pp. 173-184.

«Magdalena Rigual Bonastre. *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*», *Revista de Literatura*, LXIII, núm. 125 (2001). [Reseña]

«Peculiaridades de los textos de Azorín», en Juan Carlos Ara y José Carlos Mainer, eds., *Los textos del 98*, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 235-248.

«Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española*, núm. 15 (2002), pp. 123-138.

«Los últimos libros de Azorín (1959-1960). Algunas cuestiones de estética», *Anales azorinianos*, núm. 8 (2002), pp. 45-57.

«M.ª Dolores Thion. Azorín, *La bolita de marfil*», *Revista de Literatura*, LXV, núm. 130, pp. 659-661. [Reseña]

«Las *crónicas de viajes* de Azorín», en Geneviève Champeau, ed., *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Ed. Verbum, 2004, pp. 76-90.

«"El cristal y el espejo". Azorín visto por Antonio Machado», en Jordi Doménech, coord., *Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, pp. 230-253.

«Azorín, ensayista», *Quimera*, núm. 269-270 (abril 2006), pp. 40-42.

«Un poema en prosa de Azorín: "Las rondas" (1904)», *Anales Azorinianos*, núm. 10 (2007), pp. 135-150.

Coord., *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

Coord., *Azorín, periodista*, Monóvar, Ayuntamiento de Monóvar, 2010.

Edición e introducción a Azorín, *Novelas I (1901-1925)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.

«Teatro desconocido de Azorín», *Monteagudo* (2012), pp. 189-192. [Reseña]

Edición e introducción a Azorín, *Novelas II (1928-1944)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012.

«Verónica Zumárraga. Cien artículos de Azorín en *La Prensa*», *Revista de Literatura*, LXXV (2013), pp. 660-661. [Reseña]

«Azorín y Miró en la Literatura Española», en Fernando Navarro, ed., *Azorín y Miró en traducción*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2015, pp. 13-29.

Coord., *Azorín y otros escritores. Centenario del Homenaje en Aranjuez*, Monóvar, Ayuntamiento de Monóvar-Diputación de Alicante, 2015.

Edición e introducción a Azorín, *Veraneo sentimental (1904 y 1905)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2016.

«Miguel Ángel Martín-Hervás. Hacia la creación de una cultura e identidad nacionales: Azorín y su lectura de los clásicos (1912-1915)», *Revista de Literatura*, LXXXI (2019), pp. 319-321. [Reseña]

«Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre* y *El licenciado Vidriera*», en E. Rubio, Dolores Thion y J. M.ª Ferri, eds., *Azorín. La invención de la literatura nacional*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019, pp. 231-251.

Azorín en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala

Es cierto que el tema que en estas páginas me propongo desarrollar, aunque infrecuente, no constituye una novedad: las relaciones amistosas entre los dos escritores han sido comentadas por quien trató a ambos y rescató buena parte de esa ingente labor diseminada por ellos en la prensa periódica, José García Mercadal[1], y, con más profundidad, por el especialista máximo en Pérez de Ayala, Andrés Amorós[2]. Quisiera tan solo, movido por el puro placer de poder hablar sobre dos escritores a los que leo y releo con deleite, tratar sobre este aspecto biográfico deteniéndome en el punto en el que lo vivido es trasladado al ámbito de la creación literaria, allí donde vida y literatura se funden íntimamente. Será preciso, pues, acudir a los textos ayalianos y señalar aquellos en los que este hecho se produce.

«Azorín fue el gran amigo de juventud de Pérez de Ayala»[3], afirma el profesor Amorós. Comenzó esta amistad en los primeros años del siglo: Ayala llegaría a Madrid desde su Oviedo natal hacia el otoño de 1902 -por lo menos, de esas fechas datan los primeros trabajos escritos para una publicación madrileña: la revista *La Lectura*[4]-, seis años más tarde de que lo hiciera Martínez Ruiz desde Levante, y sus firmas aparecen en 1903 en *Helios* y en *Alma Española*. Miguel Pérez Ferrero, en su incompleta biografía del escritor asturiano, construida a partir de conversaciones con el propio don Ramón, nos informa del momento y de las circunstancias en que se conocieron. Según cuenta, ello sucedería en la primavera de 1903: «A poco de aparecer la revista [*Helios*], se inauguró el frontón del edificio del Palacio de Bibliotecas y Museos, obra suya [se refiere al escultor Querol, quien también contribuyó económicamente a la fundación de la revista], y acerca de la cual Ramón Pérez de Ayala escribió algún artículo. La inauguración fue oficial y muy solemne y a ella acudieron los amigos del escultor. Entre los invitados, y de fijo representando a algún periódico, se hallaba Azorín. En esta ocasión Ayala lo conoció personalmente, lo que le satisfizo sobremanera, ya que sentía gran admiración por él, debida principalmente a su novela *La voluntad*. Desde aquel instante la amistad entre Ramón Pérez de Ayala y Azorín se estrechó y se hizo cada vez más íntima y fraternal, manteniéndose inquebrantable»[5]. Desde 1903, pues, hasta la muerte del asturiano: véase el emocionado adiós que el longevo Azorín dedicó a su amigo en *ABC*, el 7 de agosto de 1962. García Mercadal da fe del mutuo afecto que, en sus últimos años, desde el retiro de sus respectivos domicilios, se seguían profesando; y el mismo Ayala lo declara por escrito en alguna ocasión. Fijémonos, por ejemplo, en un artículo publicado en 1948 en *La Prensa*, «En torno a Chénier» (recogido luego en *Ante Azorín* con el título

---

[1] «Una amistad y varias cartas», que figura como prólogo de su recopilación de artículos de Pérez de Ayala, *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, págs. 7-44.

[2] «Juan Halconete», capítulo dedicado a estudiar las particularidades de este personaje en su libro *Vida y literatura en «Troteras y danzadoras»*, Madrid, ed. Castalia, 1973, págs. 90-95.

[3] *Ibid.*, pág. 90.

[4] *Vide*, Dionisio Gamallo Fierros, «Primera etapa de la vida y obra de Pérez de Ayala», en VV. AA., *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980. Once estudios críticos sobre el escritor y su obra*, edición del IDEA, Oviedo, 1981, págs. 227-443. Esp. págs. 284-290.

[5] Miguel Pérez Ferrero, *Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March-Guadarrama, 1973, pág. 122.

«Un viejo amigo»). Habiéndose propuesto comentar el libro *Poésies d'André Chénier*, nos informa de una especial particularidad: se trata de la primera edición (editores Baudouin Frères, 1820), y en su página primera figura esta dedicatoria manuscrita: «A Ramón, con un cordial abrazo, Pepe». «Este Pepe es Azorín -nos aclara-. Argos de libros raros y pulcros, catador insigne de exquisiteces añejas...»; a continuación, confiesa escribir esas líneas después de una amistad «estrechísima, unánime y creciente...»[6], al cabo de más de cuarenta años de amistad.

Mediando entre ambos una diferencia de siete años, la cronología literaria española al uso los sitúa en las dos generaciones sucesivas con las que comienza nuestro siglo. Y es precisamente Azorín, quien acuña y consolida el término «Generación del 98» para la suya propia, el que saluda, hacia 1912, la aparición de esa otra a la que no bautiza con fecha significativa alguna, sino con un adjetivo (muy usado años después para distinguir a un grupo de poetas) destinado por su propio significado a no poder perdurar: son los *novísimos*. En su artículo «Generaciones de escritores»[7], y a propósito de la publicación de *La pata de la raposa*, el autor de *La voluntad* afirma: «Ramón Pérez de Ayala figura en el grupo de los escritores novísimos»; y aclara un poco más adelante: «Llamamos escritores novísimos a los que entran en la vida literaria después de la generación que se inicia en 1898». Señala el año de 1910 como el del inicio de dicha generación (lo cual está lejos de la verdad, pues para entonces los que pueden integrarla ya habían publicado una cierta cantidad de obras fundamentales en sus bibliografías), y los sitúa «un paso hacia adelante» en el camino abierto por su grupo: frente al espíritu renovador, independiente, iconoclasta, frente a la «libertad bravía», cualidades que Azorín atribuye a los del 98, los «novísimos» se distinguen por poseer un carácter más reflexivo, por el empleo de métodos más científicos: «Han estudiado más estos jóvenes de ahora -afirma el escritor-: Han disciplinado su espíritu; han estudiado en el extranjero... se han formulado, en suma, el *problema de España* en términos más precisos, claros, lógicos e ideales. Hemos dicho en términos más *lógicos*, y eso es, en resumen, lo que caracteriza a la nueva generación: un mayor sentido de la lógica».

Grandes innovadores de la novela, J. Martínez Ruiz y Ramón Pérez de Ayala acometen en sus primeras obras novelescas una misma empresa: trazar la biografía de su generación -o de su grupo generacional- partiendo de su propia experiencia personal y dotando de rasgos autobiográficos a sus protagonistas, Antonio Azorín y Alberto Díaz de Guzmán. Realmente, *La voluntad* es el más directo antecedente de la tetralogía ayaliana; pero a partir de este punto de arranque se establecen entre ambos ciclos novelescos notables divergencias; les unen y les separan bastantes cosas. Ya advirtió María Embeita que los dos problemas de abulia planteados en *La voluntad* y en *Tinieblas en las cumbres* viven y se desarrollan en ambientes opuestos: Yecla posee en la novela «la cualidad irreal de los sueños», mientras que Pilares está plasmado con un «realismo demoledor»[8]. Pero también la actitud acerbamente crítica con que está contemplada la etapa de educación, en la niñez de Alberto (*A. M. D. G.*), *se* opone al tono eminentemente lírico con que la evoca el «pequeño filósofo» en sus confesiones; y, por último, el hallazgo de cuál debe ser la misión de escritor en la sociedad, el *compromiso* expresado en *Troteras y danzaderas*, contrasta con el escepticismo de que hace gala Antonio Azorín en sus dos últimas novelas. Incluso ambos esbozan en sus protagonistas su propio camino a seguir;

---

[6] *Op. cit.*, págs. 226-227.

[7] En *Obras completas*, Madrid, ed. Aguilar, 1963, t. IX, págs. 1140-1143.

[8] María Embeita, «Dos problemas de abulia: *La voluntad* y *Tinieblas en las cumbres*», *La Estafeta Literaria*, núm. 365 (11 de marzo de 1967), pág. 12.

los datos «biográficos» no solo pertenecen a un pasado, sino que se proyectan hacia el futuro: sintetizan en sus protagonistas, claramente, una postura ante el mundo.

Pieza clave para el tema que en estas páginas estamos abordando es el citado libro *Ante Azorín*, en el que José García Mercadal recogió una serie de artículos de Pérez de Ayala, que habían ido apareciendo, casi todos ellos, en *La Prensa* de Buenos Aires, dedicados en su mayor parte a estudiar y glosar la figura y el arte del escritor levantino[9], a los que añade el poema compuesto con ocasión de la estancia de este en su casa de Oviedo, en agosto de 1905. Si prescindimos de algún apartado en el que solo muy parcialmente, como de pasada y en un párrafo final, hace referencia a Azorín (los artículos reunidos bajo el epígrafe de «Humorismo»), así como de los comentarios al ingreso del ilustre escritor en la Real Academia (en el otoño de 1924), y añadimos otros textos de creación en los que el autor de *Los pueblos* aparece como personaje del mundo novelesco ayaliano, podremos advertir que todos estos escritos se agrupan en cuatro momentos fundamentales, en torno a unas fechas que señalan algún acontecimiento en sus biografías: 1905: viaje a Oviedo del levantino; 1910-1912: etapa del mayor interés, pues en ella se hace patente la distancia crítica con que Ayala observa la evolución de Azorín, al tiempo que afirma su amistad; 1926: ciclo de artículos sobre la novela azoriniana a partir de la publicación de *Doña Inés*, y, por último, 1930-1931: profundos y densos artículos sobre la originalidad de la obra azoriniana, haciendo hincapié, filosóficamente, sobre el problema del tiempo, tomando como punto de partida su teatro, con motivo del estreno, en el pueblo natal del escritor, de su drama *Angelita* (1930). Quiero referirme, a continuación, a los dos primeros momentos apuntados, más ligados a sucesos vitales, efectivamente vividos y luego literaturizados, y limitarme a dejar señalados los dos restantes, puramente bibliográficos, como dos muy destacados análisis críticos sobre la obra de Azorín.

En el libro *Veraneo sentimental*[10] se recogen algunas crónicas en las que Martínez Ruiz da cuenta de su paso, en la capital de Asturias, por la casa de su amigo Ramón, el poeta («Una ciudad espiritual»), así como de la comida en que ambos se reunieron con Melquíades Álvarez y Ricardo Torres «Bombita» («Un ágape heterogéneo») y de sus amistosas relaciones con un grupo de señoritas, amigas del asturiano, que le informan de las empresas y cometidos de ciertos geniecillos y duendes astures («Las bellas amigas»). Entre estas muchachas se encuentra Paz, novia por entonces de Ramón, la misma que unos años después inspiraría el personaje de Fina. También acuden ambos a Las Arenas, frente a San Esteban de Pravia, para visitar a Rubén Darío, quien a la sazón se encontraba veraneando en un *chalet* conseguido gracias a las gestiones de Pérez de Ayala. La estancia en Oviedo y la visita a Rubén la comenta también Santiago Riopérez y Milá en su muy documentado libro *Azorín íntegro*[11].

En la primera de las crónicas citadas, Azorín, al tiempo que nos da cuenta de sus cotidianas actividades, nos describe la «ciudad espiritual» y las sensaciones que le produce: «En Oviedo no ocurre nada: todo está en una calma grata y profunda. Sobre las viejas casas de la ciudad pesa una historia gloriosa y milenaria. Los muros vetustos, de negras piedras, con negros escudos, reposan en un ambiente de paz y de vaga melancolía. Una gasa imperceptible empaña el aire y esfuma el lejano paisaje verde que aparece al

[9] Libro cit. en nota 1. Hoy podemos localizar la fecha de la primera aparición de los artículos publicados en *La Prensa* gracias al trabajo de Mac Gregor O'Brien, *El ideal clásico de Ramón Pérez de Ayala en sus ensayos en La Prensa de Buenos Aires*, Oviedo, IDEA, 1981, ya que García Mercadal no solía proporcionar datos sobre la procedencia de los trabajos que iba recopilando.

[10] Azorín, *Veraneo sentimental*, Zaragoza, Librería General, S. A. (aunque sabemos que fue publicado en 1944).

[11] Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1979, págs. 382-384.

volver una esquina. Y al paso, en esta callejuela, en tal café o en el otro paseo, creemos recordar una página del maestro...»[12]. Es evidente que la visión de la realidad está impregnada de literatura; es más Oviedo está vista a través de su literatura. El tono del artículo y lo que en él se nos va contando tiene estrecha relación con el contenido del poema ayaliano «Epístola a Azorín», que años más tarde incorporaría a su libro *El sendero andante*[13]. El poema, que bascula entre la realidad y el ensueño, tiene un sentido palmariamente crítico, y el lema con el que comienza y termina («la vida es un sueño») alude no a un estado de beatitud apacible, sino a la abulia esterilizadora; más que sueño es modorra o sopor. Después de dirigirse en los dos primeros versos al destinatario («Echo de ver, a veces, mi querido Azorín,/ que te embebe y enturbia una nube de *spleen*»)[14], nos traza un retrato del Azorín literario de *Las confesiones...*, según la imagen tópica más conocida:

> Con el claro y rotundo monóculo en un ojo,
> en la mano el arcaico paraguas color rojo,
> luego la tabaquera, esculpida, de plata,
> y, allá en lo íntimo, sorda misantropía innata,
> vagaste entre los hombres y los libros a cientos.
> Ahora te encuentras como cansado y sin alientos[15].

A partir de aquí se extiende sobre el deprimido estado de ánimo del levantino: su abulia; la conciencia de la inutilidad de todo esfuerzo; el hastío que le producen libros y hombres; el cansancio... y la búsqueda de un refugio apacible en las cosas sencillas. Similar visión nos proporcionará cinco años más tarde, al glosar esta etapa en un artículo que definió como «índice o gráfico de la biografía espiritual de Azorín»: «El nihilismo ha evolucionado hacia un escepticismo elegante, horaciano. Allá, en lo hondo, a lo último, la oquedad de una desolación espiritual, que aún permanece: terror de la muerte y certidumbre de la inutilidad del esfuerzo. Epílogo de *Los pueblos*, páginas admirables. Aproximación al período de *ataraxia*: indiferencia absoluta y paz intelectual. Lo mismo da una cosa que otra y todo es vano»[16].

La parte central del poema pertenece al ámbito del ensueño, y es una participación e incursión de su autor en el mundo quieto que sugestionaba a Azorín. El lugar le es propicio: en el «tácito seno» de su amada Vetusta, reino de paz y silencio, este hombre «cansado y sin alientos» puede «afincar de por vida», dormitar en el «calmo casino» y dar lentos paseos por las alamedas deseando que todos los días fueran siempre iguales; tal vez la «voz de metal» de las campanas de la catedral puedan inculcarle «ideas mansas». Ayala lo acompaña en este imaginario futuro:

---

[12] *Op. cit.*, pág. 158.

[13] Madrid, Saturnino Calleja, 1921. Puede leerse en Ramón Pérez de Ayala, Obras completas, Madrid, ed. Aguilar, 1965, t. II, págs. 148-151 (cito por esta ed.). Es recogido por García Mercadal en *Ante Azorín*, págs. 117-121. Este poema aparece siempre, por error, con la fecha de 1906, en lugar de 1905, año en el que Martínez Ruiz realiza su visita. Da cuenta de este error Elías García Domínguez, *Antología Asturiana de Pérez de Ayala*, Oviedo, Biblioteca Académica Asturiana, 1980, pág. 166, ya que en sus págs. 163-166 recoge también esta epístola en verso.

[14] *O. C.*, II, pág. 148.

[15] *Id.*

[16] *Ante Azorín*, pág. 113. *Vide* nota 18.

He aquí la vida buena, la vida gris y llana
que nos requiere en esta guarida provinciana.
Azorín: olvidemos menudos intereses,
vivamos como ingenuos y sencillos burgueses[17].

Imagina, pues, el placentero y monótono rodar de los días y los años, y la menuda existencia de ambos en el remanso provinciano. Pero a continuación, y para concluir, el poema toma un giro crítico muy ayaliano: España se convierte en una *Vetusta* agrandada en la que «nunca pasa nada». Humorísticamente, como lo ha venido haciendo, se traslada junto con su amigo a la vejez, cincuenta años hacia adelante, y vislumbra una mansa continuidad de la misma vida nacional del momento: en política triunfarán los hijos y los yernos de los prohombres de entonces (la «yernocracia» de la que hablaba *Clarín*); hasta las mismas cantantes y actrices seguirán inamovibles («harán de ingenuas Concha Ruiz y María Guerrero», dice en uno de los más prosaicos versos); y en literatura se mantendrán las más superficiales opiniones sobre los escritores, tópicos que revelan incomprensión y rutina mental («llamarán a Unamuno, todavía, chiflado»). Evidente denuncia de la abulia nacional, de la «falta de pulso vital» tan repetidamente diagnosticada por entonces; pero ¿no expresa asimismo una desconfianza en el éxito positivo de sus actuaciones personales y generacionales?; ¿no vislumbra la frustración de sus aspiraciones, la imposibilidad de un cambio? En esa vejez que imagina, Azorín ha actuado políticamente, ha sido «diputado, gobernador, ministro» (pronóstico de una actividad baldía), mientras que él se ha mantenido al margen: no ha pasado de poeta ocasional y *dilettante*. Pues para entonces, España, sumida en un sopor inmutable, permanecerá al margen de la Historia.

En diciembre de ese mismo año, Pérez de Ayala recibe una carta en la que Azorín le comunica la idea para una nueva sección en *Blanco y Negro* -revista en la que colaboraba desde 1904- inspirada por las muchachas que había conocido en Oviedo. La carta se conserva en la Casa Museo Azorín y la transcribo a continuación:

30 dic. 05.

Querido Ayala: ¿puede usted enviarme tres retratos de tres bellas -condición *sine qua non*- asturianitas? Voy a hacer en *Blanco y Negro* una sección titulada *Españolas ilustres*. Serán semblanzas de Isabel, Carmencita, Olvido, Paz, etc., y no es indispensable que el retrato corresponda a la semblanza; así Victoria (cuya fotografía tengo) será una simpática muchacha que vive en Arcos de la Frontera, y Paz -su novia- puede ser una traviesa levantina, que vive en uno de aquellos pueblecillos.

¿Qué le parece a usted? Es indispensable contar con el consentimiento previo de las retratadas; sin esto nada; porque después puede haber enojos y disgustos. ¿Quiere usted arreglar este asunto? ¿Quiere usted hacer la semblanza de Paz? Advierto que he de firmarla yo. Extensión, la de una plana primera de *B. y N.* (contando con el hueco del retrato). Escríbame lo antes posible.- Muy suyo.

Azorín

Ventura de la Vega, 6, 1.º

[17] *O. C.*, II, pág. 150.

La sección no llegó a realizarse -desconocemos los motivos-, pues ninguna de estas semblanzas aparece por las páginas del famoso semanario; en su concepción seguía la línea de otros ciclos de breves artículos («Figuras andaluzas», «Los amigos del museo», «Los amigos literarios», «Retratos históricos», «Los oficios») pensados para unas páginas -la primera, habitualmente- en las que se debía conjugar texto e ilustración. Buena parte de estas breves semblanzas pasarían al libro *España. Hombres y paisajes* (1909).

En 1910, Azorín, significado político conservador, publica en *ABC* una serie de artículos en favor de don Juan de la Cierva con motivo de haber dejado este la cartera de Gobernación: *La obra de un ministro*, titulará este conjunto de escritos. Ese mismo año, Pérez de Ayala, empleando su conocido seudónimo *Plotino Cuevas* (con el que firmó *Tinieblas en las cumbres*) escribe un artículo en la revista *Europa* (del que antes he hecho referencia) en el que traza esquemáticamente la evolución del escritor hasta ese mismo momento: viene a ser algo así -nos dice su autor- «como el tinglado óseo de la idiosincrasia espiritual de Azorín». El trabajo, no recogido posteriormente en su versión original, fue utilizado y vuelto a publicar por su autor dieciséis años después en *La Prensa* de Buenos Aires, añadiendo una introducción y un epílogo, pero realiza también importantes modificaciones en el párrafo final del texto que dice reproducir tal cual[18], el que más nos interesa aquí y el que da la medida exacta de la distancia crítica con que don Ramón observa la evolución de su amigo. Andrés Amorós, en el capítulo que dedica a estudiar la figura de Halconete, cita ese párrafo, que va a ser modificado en su segunda salida. Por su interés, conviene tenerlo presente:

> Contigüidad con cierto linaje de vida ignorada hasta ahora. Fascinación del mundo político. Posibilidades de éxitos sociales. (Movimiento de traslación hacia el epicureísmo manso a base de escepticismo; culto del dandismo; humorismo como manera.) Período en que escudriña, en busca de un asidero político, recio, sólido. Fascinación ejercida por Maura. El acto (sic), ilusión de mocedad. Período sofístico y doloroso, durante el cual se esfuerza en celar su escepticismo absoluto -dentro del cual lo mismo da ser maurista que hidráulico- y constituir una personalidad periférica de doctrinarismo, de dogmatismo. Culto de la fuerza, como única norma de derecho. Desprecio del pueblo, de la democracia. Dualismo ideológico y religioso. Religión de los Ptolomeos; una religión que refrene el instinto brutal del pueblo y otra para las clases directoras. Enaltecimiento de la mentira; donde nada es verdad, consérvese la mentira vital. Evocación de espejismos y autoengaños. Lenta anulación del temperamento.
>
> Período caótico.
>
> Panegírico de la Cierva[19].

Pero después de este análisis añade en aquella revista *Europa*, a pie de página, una nota de capital interés:

---

[18] La versión original, firmada con el seudónimo de *Plotino Cuevas*, se titulaba «De Martínez Ruiz a Azorín» y fue publicada en la revista *Europa*, n.º 8, Madrid (10 de abril de 1910). En *La Prensa* de Buenos Aires este texto, con su último párrafo modificado y con una introducción y epílogo redactado para esta ocasión, se publica en dos partes (el 23 de mayo de 1926 y el 30 del mismo mes y año) con el título de «El presente clásico». De aquí lo recogió García Mercadal y lo publicó con el mismo título, pero dividido luego en dos partes bajo los epígrafes «Años de formación» y «Años de plenitud», en *Ante Azorín*, págs. 101-116. Andrés Amorós rescata el desenlace del texto original y lo incluye en el cap. cit. en nota 2.

[19] Cito por A. Amorós, *Vida y literatura...*, pág. 94.

> Creemos imprescindible hacer una salvedad. Hay innumerables majaderos que desprecian a Azorín, y no son capaces de entenderlo. Los tales, acaso imaginen que al escribir este artículo nos mueve la animadversión o el desdén. Nada de esto. Estimamos altamente la obra de Azorín, y nos condolemos de su etapa actual, que juzgamos errada, aunque lógica; no necesaria. Si en el presente artículo se cree ver alguna desconsideración, es consecuencia de la forma esquemática, no de nuestra intención[20].

Ayala lo critica y lo comprende; lo juzga errado, pero conserva su amistad. Pues bien, lo que se nos revela en este artículo me parece fundamental para entender el papel y la actuación del personaje de Halconete en las dos novelas últimas de la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán: *La pata de la raposa*, fechada en 1911, y *Troteras y danzadoras*, de 1912, que reconstruye, como tan minuciosamente demostró Andrés Amorós, sucesos acontecidos en el Madrid de 1910.

Con el nombre de Juan Halconete, Azorín se convierte en personaje de novela[21]. Él es, en primer lugar, el interlocutor epistolar que Alberto escoge para contar un episodio de su vida: el breve período en que decide seguir a una compañía de circo ambulante haciendo unas pantomimas críticas por él ideadas. El episodio en cuestión se desarrolla a lo largo de ocho cartas[22]. En la mitad de ellas -de la cuarta a la séptima- el destinatario no pasa de ser un pretexto para narrar con nueva técnica la vida del circo (descripción de los individuos que integran la comunidad nómada; su propia actividad circense), y, sobre todo, para que la voz del protagonista ocupara el primer plano y lanzara con toda inmediatez sus digresiones; pero en las restantes -primera, segunda, tercera y octava- queda de manifiesto que la elección del interlocutor tiene un sentido. Ante todo, hay que tener en cuenta lo apuntado por Andrés Amorós al comentar el pasaje: «Su actitud -afirma el crítico- es equivalente a la del famoso grito: "¡Viva la bagatela!"»[23], y a este propósito tiende lo narrado en la segunda carta. En ella se cuenta una anécdota que ha sido atribuida, con ligeras variantes, a dos protagonistas de la Historia: Alejandro Magno y Carlos V, quienes no entendieron la importancia de la actividad de aquel habilidoso hombre que ensartaba guisantes arrojándolos sobre una aguja puesta a cierta distancia -en la versión del héroe de la Antigüedad-, o introducía garbanzos lanzándolos del mismo modo hacia la angosta boca de un cántaro, sin errar una sola vez, ante la indiferencia del emperador Carlos. Estos grandes personajes -en opinión que Alberto comunica a su interlocutor-, creyendo triunfar de la muerte, se pusieron en un ridículo cósmico, puesto que perseguían una finalidad trascendente en un mundo perecedero, y, como antes había definido, el ridículo procede de un «desacuerdo entre el esfuerzo y el resultado...». Sin embargo, el anónimo hombre de los guisantes -o el de los garbanzos- sí triunfó, porque comprendió que «no morir es ignorar el mañana, es exaltar todas las facultades y ponerlas en el presente eterno de un esparcimiento arbitrario y sin propósito final». A continuación, Alberto saca una consecuencia de todo ello: «Dentro de un universo infinito compuesto

---

[20] *Ibid.*, págs. 94-95.

[21] Fue Andrés Amorós el primero en señalar el personaje real al que se aludía con ese nombre en clave (pues ni Entrambasaguas ni García Mercadal lo habían hecho en sus listas de identificaciones). Lo dijo por primera vez en su ed. de *La pata de la raposa*, Barcelona, ed. Labor (THM), 1970, pág. 158, n. 457: «Conociendo la manera que tiene Ayala de formar los falsos nombres de esa novela [se refiere a *Troteras*], no me cabe duda (aunque no ha sido señalado por García Mercadal ni por Entrambasaguas) de que se trata de Azorín. Dividiendo la palabra, notemos la doble coincidencia en la referencia a un ave de rapiña y el sufijo diminutivo: Halcón-ete=Azor-ín».

[22] En la ed. de A. Amorós, cit., ocupa las págs. 158-178.

[23] *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, ed. Gredos, 1972, pág. 175.

de seres y cosas finitos, la única forma de inteligencia activa es el obrar conscientemente sin finalidad. Si no me equivoco, ésta es la esencia del humorismo: discernir y sentir la sublimidad invertida de un mundo tonto, como quería Juan Pablo»[24]. Pues bien, vayamos a ese texto de 1910 en que analiza la trayectoria espiritual de Azorín. Pérez de Ayala califica repetidas veces al autor de *Los pueblos* de *humorista* (hace hincapié en el episodio de *Troteras* sobre el sentido que da a este término), y en el trabajo que firma como *Plotino Cuevas* leemos estos párrafos, tan cercanos a la carta de Alberto; aparece incluso la misma alusión a Juan Pablo Richter:

> El *humorismo* es una infinidad de contraste: infinita negación de lo infinito. El *humor* actúa sobre la tontería infinita de un mundo tonto. Ante el infinito todo es igual y todo es nada (Richter). El humorismo, por tanto, encierra un sentido trágico.
>
> «En el *humor*, la persona del artista se presenta y coloca enteramente en escena, con todo lo que tiene de superficial a la par que de profundo, de manera que en el humorismo se trata esencialmente del valor espiritual de esta personalidad» (Hegel).
>
> Nada tiene importancia. Los valores admitidos como sublimes con concurso unánime son desdeñados o escarnecidos por el artista. Las cosas pequeñas, sordas e inútiles son sublimadas e hiperbolizadas. ¡Viva la bagatela!, gritó el deán Swift[25].

Es evidente que lo que Alberto busca es el interlocutor idóneo que comprenda su particular actitud. Esta forma de vida que pasajeramente ha escogido y las meditaciones que de tal postura se derivan solo pueden ser entendidas por Juan Halconete, y a cualquier otro podrían serle extrañas. Pero, al mismo tiempo, también lo guía, para tal elección, la amistad más espontánea, y la explicación de ello, la necesidad de comunicar con este destinatario epistolar, se encuentra en la primera carta: «yo no puedo olvidar las horas que he pasado en la compañía de usted», le dice Alberto. Es una amistad forjada y acrecentada en el silencio; en un silencio en compañía. Bien conocido es el carácter tímido y exageradamente taciturno de Martínez Ruiz; de «tácito y hermético» lo calificó el mismo Pérez de Ayala cuando en 1905 dio cuenta de su visita en carta dirigida a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta[26]. De ahí que en la primera epístola del ciclo reproduzca una leyenda que figura al pie del grabado que ilustra las tapas de los botes de tabaco para pipa marca Carlyle: se representaba en este una escena en la que el escritor que da su nombre a la marca aparece sentado frente a Emerson, y ambos, en grato silencio, fuman sendas pipas[27]. La referencia literaria, al gusto del culto Ayala, es llevada al terreno de la bagatela al vincularla con una vulgar, aunque amable (don Ramón fue un gran fumador) caja de tabaco: como tantas veces sucede en este escritor, la cultura es solidaria de una actitud irónica.

---

[24] *La pata de la raposa*, ed. cit., pág. 162.

[25] En *Ante Azorín*, pág. 110.

[26] Ramón Pérez de Ayala, *Cincuenta años de cartas íntimas (1904-1956) a su amigo Miguel Rodríguez Acosta*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, ed. Castalia-Caja de Ahorros de Asturias, 1980, pág. 54 (la carta está fechada en Oviedo, el 28 de septiembre de 1905).

[27] El texto que dice traducir de la tapa de la caja tiene un evidente interés al recordar a Alberto sus propias relaciones con Halconete; dice así: «Cuenta Emerson que, habiendo llegado a Inglaterra, quiso lo primero visitar a Carlyle, el cual fue una de sus más fervientes admiraciones. Carlyle ofreciole una silla y luego tabaco. Sentáronse cara a cara, aplicáronse a fumar silenciosamente, y así, sin desplegar los labios, dejaron pasar varias horas hasta media noche. Levantose entonces Emerson, tendiendo la mano al maestro, y éste, a guisa de despedida le dijo: Hemos tenido excelente tiempo. Gracias, me ha hecho usted pasar una de las tardes más felices de mi vida». En *La pata*, ed. cit., págs. 159-160.

Algo más une estrechamente estas epístolas novelescas con el artículo de 1910: al sentimiento amistoso, de sincera simpatía (en el sentido etimológico del término), se une la misma distancia crítica que allí encontramos: «ateniéndome a los últimos escritos de usted -escribe el joven protagonista de la novela- parece que sus puntos de vista sobre la vida son errados y caprichosos, que vale tanto como decir que no concuerdan con los míos... A pesar de esto, o quizás por esto mismo, creo que mi espíritu anda muy cerca del de usted, y que nadie como usted sabrá comprenderme»[28]. Los pensamientos y sentimientos de su «alter ego» son, pues, un eco fiel de los que por aquellas fechas experimentaba el todavía joven Ramón Pérez de Ayala; y apoyan e iluminan el sentido de lo que en la nota a pie de página de su artículo declaraba.

Una última razón justifica la presencia de Halconete en esta novela: él ha conocido a Fina cuando en el «verano antepasado» estuvo acompañando a Alberto, como invitado suyo, «ocho días de agosto» en Villaclara (en rigor, y para mayor simetría, debía ser en Pilares, ya que fue en Oviedo donde Azorín conoció y trató a Paz; pero necesidades argumentales imponen este irrelevante cambio). También, a requerimiento de su amigo, le expresó una opinión sobre ella, y sus pareceres -«no sabe andar y lleva siempre los brazos como atados al cuerpo»- originan en el cerebral Alberto la elaboración de un alambicado razonamiento sobre la belleza gótica -o belleza cristiana- y su significado, frente al sentido de la estatuaria griega[29].

Si en *La pata...* Halconete aparece fuera del escenario, situado siempre al otro lado del trayecto de la carta, en *Troteras y danzadoras* su presencia física queda plasmada en un retrato y en la descripción de alguna de sus peculiaridades. Juan Halconete se presenta en casa de Alberto cuando Pilarcita, la excitante hermana de Verónica, se dispone a bailar ante la concurrencia (junto a Díaz de Guzmán se encuentran Arsenio Bériz, Apolinar Murillo y la madre y hermana de la muchacha). Saluda el escritor «inclinándole en los umbrales con ruborosa y sonriente timidez», y, a partir de aquí, el narrador se extiende en su retrato:

> La figura, el aire, el rostro, orondo y rubicundo, de Halconete, tenían abacial prestancia... En el rostro de Halconete había siempre singular combate entre la boca, demasiadamente pequeña, y una sonrisa sutil que pugnaba, sin cejar, por abrirla y distenderla; y era esto de manera tan sugestiva y paradójica, que hacía pensar en esos chicuelos que conducen por la calle un gran perro atado con un cordel, y el perro tira de un lado, el chico de otro, y andan en continuo vaivén, a ver cuál arrastra al otro. Cuando el afán de reír vencía, muy de tarde en tarde, Halconete dejaba en libertad, repartida en varios tiempos o saltos, una carcajada opaca[30].

Cuando la niña arranca con su baile, abundantes comentarios y sonoras muestras del entusiasmo de los concurrentes, nuestro personaje permanece inmutable, pues «era hombre muy callado y tímido. Pero a pesar de su silencio y circunspección -prosigue el narrador-, Halconete era, de todos los allí reunidos, el que más refinada emoción recibía viendo bailar a Pilarcita». El centro de la escena pasa de la bailarina al escritor que la contempla, y que a su vez es contemplado atentamente por Alberto, quien saca consecuencias de esa sugerente imagen:

---

[28] *Ibid.*, pág. 160.

[29] *Ibid.*, págs. 163-164.

[30] Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1973, pág. 198.

> Alberto observaba más a Halconete que a Pilarcita. Estaba Halconete con entrambas manos apoyadas sobre el puño del bastón; el aire de su persona era más abacial que nunca. Recordaba a aquellos pulidos abades de otro tiempo, doctos en Humanidades y meticulosos catadores de la vida y sus más recónditos placeres. Sus ojos, entre azules y violeta, eran, como el acanto de Plinio, dulces y casi fluidos, y se entornaban ahora para mirar a Pilarcita con gesto de suma voluptuosidad[31].

El único comentario que tal espectáculo le arranca se reduce a una lacónica exclamación, pronunciada «con acento algo agitado»: «¡Estas cendolillas!». Lo insólito del término hace que Ayala creyera oportuno dar a continuación, entre paréntesis, su significado («Cendolilla, mozuela de poco juicio»). Resulta curioso comprobar que en 1910, el año que refleja *Troteras*, Pérez de Ayala escribe un poema, luego publicado en *El sendero andante*, titulado precisamente «La cendolilla que danza»[32]; en él se expresan las sensaciones que en el poeta produce la contemplación de una escena similar a la descrita en la novela. Nos lleva esto a pensar que el hecho sucedió efectivamente en presencia de Azorín, y que fue este quien descubrió a Ayala el casi inaudito vocablo.

Pero resulta evidente, para todo aquel que haya leído la novela, que tal descripción del personaje aparece asociada a una compleja actitud vital que Alberto va desentrañando hasta llegar a un resultado claro y satisfactorio. Visión y razonamiento se complementan; las ideas que el protagonista tenía sobre el «abacial» escritor quedan modificadas en el curso de la escena descrita. A su llegada, Halconete había afirmado ser conservador convencido, y Alberto, que no lo cree, elabora para negar tal declaración una construcción teórica tomando como punto de partida la idea de que el ser humano puede ser enjuiciado desde tres puntos de vista: el hombre es malo por naturaleza; es bueno («y los malos son los tiempos o las leyes») o es tonto. «Según se adopten uno de estos tres postulados se es en política: primero, conservador; segundo, liberal y tercero, arribista...». Si pasamos de lo particular a lo universal «cuya expresión es el arte», podemos entonces pensar que el mundo es malo («y uno mismo lo arreglaría enseguida»); que es bueno («puesto que es como tiene que ser»), o que es tonto, y que el tipo de arte que a cada una de estas tres posibilidades le corresponde es, sucesivamente, el arte melodramático, el arte trágico y el arte humorístico. Llegado a este punto del razonamiento, saca su rotunda conclusión:

> Pues yo digo, y perdóneme la franqueza, que usted no puede ser conservador sincero, como no puede ser un urdidor de arte melodramático, sino, en todo caso, un poco arribista en política y un mucho humorista en arte[33].

Afirmación en consonancia con el artículo de 1910; añade un nuevo matiz a sus ideas. Pero a continuación, y como consecuencia de la escena antes descrita, estas ideas van a verse modificadas al introducir otra posible actitud:

> Observando a Halconete, Alberto vino a caer en que había una cuarta postura frente a la vida, además de las que él había enumerado: se puede creer que el mundo es malo, o que es bueno, o que no es lo uno ni lo otro, sino tonto, y también se puede no preocuparse de cómo es, sino simplemente de que es, y por ser, gozarse en su existencia, sentirse vivir, decorar el presente con las más suaves fruiciones; o sea, contraer la obsesión del tiempo que corre. Esta cuarta postura engendra una estética y

[31] *Ibid.*, págs. 200-201.

[32] *O. C.*, II, págs. 162-163.

[33] *Troteras*, ed. cit., pág. 199.

> una ética peculiares, y lleva consigo el sentimiento, así de una gran ternura por lo huidero, fugitivo, frágil y momentáneo, como de una gran afición a aquello a que el tiempo no hace menoscabo, antes lo enaltece y mejora; en suma, el gusto de los amigos viejos, de los libros viejos, de los viejos vinos, tres cosas que ganan con los años, y de las adolescentes hermosas, lo más efímero de la tierra: gustos los cuatro que siempre han sido característicos del buen epicúreo[34].

Podría ser este texto complementario del de 1910; supone un paso adelante. Hay claras vinculaciones entre ambos: si aquí se le califica de epicúreo, allí se hablaba de un desplazamiento de Azorín hacia un «epicureísmo manso». Pero lo que en este pasaje se nos ofrece es una rotunda y, al mismo tiempo, sugerente explicación de los fundamentos del más genuino arte azoriniano, visto según los criterios de su amigo, el escritor Ramón Pérez de Ayala. En esto radica su peculiar interés.

[34] *Ibid.*, pág. 201.

Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*

Un pueblecito: Riofrío de Ávila es un singular y original libro de Azorín. Afirmar la originalidad de una cierta obra azoriniana se nos antoja algo bien poco explícito, porque toda su creación literaria lleva la impronta de la originalidad y no se sujeta a las convenciones habituales en los géneros literarios, resistiéndose a una fácil clasificación. La crítica, por su parte, ha llegado a uno de sus puntos de acuerdo al señalar la unidad esencial de su obra por encima de toda división o parcelación genérica. *Un pueblecito* es, al igual que la mayor parte de los escritos de su autor, un fruto de sus lecturas, y como tan sagazmente nos advirtió E. Inman Fox en un fundamental artículo, la lectura «siempre ha sido el arranque de su inspiración artística, y hasta podemos decir que le han suministrado [los libros] la casi totalidad de su experiencia [...] la lectura, para Azorín, es su más importante modalidad vital»[35].

Un pueblecito está escrito en el período de plenitud del Azorín que trabaja estimulado e inspirado por sus lecturas. Desde 1912 han ido apareciendo en volúmenes sus comentarios, recreaciones e interpretaciones de los escritores clásicos y modernos: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914), *Al margen de los clásicos* (1915), *Rivas y Larra* (1916); y también las «re-escrituras» de obras dilectas, tal y como aparecen en *Castilla*, o en *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915). No es extraño, pues, nuestro librito si lo integramos en este panorama; sigue en él una misma actitud y procedimiento: el escritor lee, siente, y crea sobre lo leído y sentido; transmite sus impresiones sobre la lectura. Lo peculiar, lo original en el caso que nos ocupa consiste, en primer lugar, en que es un libro entero, no un artículo, lo que se dedica a glosar otro libro; y que ese otro libro no es un clásico fundamental, sino la obra de un perfecto desconocido: dos tomitos encontrados al azar entre un montón de volúmenes anodinos en la otoñal feria del libro madrileña. En segundo lugar, esta desconocida obrita no solo va siendo citada fragmentariamente, insertando frases en el discurso ensayístico -procedimiento habitual desde *Lecturas españolas*-, sino que además el escritor transcribe un largo pasaje del libro -el que le ha parecido más interesante-: un pasaje que tiene unidad y que puede ser desgajado de su lugar de origen; y aún más: lo transcribe cuidándolo esmeradamente, corrigiendo la puntuación y acomodando la acentuación y ortografía a los usos y normas actuales. En una palabra, Azorín se ha convertido en *editor* de un texto de finales del XVIII que le ha atraído por su valor literario, y ha hecho de ese texto la finalidad y el objeto principal de su trabajo.

Hemos dicho que *Un pueblecito* es fruto de la actividad lectora de Azorín. Afinamos más diciendo que es también la obra de un bibliófilo y de un erudito. Bien conocida es la imagen de nuestro escritor rebuscando en los puestos de libros, y no faltan artículos suyos comentando esta su gustosa actividad. A la feria que entonces se celebraba en el otoño dedicó algunos, y es de especial interés para entender el sentido de *Un pueblecito* lo que dice en uno titulado «La feria de los libros», que aparece recogido en *Clásicos y modernos*. Al igual que en el comienzo del libro que nos ocupa, el articulista-narrador se encamina hacia la feria en un grato día otoñal y nos relata su recorrido en primera persona

[35] «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)», recogido en *La crisis intelectual del 98*, Madrid, EDICUSA, 1975, pág. 114.

del plural, implicando, como en él es habitual, a sus lectores. Marcha esta vez por Atocha, describiendo ámbitos de habitual picarismo. Llega hasta los barracones de la feria, situada ese año ante el Ministerio de Fomento, y nos la muestra: «Componen la feria doce o catorce tinglados toscos, sórdidos, de madera; formando ringle con ellos hay también unos puestos de baratijas y otros de frutas otoñales»[36]. La mención de esos otros puestos no aparece en el libro, pero la sucinta descripción del lugar es semejante: «La feria de los libros la componen quince o veinte barracones de madera. Toda la anodinidad, toda la grisura, toda la vulgaridad de los libros inútiles está aquí» (498)[37]. Lo más interesante del artículo es la distinción que Azorín establece entre tres clases de bibliófilos: una primera clase -no quiere indicar con ello que sea la más selecta- la constituyen quienes buscan las grandes ediciones, artísticas, de lujo, ejemplares únicos, etc. «No suelen estos suntuosos varones leer los libros que compran» -afirma el escritor. La segunda clase está formada por los que buscan, en ediciones corrientes, las obras de los clásicos consagrados, aquellos que figuran en todas las antologías y manuales. En la tercera categoría de bibliófilos entran quienes buscan libros de autores poco conocidos, o totalmente ignorados: «un Somoza, por ejemplo, o un Mor de Fuentes, en literatura, o un Guillermo Lobé, en relaciones de viajes»[38]. Estos son escritores gustados por Azorín, quien ya había dedicado un largo artículo en tres partes a glosar y dar a conocer el *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*, y como buen bibliófilo nos informa: «Nada hay tan curioso como esta obra. Se publicó en 1836, en Barcelona; es un volumen chiquito, lindamente editado por el famoso librero don Antonio Bergnes»[39]. A José Somoza dedica otro largo artículo, en cuatro partes, recogido en *Al margen de los clásicos*. En no pocas páginas nos señala el escritor el valor histórico y literario de tal o cual obrilla que nadie conoce, de la que nos indica sus particularidades y nos transmite sus impresiones de lectura con auténtica fruición. Ejemplifiquémoslo con el artículo dedicado a glosar un folleto de don Fermín Caballero -nombre citado reiteradamente por nuestro autor- titulado *Fisonomía natural y política de los procuradores en las Cortes de 1834, 1835 y 1836* (publicado en este último año); el interés histórico queda resaltado con una precisa comparación: lo que el famoso lienzo de Esquivel es a la literatura, lo es a la política este desconocido folleto; y en el aspecto literario se lamenta Azorín: «no figura este estilista en lugar preferente en los manuales y antologías; ni en lugar preferente, ni acaso en lugar alguno, es colocada su honrada y bella prosa»[40]. El autor de *Castilla* gusta de mostrarnos esas desconocidas bellezas que él, bibliófilo de la tercera categoría y lector infatigable, va encontrando en sus huroneos; y reúne luego todos estos artículos en unos libros en los que las rarezas se codean -compartiendo las mismas páginas- con Saavedra Fajardo, Garcilaso, Cervantes, Góngora, Gracián, Larra... Lo desconocido alterna con lo consagrado.

Pero nos queda el párrafo del citado artículo que más ilumina la gestación de *Un pueblecito* y aclara su singularidad, pues a continuación, precisando más sobre los intereses de esos bibliófilos de «tercera clase», nos dice: «Juntamente con estos escritores desconocidos hay también un género de libros anodinos, al parecer sin ningún valor en bibliografía, pero que contienen un rasgo interesante o nos ofrecen un aspecto curioso de

---

[36] *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1971, pág. 27.

[37] Para las citas textuales de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* remitiré siempre, colocando detrás de cada una de ellas el número de la página encerrado entre paréntesis, a las *Obras selectas de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969 (4.ª ed.).

[38] *Clásicos y modernos*, pág. 29.

[39] *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pág. 64.

[40] *Ibid.*, pág. 84.

la sociedad en tal o cual época. Claro está que estos libros solo tienen valor, trascendencia, para el observador que posee ya una cierta base de cultura, de erudición; para los demás, para libreros y para bibliófilos de lujo, estos volúmenes carecen en absoluto de importancia. Se venden estos a precios insignificantes; se hacinan en grandes montones; se tiran y desparraman por el suelo. Ni siquiera posan en ellos la vista -¡no faltaba más!- los grandes y fastuosos eruditos. Y, sin embargo, en muchos de estos libros anodinos, vulgares, humildes, suele estar el verdadero espíritu de un pueblo (o por lo menos un aspecto de él), y, desde luego, la erudición que estos libros prestan a un escritor es una erudición especial, inconfundible; no la erudición de los grandes nombres, fácil de adquirir con solo hacer un gran pedido en una librería y leer luego los volúmenes comprados, sino otra erudición que ha de ser formada lentamente, a lo largo de los años, y que exige un trabajo personal constante, paciente, de husmeo y rebusca, tanto como una viva y ávida curiosidad espiritual»[41].

El interés de la cita ha hecho necesaria su transcripción íntegra. En estos montones de libros anodinos y vulgares -calificativos empleados también en *Un pueblecito*- se encuentran obras como la de Jacinto Bejarano Galavis y Nidos, que el escritor bibliófilo va a redimir del anonimato. También encontramos en la cita una definición de la peculiar erudición azoriniana, que no es la de los «grandes eruditos», acumuladores de datos y conocimientos, sino la que aúna la curiosidad espiritual -o intelectual, como dice en el epílogo a *Lecturas españolas*- con el más puro placer, con la práctica del deleite basado en la sensibilidad. De ahí que Azorín rehúya la erudición que amontona conocimientos desprovistos de interés sentimental. «Leo por placer, y no por enterarme de las cosas, no por atesorar erudición», dice en el prólogo a *Los dos Luises y otros ensayos*[42], y en la nota preliminar a su selección de breves ensayos sobre los clásicos publicada en sus *Páginas escogidas* nos confiesa su procedimiento de lectura. No ha leído a los clásicos por *saber* lo que dicen, sino por *deleite*: «Cuando se lee con propósitos de erudición, ¡qué fácil es perder el espíritu del autor leído! Cuando se lee *impensadamente* por goce, acaso no se puedan dar luego detalles del libro; pero el espíritu, el ambiente de la obra, sí lo recogemos. Y esta impresión total, esta sensibilidad es lo que, en definitiva, nos da el valor verdadero del libro»[43]. Fijémonos bien en que, según el escritor, es lo que recoge la sensibilidad, no la inteligencia, lo que nos acerca a la verdad; porque para Azorín la verdad es una creación de la subjetividad de cada uno: la verdad depende de nuestras sensaciones y sentimientos, es la *imagen* que nos vamos haciendo del mundo; y esa prioridad de la «imagen de la realidad» sobre la «realidad misma» nos aparece como tema central en la obra de Azorín, desde *La voluntad* hasta sus últimas creaciones (véase, por ejemplo, *Salvadora de Olbena*, o *La isla sin aurora*), pasando, desde luego, por *Un pueblecito*. Se lee o para sentir o para saber. El libro, o es una continuación de nuestra

[41] *Clásicos y modernos*, págs. 29-30. De notable interés para nuestro tema es también un artículo en tres partes -la primera fechada en 1920 y las dos siguientes en 1924- agrupadas bajo un mismo título, «La feria de los libros» -idéntico al del que hemos utilizado- recogido en *El artista y el estilo*, *Obras completas*, t. VIII, Madrid, ed. Aguilar, 1948, págs. 806-816. Allí, utilizando una ficción -un bibliófilo (en el que Cruz Rueda ve «un símbolo de Azorín antes y después de su ingreso en la Real Academia Española») escribe al articulista una carta- se nos dice algo interesante: «Mi erudición era precaria y adventicia. Los más afortunados efectos de mis libros se deben a la casualidad de haber encontrado, en un puestecillo, un determinado libro. Puedo decir que este o el otro capítulo de un libro mío -capítulos celebrados por la crítica- no existirían si tal día, en vez de hacer sol, hubiera llovido, y no hubiera podido yo dar el paseo acostumbrado a los baratillos, paseo que me permitió encontrar un libro en que yo basé la urdimbre de los tales capítulos. Y no fragmentos, sino libros enteros que yo he escrito se deben al azar».

[42] *O. C.*, IV, pág. 143.

[43] Pueden leerse estos prólogos a las secciones de sus *Páginas escogidas* en *O. C.*, IX, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 1195-1197.

sensibilidad, o un acervo de conocimientos. Para nuestro escritor será fundamental lo primero: «Lo que subsiste es el ensueño y lo que se desmorona es el concepto científico. Porque en el mundo lo que prevalece, lo fecundo, lo creador, es la sensibilidad y no la inteligencia»[44].

Así, de esta manera creadora, es como Azorín ha leído el libro de D. Jacinto Bejarano. Como advirtió Inman Fox[45], el escritor monovarense ha tomado de él aquello que le interesaba, dejando sin su adecuado reflejo todo el resto: no es su propósito darnos a conocer el libro, sino transmitirnos su lectura selectiva[46]. Daremos una idea de ello acudiendo a la desconocida obra. En la biblioteca de la Casa-Museo Azorín, en Monóvar, se conserva solamente el primer tomo de los dos que componen la obra de D. Jacinto Bejarano Galavis y Nidos titulada *Sentimientos patrióticos o conversaciones cristianas que un cura de aldea, verdadero amigo del país, inspira a sus feligreses*, etc. (Madrid, Imprenta Real, 1791), y lo primero que hay que destacar es que la casi totalidad de lo utilizado por Azorín procede de este primer volumen: en su centro encontramos las páginas en las que, como respuesta al cuestionario enviado por el autor del *Atlante español...*, traza la «historia» y nos describe el carácter del pueblecito -las que transcribe íntegramente nuestro escritor-; y de los fragmentos entretejidos con su discurso, la enorme mayoría se encuentran en este tomito: son algo más de medio centenar de párrafos, de diversa extensión, frente a la escasa media docena de citas que pertenecen al segundo tomo. El libro de Bejarano consta de un prólogo numerado en romanos (págs. I a XXVI), una «Oración pronunciada por el Cura en la abertura de la Tertulia» (págs. 1 a 28) y ocho conversaciones desarrolladas a lo largo de trescientas setenta y siete páginas (desde la 28 hasta la 405, la última del primer tomo), viniendo a ocupar cada una de ellas algo más de cincuenta páginas, exceptuando la primera y la sexta, que ocupan unas treinta. Se nos muestra D. Jacinto Bejarano como un ilustrado erudito, de amplios conocimientos -no hay más que ver la gran cantidad de autores citados-, que escribe para reformar costumbres, combatir errores y trabajar por el progreso de la patria. En sus conversaciones habla sobre la inteligencia y el estudio («Conversación I»); la importancia de la agricultura y ganadería, y las medidas que han de tomarse para fomentarlas -con una alabanza a la monarquía ilustrada- («Conv. II»); ataca con saña y reiteradamente la costumbre de pasar mucho tiempo en las tabernas y el excesivo consumo de vino -el peor vicio del lugar-; razona sobre cómo han de ser gobernados los lugares y sobre la importancia del maestro de primeras letras («Conv. III»); hace una crítica e ironiza sobre el empeño del *Atlante español*, y publica su peculiar respuesta («Conv. IV»); diserta sobre el modo más conveniente de hacer oposiciones públicas a Prebendas o a Curatos, y habla sobre las condiciones necesarias para el culto y la actitud y disposición que se debe guardar («Conv. V»); sobre religión y obligaciones del sacristán, cirujanos y médicos -deben obligar a los enfermos a confesarse- («Conv. VI»); sobre diversiones públicas: el baile y

---

[44] «Leer y leer» en *A voleo*, *O. C.*, IX, pág. 1223. Para la actitud «creadora», ante la lectura, son esclarecedoras unas líneas del prólogo a *Con permiso de los cervantistas*: «No tiene miedo el artista al error histórico; con error, como sin error, se llega a la sensación: la sensación de vida...».

[45] Art. cit., págs. 122-124.

[46] Distinto es el propósito de Azorín en otros ensayos de interpretación literaria. En *Lecturas españolas*, por ejemplo, se muestra preocupado por transmitir fielmente las ideas esenciales que diversos autores expresan en sus libros; así, al concluir su artículo sobre Saavedra Fajardo escribe: «Tales son, sucintamente, las ideas fundamentales de don Diego de Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas*» (ed. cit., pág. 37). En «Cadalso» adelanta su intención: «Veamos las ideas de Cadalso, según las *Cartas marruecas* [...] No faltará, sin embargo, en este resumen, nada de lo que al pensamiento de Cadalso sea esencial» (pág. 59). O finaliza «Larra» afirmando: «Tales son, sucinta y fielmente reflejadas, las ideas esenciales de Mariano José de Larra» (pág. 115).

el teatro; expone conocimientos de medicina («Conv. VII»); y, finalmente, más sobre religión y la conducta que han de observar los sacerdotes; y sobre simonía, con mucha historia de la Iglesia («Conv. VIII»). D. Jacinto Bejarano, con una prosa fluida y directa, sigue frecuentemente a Feijoo, la autoridad más citada por él y su declarado modelo. El cura de Riofrío nos dice en su prólogo que la obra de Feijoo es «poco leída por el común de las gentes» por ser voluminosa y costar mucho, «y esta es la causa de que se hallen en una muchedumbre innumerable los errores, que tan docta y eruditamente confutó». Pretende continuar en esa línea, pero con más modestas fuerzas y ambiciones, apoyándose en su labor. Así declara que «aun cuando tome párrafos enteros del expresado Crítico, y de otros, no por eso se me deba imputar el delito de plagio». Emplea, citándolos, discursos como «Honra y provecho de la agricultura», «Humilde y alta fortuna» o cartas como «El estudio no da entendimiento», muy utilizada en la «Conversación I». De casi nada de lo aquí resumido da cuenta el libro de Azorín, que recoge retazos de entre los intersticios de las primeras conversaciones y páginas prológales; fugaces impresiones desgajadas de un abrumador caudal. El volumen que se conserva en la biblioteca de la Casa Museo se encuentra subrayado y acotado por el escritor con líneas verticales en los márgenes -con lápiz de color rojo-, que señalan precisamente aquello que utiliza en su librito. Suele subrayar la frase que quiere destacar o la primera línea de un párrafo sugerente. También en los márgenes acota con una, dos, o, en solo dos ocasiones, tres y hasta cuatro líneas verticales, el párrafo elegido. Las páginas más señaladas son las correspondientes a la «Teoría del estilo» -glosadas en el capítulo tercero del libro de Azorín-; proceden del prólogo (págs. XIII a XVI y XX) y en ellas el cura habla sobre la relación entre el estilo del discurso, el tema y el auditorio. No existen comentarios escritos en el interior del libro ni en sus tapas; solo hay que destacar la utilización de las letras iniciales de los nombres de las estaciones del año o de las palabras *pastores* y *labradores* para señalar los párrafos que va a copiar sobre estos temas. Como vemos, Azorín no sigue el orden de lectura, sino que acomoda a su propio discurso los fragmentos e ideas que ha elegido previamente, y que se concentran en unas pocas páginas. Resumiendo, podemos precisar que para el capítulo II, y bajo el epígrafe «Un pequeño Montaigne», utiliza las páginas X y 29 a 31; para el capítulo III utiliza cuatro citas del segundo volumen (hacen referencia al tema de las mulas y los toros, y alusiones a Blanchard, Montgolfier y Rousseau), más un párrafo de las págs. 20-21; para el capítulo IV, «Teoría del estilo», ya han sido señaladas las cinco páginas del prólogo en que se contienen las frases; en el capítulo V, «Las estaciones del año», inserta fragmentos de las págs. 1 a 6; en el capítulo VI, «Pastores y labradores», reproduce párrafos de las págs. 84 a 89; para el capítulo VIII, «Un grito inesperado», transcribe una frase del volumen segundo (en la que define la ironía); utiliza algunas frases destacadas de entre el mismo texto largo que luego va a copiar, más una cita de la página 129 y otra de la página 9, que Azorín ha reservado para el efecto final, y que en su ejemplar aparece subrayada y acotada al margen con dos trazos fuertes, llamativos; los dos trazos que el escritor ha marcado con más violencia: es la lacónica frase en la que Bejarano, después de recordar las cultas tertulias de Salamanca o de Madrid, a las que tan aficionado era, escribe: «Por tales concurrencias suspiro y lloro, y por ellas anhelo, y al que las disfruta envidio». Para el Epílogo, «Año de 1789», utiliza tres únicas frases de la conversación séptima -no copia nada más después de la cuarta- que corresponden a las páginas 347, 300, y 297, por este orden.

¿Qué se ha propuesto Azorín al trazar este libro? El impulso genético es la lectura de *Sentimientos patrióticos...*, y la finalidad por él confesada es la de dar a conocer unas páginas de Bejarano; hacer de *editor* moderno de un autor desconocido, y proporcionarnos algunos datos sobre el cura y su librito. Así lo declara al principio de su obra cuando, después de ofrecernos las primeras informaciones, escribe: «Más adelante -*y*

ese es el objeto de estas páginas- veremos cómo Bejarano, el buen clérigo, hace la descripción minuciosa y pintoresca de Riofrío de Ávila» (499); y en el capítulo VII, después de hablarnos del *Atlante español*, del cuestionario que su autor envió a Bejarano para su inclusión en un tomo que no llegó a ver la luz, y de la singular respuesta que el cura escribió y publicó en sus *Sentimientos patrióticos...* (ocupa las págs. 155 a 194), nos dice: «Y este es el fragmento más interesante de su libro. Pocas páginas conocemos tan encantadoras como la descripción de este pueblecito. *Un pueblecito*: así pudieran titularse estas quince o veinte páginas [treinta y nueve, en realidad] de historia castellana» (511). La misma estructura del libro azoriniano conduce hacia estas páginas, y hasta el título pensado para ellas acaba por aplicarse a la obra entera.

Pero, por supuesto, el resultado es una obra de mayor complejidad, y en ella se nos da toda una visión de la vida: el ensayo azoriniano titulado *Un pueblecito* gira en torno al tema de la actividad lectora como experiencia vital completa y compleja. Es una obra, pues, sobre la literatura, la lectura y la escritura: se escribe porque se lee, y el resultado de la lectura y escritura es la creación de una imagen del mundo, de una imagen de la realidad más atractiva y perfecta que la misma realidad, puesto que esta realidad no cobra un sentido hasta que se lo da nuestra sensibilidad: «Sobre la naturaleza ponemos nuestro espíritu -dice bajo el epígrafe "Todo es subjetivo"-; una cosa no es la misma para dos hombres. Y a lo largo de la vida, a medida que se van apagando muchos ardores en nosotros, van quedando más vivas y resaltantes ciertas características de las cosas que ya, para nosotros, serán definitivas» (507).

De ahí que Azorín descubra y describa un Bejarano Galavis y Nidos a su imagen y semejanza. Ortega, en su brillante ensayo sobre nuestro escritor, redactado a raíz de la lectura de este libro, empleó el término *sinfronismo* «o coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparramados por todos los tiempos»[47]; y si ello es así es precisamente porque adapta a su sensibilidad, a su realidad interior, lo que extrae del libro. Pero también es cierto que, previo a todo esto, ha debido encontrar en la obra desconocida afinidades de sensibilidad suficientes como para que la identificación pudiera producirse. Para que Azorín hiciera *revivir* en su prosa al olvidado cura de una aldea abulense era también necesario que tal personaje -personaje protagonista de su propio libro- impresionara y estimulara su imaginación. Pues, así como de *El licenciado Vidriera* brota en la creación azoriniana *Tomás Rueda*, de la lectura de *Sentimientos patrióticos...* brota otra cosa: *Un pueblecito*.

Acudamos a la estructura de la obra. Consta de ocho capítulos -llamémoslos así-, divididos todos ellos en varias unidades menores -de una o dos páginas- encabezadas por epígrafes; en la mayor parte de estos capítulos funde Azorín su prosa con la del cura, identificando casi siempre sus pensamientos y opiniones. Todo esto precede a la transcripción del texto de Bejarano, el fragmento más extenso del libro, y le sirve de introducción. Por último, aparece un epílogo dividido en dos partes, encabezadas cada una por los epígrafes «Año de 1789» y «Año de 1916». Si observamos el contenido del libro veremos que el primer capítulo, «En el otoño», es en realidad un prólogo en el que se nos habla de la feria de los libros y, al final, del hallazgo de una obra singular; por su sentido, este prólogo guarda relación con el epílogo, como veremos. En el capítulo II, «Entre montañas», se nos ofrece los datos bibliográficos de los tomitos hallados; se saca partido de los pocos datos biográficos a que tiene acceso el escritor -los que se desprenden del librito- y se va esbozando la etopeya de Jacinto Bejarano; pero aquí Azorín va

[47] José Ortega y Gasset, *«Azorín*. Primores de lo vulgar», recogido en *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 224.

señalando puntos que promete desarrollar más adelante: nos menciona las tertulias «que él tanto ama; lo veremos después» (500); o anticipa juicios: «Ya veremos luego cómo nuestro autor es un elegante, un admirable prosista, uno de los buenos prosistas castellanos» (500); y termina el capítulo preguntándose si este hombre tan ecuánime no tendrá ni un momento de desasosiego, ni un solo grito revelador: «Vayamos paso a paso -concluye-; no adelantemos los sucesos» (501). Pues bien, lo aquí apuntado se completa con el contenido del capítulo VIII, titulado precisamente «Un grito inesperado», en el que reanuda el trazado de la etopeya de Bejarano. De este modo, el capítulo II se relaciona con el VIII, quedando en el centro cinco capítulos -del III al VII- que, al modo impresionista, van recogiendo aspectos derivados de la lectura del libro. Cada uno de ellos está dedicado a un tema central que intentaremos resumir.

El capítulo III, «Algunas ideas», presenta un tono regeneracionista: el escritor desea la europeización de España, pero sin que las cualidades del carácter español -sentido como un mundo de cosas «sugestivas y contradictorias»- desaparezcan: «Sobre un fondo común humano, poner el sello nuestro: ese es el ideal» (502); y Bejarano se convierte en una figura modélica por ser un «espíritu castizamente castellano», pero dotado de una insaciable curiosidad intelectual que le hace estar al tanto de las novedades del pensamiento (como vemos, esto coincide con la actitud de reformismo cultural expresada en el epílogo a *Lecturas españolas*). El capítulo IV está dedicado a la «Teoría del estilo», y a él pertenecen las frases más citadas en los manuales para definir la prosa de Azorín; así como la fórmula que el escritor nos descubre para alcanzar «el gran estilo»: «*colocad una cosa después de otra*» (504); concluye afirmando que el estilo «es una resultante fisiológica».

Con el tema de las estaciones del año, Jacinto Bejarano viene a ejemplificar la diversidad de pareceres humanos; Azorín utiliza esas páginas para realizar, en el capítulo V, un bello ejercicio literario al enfrentar, en cuatro cuadritos, dos diferentes prosas descriptivas: la del cura, cargada de motivos mitológicos, y la suya, que selecciona imágenes para crear la impresión y emoción adecuada. Concluye el autor afirmando su idea central de que «todo es subjetivo», pues cada estación es para nosotros «lo que las hacen nuestros recuerdos, nuestros sentimientos» (507). En el capítulo VI, «Pastores y labradores», se glosa el tema de «menosprecio de corte y alabanza de aldea», mostrando en este punto Azorín cierta disconformidad -por primera y única vez- con el clérigo rural. Por último, el capítulo VII, «Chez Arkstée et Merkus», es, por un lado, una introducción al largo texto que páginas después se va a copiar, porque nos pone en antecedentes sobre el *Atlante español*, razón de la existencia de esas páginas; por otro lado, significa una llamada de atención sobre el primordial interés que posee la geografía. Comienza el capítulo con la afirmación: «España: un país donde nadie sabe geografía» (510), para terminar, después de una serie de digresiones, con esta otra: «La base del patriotismo es la geografía. No amaremos nuestro país, no lo amaremos bien, si no lo conocemos. Sintamos nuestro paisaje; infiltremos nuestro espíritu en el paisaje» (512)[48].

[48] Este capítulo -el VII- es el que más bibliografía contiene de todo el libro. Azorín cita o utiliza las siguientes obras: *Atlante español o descripción general, geográfica, cronológica e histórica de España...*, cuyo autor es don Bernardo Espinalt y García; comenzó a publicarse en Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar, en 1778 (los tomos que aparecen citados se conservan en la biblioteca particular del escritor, en su Casa-Museo); diccionario de Miñano; dos opúsculos en los que se critica al *Atlante: Carta gratulatoria de un cosmopolita al autor de la obra intitulada «Atlante español»*, y *Carta crítica de don Álvaro Gil de la Sierpe, al autor de la obra «Atlante español»*, ambos publicados en Valencia, 1787; el tomo XIII del *Diccionario* de Madoz (art. Riofrío de Ávila); y las *Cartas persas* de Montesquieu, en una edición grata al escritor monovarense: «A Amsterdam et à Leipsik, chez Arkstée et Merkus, 1769»: cita en concreto la carta LXXVIII; no aparece esta

Como hemos apuntado, el capítulo II y el VIII -con los que se inicia y termina lo que constituye el grueso de la obra de Azorín- están dedicados al personaje de Jacinto Bejarano; a su etopeya. Ortega y Gasset advirtió que «en seguida venimos a la sospecha de que Azorín va a hacernos su autobiografía al hacernos la biografía de don Jacinto Bejarano»[49]. Antes hemos anotado algo sobre esto; demos ahora los datos que el escritor nos proporciona. Bejarano es «un pequeño Montaigne» -y quien esto afirma se había definido, años atrás, como un «pequeño filósofo»-; las cinco veces que el autor de los *Essais* aparece citado cumplen una función caracterizadora, trazando vinculaciones entre ambos. El cura rural gusta de huronear en librerías y bibliotecas; tiene una insaciable curiosidad intelectual; vive «una vida dulce, suave, discreta, sin goces estrepitosos, pero sin molestias, incómodos y amarguras» (500); no tiene prejuicios; es «sereno, tranquilo, sosegado [...], delicado, fino, inteligente, sensual» (501); es un sensitivo (le gusta la soledad y el agua) e imaginativo; tiene una fina ironía; y muestra una «dulce resignación», «templa su espíritu una discreta resignación y se sobrepone a las íntimas añoranzas» (501). «Acepta resignadamente su suerte» (513) -recordemos este tema fundamental en *España. Hombres y paisajes*. El «grito del alma» que en un momento lanza «incidentalmente, *sin insistir*, al paso» (514), revela su calidad superior. Pero para crear un efecto al demorar lo patético -ya anunciado desde las primeras páginas-, el escritor ha reservado esta momentánea expresión del dolor para el final. De este modo ha construido escuetamente un personaje con el procedimiento propio de sus originales novelas: la etopeya. Y como sucede con no pocos de sus protagonistas, refleja en él su autor íntimas vivencias. Bejarano vendría a ser, también, el nombre de un aspecto de la biografía espiritual de Azorín.

Pero es en el marco de la obra, en esas páginas de valor prologal y en los epílogos -que envuelven y contienen todo lo demás-, donde el autor nos da la clave, de manera bien explícita, de su arte y de su actitud vital. En las primeras páginas, el autor marcha «en busca de los libros», «hambriento de lectura», y se imagina a sí mismo, «ya casi en el ocaso de la vida», retirado en un caserón, en una «calle quieta, silenciosa y lejana» de un viejo pueblo castellano, pero sin dejar de recibir todos los días, a una misma hora, un denso paquete de cartas, periódicos, libros, revistas... En el Epílogo, «Año de 1789», confiesa, dirigiéndose a Jacinto Bejarano en tono confidencial, que la auténtica prisión no son esas montañas entre las que se cree encerrado: «La prisión es nuestra modalidad intelectual; es nuestra inteligencia; son los libros» (527). Tanto en su actual madurez (en 1916) como en la vejez que vislumbra, se contempla en «comunión íntima y constante» con los libros: viviendo *con* ellos y *en* ellos. Sobre los libros -nos dice- «fabricamos nuestros amores, nuestros odios, nuestras fantasías, nuestras esperanzas» (528). Los libros nos dan esa *imagen* de la realidad que «es mejor que la realidad misma» (528); y así

---

edición en la biblioteca de Azorín. A lo largo de *Un pueblecito*, su autor utiliza otros libros que quedan convenientemente citados: el *Lazarillo* (pág. 497); el «célebre capítulo sobre la filosofía de Raimundo Sabunde, el XII del libro II» (500), de los *Ensayos* de Montaigne; el *Fomento de la población rural*, por el Excmo. Sr. D. Fermín Caballero, Madrid, Imprenta Nacional, 1864 (es la tercera edición, y se conserva en la Casa-Museo); el epistolario de Mérimée a Estébanez Calderón (en el cap. III); la *Génesis de la idea del tiempo*, de Guyau (cap. V); las *Mémories du «Géant»*, de Nadar (seud. de Félix Tournachon), París, 1864, y el «conocido libro» de F. Sarcey, *Le Siège de Paris. Impresions et souvenirs*, 21e édition, Paris, E. Lachaud, Libraire-Editeur, 1871 (es la edición que se conserva en la biblioteca de la Casa-Museo); el discurso XII del tomo VIII del *Teatro crítico universal* de Feijoo, «Honra y provecho de la agricultura» (los tres en el cap. VI); y un «pensamiento» de Joubert -Epílogo. «Año de 1916»- del libro *Pensées* de J. Joubert, Paris. Librairie Académique, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1928 (ejemplar que figura en la biblioteca de Azorín).

[49] *Op. cit.,* pág. 223.

afirma en otro lugar: «Imágenes todo, producto de nuestro subjetivismo»[50], para concluir un poco más adelante, en evidente paralelismo con lo apuntado al final de *Un pueblecito*: «Imágenes del amor, del heroísmo, de la amistad, de la dicha, de la esperanza. Imágenes a que nos aferramos con toda nuestra alma. *Tal es el consuelo y la razón de vivir de los mortales*»[51].

«La imagen del pueblecito de la sierra de Ávila era mejor que el mismo pueblecito» (528). Azorín viaja con la imaginación y rehúsa acudir a la realidad, porque gracias a Bejarano ha adquirido la imagen «verdadera», a la que la realidad exterior nada tiene que añadir. Desconoce Riofrío, pero no los paisajes a los que alude en las páginas prológales; paisajes que vuelve a *sentir* cuando la lectura de los clásicos castellanos le restituye su realidad. En el otoño, de vuelta tras la ausencia estival, solo «unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo* nos hacen compenetrarnos hondamente, *dolorosamente*, con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla» (498). La imagen de la realidad que la literatura proporciona llega a ser más importante que la realidad misma porque le da un sentido preciso[52]: un sentido que sin esa imagen, producto de la subjetividad del hombre, la realidad no poseería. En *Un pueblecito* Azorín reitera su posición de extremo subjetivismo, su convicción sobre el carácter fundamental de la realidad interior, y de ello hace el motivo central del libro: «*el libro es nuestro propio pensamiento*» (495); «todo es subjetivo»; «sobre la naturaleza ponemos nuestro espíritu» (507); sobre los libros «amoldamos nuestro espíritu» (528); «los lugares son nuestra sensibilidad» (528). Reiteración de convicciones para, entre todas ellas, detenerse con respeto ante el último enigma, ante el arcano que fundamenta por igual el arte y la vida: «Lo innato... ¿Quién podrá expresar toda su fuerza y misterio? Esa fuerza de lo innato lo es todo» (505).

---

[50] «Las lagunas de Ruidera», en *Con Cervantes*, *O. C.*, VIII, págs. 1-100.

[51] *Ibid.*, págs. 1102-1103.

[52] Recordemos aquella explícita declaración que figura en *El paisaje de España visto por los españoles*: «A Castilla, nuestra Castilla, la ha hecho la literatura. La Castilla literaria es distinta -acaso mucho más lata- de la expresión geográfica de Castilla. Ahora, cuando después de tanto tiempo volvemos a escribir, al trazar el nombre de Castilla, se nos aparecen en las mientes cien imágenes diversas y dilectas de pueblecitos, caminos, ríos, yermos desamparados y montañas» (Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. 54).

Azorín y la imagen de la realidad

No son extraños en la obra de Azorín los textos en los que, de manera bastante precisa, nos entrega un aspecto sustancial de su visión del mundo, o nos aporta algún dato esencial que lo esclarece. En un breve artículo de claro carácter epilogal, con el que cierra en la versión de sus *Obras completas* el libro *Con Cervantes*, «Las lagunas de Ruidera»[53], toma como punto de partida una frase referente a Berkeley, leída en una tesis de filosofía: «un kantismo sin la cosa en sí». Estas pocas palabras resumen todo un sentido del mundo resuelto en puras imágenes; imágenes que van surgiendo y desvaneciéndose en una esferita, una más entre millones de mundos que giran incesantes, y en la que las nociones de espacio y de tiempo son realidades harto relativas. Pues bien, en esta esferita que llamamos Tierra todo estaba dispuesto desde los siglos remotos para que un hombre y un lugar coincidieran en un momento: Cervantes y las lagunas de Ruidera. El lugar queda asociado al hombre, o mejor, a la imagen del personaje creado por la imaginación del hombre, adquiriendo un sentido peculiar: «En la historia de un pueblo, España, estas bellas lagunas existen por Cervantes; el gran escritor ha puesto en sus cristales un poco de misterio y de poesía». Así las conocemos nosotros, y las conocerán generaciones sucesivas, cuando nosotros no existamos y aún perdure la memoria de Cervantes. Pero Azorín imagina el paso de los siglos, millones y millones de siglos; el aspecto del planeta ha cambiado. Más millones de siglos, y la esferita ha quedado gastada, inservible, para toda una eternidad, entre millones de mundos... No hay vida. «Todo ha pasado ya como en un sueño (...) No existía la cosa en sí; eran imágenes que se han desvanecido».

Es fácil señalar otros textos azorinianos, tempranos o tardíos, que presentan ideas semejantes, desde *La sociología criminal* (1899) o *La voluntad* (1902) hasta su última novela, *Salvadora de Olbena* (1944) y aún después. Las últimas frases del libro finisecular resumen una postura radicalmente pesimista: «... Y entonces, desierta la Tierra, rodando desolada y estéril, entre profundas tinieblas, por el espacio inmenso, ¿para qué habrán servido nuestros afanes, nuestras luchas, nuestros entusiasmos, nuestros odios»[54]; pero es en la novela de 1902, la mejor obra de Martínez Ruiz, en donde, inspirados por Schopenhauer, el maestro Yuste y luego el discípulo, Antonio Azorín, expresan de manera clara una postura epistemológica que ilumina un buen sector de la obra literaria del escritor levantino; el párrafo del capítulo III de la primera parte es bien conocido: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa -con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo»[55].

Desde esta postura de extremado subjetivismo Azorín construyó un mundo literario con los materiales que le suministraba la literatura, con abundantes lecturas. E. Inman Fox nos señaló acertadamente que para Azorín la lectura es «su más importante

[53] El texto fue publicado en *ABC* el 27 de abril de 1930. No aparece en la edición del libro en Espasa-Calpe (1947), pero sí en el vol. VII de las *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, págs. 1100-1103.

[54] *O. C.*, I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 309.

[55] Cito por la ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 74.

modalidad vital»[56]. Tanto su obra de pura creación como buena parte de sus ensayos se origina en los libros o hace referencia a ellos, a la vida que en ellos aparece: metaliteratura, en buena medida[57]. En un texto de 1917 afirma: «si amo los clásicos es porque amo los pueblos y el paisaje de España. Para mí todo esto es una misma cosa»[58]; y en el breve prólogo a *Lecturas españolas* (1912) nos advierte que lo que da coherencia a este volumen es «una curiosidad por lo que constituye el ambiente español», siendo, como indica en su título, una recopilación de lecturas, no de observaciones. Que «el libro va unido a la vida» es en Azorín una afirmación redundante. Más aún, el libro suplanta a la vida, concebida esta en el sentido más convencional; la actividad lectora va sustituyendo al conocimiento del mundo fundamentado en la experiencia de la realidad que nos rodea. Del mismo modo, el seudónimo literario suplanta al nombre real. No existe otro caso igual en la historia de la literatura española. Azorín, como afirmé en otro lugar, es la dimensión literaria de Martínez Ruiz y el fruto de la fidelidad a sí mismo; es la imagen que de sí mismo se fue construyendo ese escritor nacido en Monóvar; una imagen de origen literario. Unamuno advirtió sagazmente esa escisión y el desarrollo de Azorín a costa de un José Martínez Ruiz que se fue perdiendo en el pretérito: «Mire usted, coja a Azorín del brazo, mándela a paseo por algún tiempo -comprendo que le tenga cariño- saque de dentro el acre censor de antaño y haga restallar el látigo sobre estas gentes (...) *No quiero que como a usted me encarcele un personaje de ficción* (...)», le dice en 1907[59].

Visión de España desde la literatura y actitud pesimista son dos rasgos reconocibles en no pocos de los escritos azorinianos. Manuel M.ª Pérez López resume así, con precisa concisión, la actitud vital del prosista levantino: «Diríamos que un hondo pesimismo, nihilismo casi, ocupa la raíz profunda, ontológica de sus convicciones. Pero a ello se superpone, como refugio o alternativa última, una actitud pragmática, necesaria para la vida, que informa el nivel de actuación o comportamiento, y cuya base es ese estoicismo o senequismo hispánico, con aportaciones del escepticismo a lo Montaigne»[60].

Si desde estas apreciaciones abordamos un libro esencial, a mi parecer, como *España. Hombres y paisajes* (1909) su sentido nos aparece claro: se trata de una España evocada desde la literatura o desde una actitud ensoñadora alimentada tanto de recuerdos como de sensaciones experimentadas en innumerables lecturas (el libro «unido a la vida»), penetrado todo por una resignada conformidad ante «lo irremediable», como escribe en el prólogo de manera imprecisa pero patética. La resignación estoica como opción personal asumida ante la vida en el momento en que el escritor se instala en la madurez (cuando publica este libro ha cumplido treinta y seis años) se corresponde con la resignación cristiana de esas vidas ignoradas y humildes que evoca en el «Epílogo en los Pirineos», recordando desde tierra francesa una España construida desde la sensibilidad y el ensueño.

La falta de sentido del mundo se suple con literatura, o con el predominio de la sensibilidad y el sentimiento sobre una realidad exterior que si llega a ser algo lo es por nuestra subjetividad. A Castilla, nos dice, «la ha hecho la literatura», y esta Castilla

---

[56] «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)» [1967], recogido en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 121-155.

[57] He de remitir al lector interesado en este aspecto de la literatura azoriniana al breve ensayo de E. Inman Fox «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», en *José Martínez Ruiz. Actes du Colloque International*, Université de Pau, 1985, págs. 349-356.

[58] Notas preliminares a las *Páginas escogidas* por Azorín; en *O. C.*, IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 1195-1196.

[59] Carta fechada el 14 de mayo de 1907, recogida por Santiago Riopérez y Milá en su libro *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, págs. 407-408.

[60] *Azorín y la literatura española,* Universidad de Salamanca, 1974, págs. 31-32.

literaria es más dilatada que la que podemos recorrer físicamente. «El paisaje es nuestro espíritu»; «los lugares son nuestra sensibilidad»; las estaciones del año «son para nosotros lo que las hacen nuestros recuerdos, nuestros sentimientos»... Ideas reiteradas que inciden sobre un tema fundamental en Azorín: que la auténtica realidad es la que construye nuestra subjetividad. El mundo carece de sentido hasta que el hombre se lo da. «Todo es subjetivo»; pero también el hombre puede transmitir su visión del mundo a los demás, y dilatarla en el tiempo.

En un libro fundamental para conocer la estética azoriniana, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), leemos en su conclusión: «Hay un momento en la vida en que descubrimos que la imagen de la realidad es mejor que la realidad misma»[61]. El escritor ha leído un libro desconocido, olvidado en la historia de la literatura, que ha encontrado por azar rebuscando entre montones de libros anodinos en la otoñal feria del libro madrileña; en él su autor, un cura de aldea en el siglo XVIII, Jacinto Bejarano Galavis y Nidos, hombre culto y sensible, traza, entre diversas conversaciones, una imagen del pueblecillo. En algún momento, Azorín, según confiesa, ha estado a punto de emprender el viaje hacia ese lugar; pero decide no hacerlo porque tiene su *imagen*, una imagen a la que el pueblecito real no va a añadir nada nuevo. La verdadera imagen es la literaria, la que ha conocido y se ha formado a través de las páginas escritas por el olvidado cura: «Riofrío no nos diría nada; su imagen nos sugiere algo».

Hay, pues, lugares por los que transitamos que no escapan de la anodinidad, y otros salvados o re-creados por la literatura. En las páginas iniciales del mismo libro el escritor, vuelto a la altiplanicie castellana después de las vacaciones estivales, declara que solo la lectura de los clásicos -«unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo*»- le hacen compenetrarse «con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla». La literatura da un sentido a la realidad, haciéndola para nosotros «más verdadera, más benéfica y más fecunda»[62].

Las lagunas de Ruidera quedan asociadas a Cervantes, y sin el escritor el lugar geográfico no impresionaría nuestra sensibilidad de la misma manera. Cervantes ha creado la verdadera imagen de estas lagunas, como el olvidado escritor Bejarano Galavis, el cura del siglo XVIII, nos ha transmitido la imagen del pueblecito abulense, y nuestros escritores clásicos -y modernos- han ido creando la de Castilla. Azorín, pura dimensión literaria de José Martínez Ruiz, nos ofrece la imagen de la realidad según la imagen que a él le ha proporcionado la literatura. La imagen de una imagen, o el mundo visto desde los libros y desde una sensibilidad ensoñadora. «De los libros somos prisioneros todos nosotros. Vivimos con ellos en comunión íntima y constante; a ellos amoldamos nuestro espíritu; sobre ellos fabricamos nuestros odios, nuestras fantasías, nuestras esperanzas»[63]; los sentimientos fundamentales se convierten también en imágenes: «Imágenes del amor, del heroísmo, de la amistad, de la dicha, de la esperanza. Imágenes a que nos aferramos con toda nuestra alma. Tal es el consuelo y la razón de vivir de los mortales»[64]. Aquí está buena parte del peculiar arte azoriniano. «La imagen lo es todo». Del mundo tenemos nuestra representación, única certeza sobre la que es posible operar. Azorín es, obviamente, un claro resultado literario e intelectual de la crisis del positivismo, y el estímulo de Schopenhauer es fundamental en su visión del mundo. Pero la representación azoriniana depende, en buena medida, de la literatura española. Se explica así que la

[61] Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pág. 151.

[62] Véase *Sintiendo a España* [1942], en *O. C.*, VI, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 716.

[63] *Un pueblecito,* ed. cit., pág. 149.

[64] «Las lagunas de Ruidera», citado en nota 53.

mayor parte de su labor como escritor se dedique a dar cuenta de sus lecturas; y o solo se refiere Azorín a lo que ha leído, sino -esto es lo primordial- a la manera de leerlo, manteniéndose siempre presente en la lectura, y realizándola desde la sensibilidad, dando vida y actualidad -recreando- a los clásicos, porque ellos han creado unas imágenes del mundo que los han sobrevivido.

Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes* (1909)

La colaboración de Azorín en la revista ilustrada *Blanco y Negro*, si fue ciertamente dilatada en el tiempo, no lo fue tanto en el número de títulos. A los cinco lustros que vienen a transcurrir desde su primera colaboración, en febrero de 1904[65], hasta la última que conozco («Superrealismo. Las tres caretas»), en marzo de 1930, corresponden algo más de un centenar de artículos (unos ciento veinte, según tengo noticia); cantidad similar a los que vieron la luz en el diario *España* en menos de catorce meses, desde enero de 1904 a febrero del siguiente año. En realidad, los textos azorinianos no fueron apareciendo con regularidad en las páginas de este semanario ilustrado, sino que en su mayor parte corresponden a dos épocas: la primera, de mayor densidad, es la comprendida entre la fecha inicial antes mencionada y diciembre de 1907; es la que constituye el objeto de este trabajo. Desde esta última fecha hasta 1910 la firma del escritor monovarense está ausente de esas páginas, y solo algo más de una docena de artículos van apareciendo muy de tarde en tarde durante esta segunda década del siglo, entre los que destacan títulos como «El mar» (18-VIII-1912), que formará parte de *Castilla*, o los agrupados en la serie «Escenas madrileñas» («Los herbolarios», «El rastro», «Las calles»...), recogidos después en *Madrid (Guía sentimental)*[66]. La segunda época se abre en enero de 1925 y termina en marzo de 1930; poco más de cinco años en los que se publican medio centenar de títulos, agrupados casi todos en series como «Episodios históricos», «Escenas modernas», «Los españoles» -semblanzas imaginarias que luego formarán *Los clásicos redivivos*[67]- y la más numerosa: la definida con el término «Cuento».

La primera época (1904-1907) es, en mi opinión, la más interesante. Publica Azorín sesenta y tres artículos, de los que solo dieciocho formarán parte de *España. Hombres y paisajes* (1909)[68]; el resto será rescatado por José García Mercadal muchos años después, en 1963, en las páginas de *En lontananza*[69], uno de los libros menos conocidos y de más humilde apariencia de entre los dedicados a recopilar, en la última etapa vital de nuestro escritor, artículos dispersos. Se recogen aquí esos cuarenta y cinco títulos, revueltos con otros de diferentes épocas y sin indicar, en no pocos de ellos, su lugar de procedencia.

---

[65] Erróneamente se suele repetir, en destacados lugares de la bibliografía crítica azoriniana, que la firma del escritor aparece por primera vez en *Blanco y Negro* en 1902, al pie del artículo «La viejecita y sus amigos»; este dato equivocado parece proceder de la introducción de Ángel Cruz Rueda al volumen I de las *Obras completas* de Azorín (Madrid, Aguilar, 1947; en la edición de 1975, pág. XXXVIII). La fecha errónea la repiten José Luis Torres Murillo, «Azorín periodista», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 113 (noviembre-diciembre, 1957), págs. 3-42 (en pág. 27); y Fernando Sáinz de Bujanda, *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, pág. 254, entre otros.

[66] Madrid, Biblioteca Castilla, 1918. Es un librito curioso y poco conocido; contiene en ochenta páginas, sin índice, doce artículos y una caricatura por Bagaría.

[67] *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

[68] En *España. Hombres y paisajes* (Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1909), no quedan recogidos artículos publicados solo en *Blanco y Negro*, como también erróneamente se ha repetido, siendo la fuente de este dato el citado prólogo de Cruz Rueda a las *Obras completas* (en edición de 1974, pág. LXXXI).

[69] Madrid, Editorial Bullón, 1963. Reúne este librito cien artículos escritos desde 1896 hasta 1917 en diversas publicaciones: *El País*, *El Progreso*, *Vida Nueva*, *El Globo*, *Blanco y Negro*, *ABC* y *La Vanguardia*.

Con el objeto de ordenar los textos aparecidos en esos cuatro años en *Blanco y Negro* y analizar sus peculiaridades los relaciono a continuación, siguiendo su cronología. Los artículos que forman parte de *España* van precedidos de un asterisco.

1. «La viejecita y sus amigos» (27-II-1904).
2. «Figuras españolas. El pequeño farmacéutico» (5-III-1904).
3. «Figuras españolas. La viuda de los cuchillitos» (9-III-1904).
4. «Figuras españolas. Las 'camperas' levantinas» (25-VI-1904).
5. «El viejecito que no sabía nada» (9-VII-1904); último artículo firmado con su nombre: J. Martínez Ruiz.
6. «Lolita. Historia de una niña que se hará grande» (8-X-1904).
7. «Un retrato histórico» (9-XI-1904).
8. «Lo que lleva el rey Gaspar» (7-I-1905).
9. * «Figuras andaluzas. Juana y Juanita» (17-VI-1905).
10. «Figuras andaluzas. El tío Joaquinito» (8-VII-1905).
11. «Los pequeños placeres» (12-VIII-1905).
12. «Nuestro amigo el reloj» (24-IX-1905).
13. «La compra de un sombrero» (7-X-1905).
14. «Añoranzas de Londres. El asombro de Maud» (21-X-1905).
15. * «Don José Nieto» (11-XI-1905).
16. «Los amigos del Museo. Un elegante» (25-XI-1905).
17. «Los amigos del Museo. Un buen señor» (2-XII-1905).
18. «Los amigos del Museo. Un sensual» (9-XII-1905).
19. * «La calle de la Montera» (16-XII-1905).
20. «Los amigos del Museo. Unos espectadores» (23-XII-1905).
21. «El abuelo materno» (30-XII-1905).
22. «Valencia y Murcia» (6-I-1906).
23. «Los amigos del Museo. Un magistrado» (13-I-1906).
24. * «Los amigos literarios. El mal labrador» (3-II-1906).
25. * «Los amigos literarios. Unas sombrereras» (31-III-1906).
26. * «Los amigos literarios. Un sabio» (31-III-1906).
27. * «Los amigos literarios. Una criada» (21-IV-1906).
28. * «Los amigos literarios. Nicolás Serrano» (21-IV-1906).
29. «Retratos históricos. Don Antonio» (16-VI-1906).
30. * «Retratos históricos. Carlos» (23-VI-1906).
31. * «Delicado» (30-VI-1906).
32. * «Los amigos literarios. Ana» (14-VII-1906).
33. «Una tapada» (21-VI-1906).
34. * «Los amigos literarios. Un pobre hombre» (28-VII-1906).

35. * «Retratos históricos. Don Cristóbal» (1-IX-1906).
36. * «Retratos históricos. Don Lorenzo» (8-IX-1906).
37. * «Los oficios. El anacalo» (6-X-1906).
38. «Lo desconocido» (20-X-1906).
39. * «Los oficios. El apañador» (3-XI-1906).
40. «Los oficios. El herrero» (24-XI-1906).
41. «El voto de los perros» (15-XII-1906).
42. * «Los oficios. El melcochero» (12-I-1907).
43. «La ruta del Lazarillo» (9-II-1907).
44. «El paisaje en España» (23-II-1907).
45. «Las decadencias» (2-III-1907).
46. «El criado de Kant» (23-III-1907).
47. «La espiritualidad de un pueblo» (6-IV-1907).
48. «Oración del poeta» (20-IV-1907).
49. «Una vieja ciudad» (27-IV-1907).
50. * «En la Alhambra» (18-V-1907).
51. «Los oficios. El morenero» (25-V-1907).
52. «Los yantares» (1-VI-1907).
53. «Los desiertos» (15-VI-1907).
54. «Los viejos fotógrafos» (22-VI-1907).
55. «Origen de un gobernador» (29-VI-1907).
56. «Las lágrimas del niño» (10-VIII-1907).
57. «El niño no se acuerda» (24-VIII-1907).
58. «La visita» (5-X-1907).
59. «Un caso de conciencia» (19-X-1907).
60. «La vuelta con Josefina» (26-X-1907).
61. «La estatua de Valera» (2-XI-1907).
62. «Los canes» (16-XI-1907).
63. «Sabiduría popular» (28-XII-1907).

Habría que señalar que el escritor firma en *Blanco y Negro* por primera vez como Azorín el ocho de octubre de 1904, al pie del relato «Lolita. Historia de una niña que se hará grande», nueve meses después de que lo hiciera en el diario *España*, con lo que se consolida el uso del seudónimo que empleará con exclusividad durante toda su vida. Los cinco primeros artículos aparecen firmados todavía por J. Martínez Ruiz, pero el estilo azoriniano es ya el peculiar y característico, el que sigue la línea abierta por *Las confesiones de un pequeño filósofo*, especialmente por sus últimos capítulos («Las vidas opacas», «Las ventanas», «Esas mujeres», «Las puertas», «María Rosario», tan semejantes al citado «Lolita»), y que se desarrollará en tres libros singulares: *Los pueblos* (1905),

España (1909) y *Castilla* (1912)[70]. Los primeros artículos de *Blanco y Negro* enlazan temporalmente con los últimos de *Alma Española* y *Helios*[71], se desarrollan paralelamente a su colaboración en *España* (enero de 1904-febrero de 1905), en *El Imparcial* (marzo-abril de 1905) y en *ABC* (desde el 1 de junio de 1905), y vienen a terminar -en esta primera etapa- algunos meses después de obtener su acta de diputado por Purchena (Almería), y pocos meses antes de su boda -30 de abril de 1908. Parte de estos artículos pertenecen a lo que José María Valverde considera como «el mejor momento» de Azorín, la época de *España* y *El Imparcial*[72], diarios que le dieron gran popularidad[73] y en cuyas páginas fueron apareciendo textos con los que compondría varios volúmenes[74]. Sin embargo, si comparamos los artículos de *Blanco y Negro* publicados en ese período, entre enero de 1904 y mayo de 1905 -son los ocho primeros- con los que pueden considerarse como los más representativos de los aparecidos en aquellos dos diarios, la diferencia es notable: el vigor de los capítulos de *Los pueblos* o de *La ruta de don Quijote* no se vislumbra desde esas evocaciones de «figuras españolas», que vienen a ser un amaneramiento del propio mundo azoriniano, en tono menor. La explicación de esta diferencia puede estar en las razones expuestas por Valverde: J. Martínez Ruiz pierde naturalidad al intentar adaptarse a una revista del hogar, destinada a la burguesía, y en cuyas páginas adquieren tanto protagonismo la aristocracia y los fastos de la Corte; de ahí, tal vez, la abundancia de diminutivos en los títulos de los primeros artículos[75]. Pero la situación cambia a partir de 1905. El profesor Valverde señala también que a finales de ese año Azorín empieza a publicar en *Blanco y Negro* otro tipo de artículos más personales e interesantes, que continuarían la línea de *Los pueblos*, y cuyo primer ejemplo sería «La calle de la Montera»[76] (16-XII-1905). Personalmente, estimo que el aumento de potencia estética está asociado al hallazgo de un tipo de sección, como la que llevará el título general de «Los amigos del Museo», cuya primera proeza será, aunque todavía no ostente el título general, el excelente artículo «Don José Nieto» (11-XI-1905); desde ese momento las mejores páginas aparecerán vinculadas a diversas series, que se irán sucediendo hasta enero de 1907, iniciándose entonces una decadencia.

De este modo podemos señalar una evolución en la índole de las colaboraciones. Existiría una primera época que discurre paralelamente a la de *España*, cuyo punto final

---

[70] En este sentido, E. Inman Fox señalaba que *Las confesiones...* «parece ser más bien el libro que abre el ciclo de las colecciones de estampas: *Los pueblos* (1905), *España* (1909) y *Castilla* (1912)», pues «tiene muy poco que ver con *La voluntad* y *Antonio Azorín*», *vid.* su edición de *Antonio Azorín*, Barcelona, Labor, 1970, pág. 26, n. 11. También José María Valverde advierte que la fase azoriniana que culmina en *Los pueblos* «tiene su umbral en *Las confesiones...*». *Azorín*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971, pág. 240.

[71] La última colaboración en *Alma Española* es de 31-I-1904 («Baudelaire»), y la última en *Helios*, firmada todavía como J. Martínez Ruiz, en octubre del mismo año («Los buenos maestros: Montaigne»).

[72] «Lo que antes fue nihilismo anarquista se había vuelto entonces ironía mansa y escéptica, ya sin esperanzas de reformas radicales [...] Su estilo, equilibrado, refrenado y reticente, es entonces el melancólico y admirable logro producido por su resignado acomodo a sus limitaciones», J. María Valverde, *op. cit.*, pág. 245.

[73] No hay más que leer artículos como «Conjuración de señoras» o «El misterio de las cosas», publicados en el diario *España* y recogidos años después en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944.

[74] De *España* proceden, además de *Los pueblos*, la primera parte de *Parlamentarismo español* (1916), *Tiempos y cosas* (1944), *Veraneo sentimental* (1944), y parte de *Fantasías y devaneos* y de *Palabras al viento;* de *El Imparcial*, como es sabido, *La ruta de don Quijote* (1905) y «La Andalucía trágica», sección agregada a *Los pueblos* en la edición de Renacimiento, Madrid, 1914.

[75] J. M.ª Valverde, *op. cit.*, pág. 277.

[76] *Ibid.*, pág. 278.

es el cuento de Navidad «Lo que lleva el rey Gaspar»[77]. Destaca aquí la sección «Figuras españolas», nada definida en cuanto al contenido, y que se reduce a tres artículos. De enero a junio de 1905 no encontramos ningún texto: es la época en que el diario *España* desaparece; Azorín pasa a *El Imparcial* y viaja por La Mancha y Andalucía; desde el primero de junio, ya en *ABC*, acompaña como cronista al séquito real en su viaje a París y Londres e inicia esa larga etapa como colaborador fijo del periódico de Luca de Tena, del que *Blanco y Negro* había sido antesala. De vuelta, reanuda sus colaboraciones en la revista ilustrada con una serie que da poco de sí: «Figuras andaluzas». Después de títulos sueltos que indican un cierto tanteo, «Los amigos del Museo» es la sección que inaugura la época de las más interesantes creaciones, la que se extiende entre noviembre de 1905 y enero de 1907. El año central es el de 1906, y de aquí proceden la casi totalidad de los textos que irán a parar a *España. Hombres y paisajes*, en 1909. Destacan en este período secciones como «Los amigos literarios», «Retratos históricos» y «Los oficios». El menor interés de los textos publicados desde febrero de 1907 hasta el último número de ese año -en que desaparece la firma de Azorín- tendría que ver con el desplazamiento que han sufrido, pues ocupaban regularmente la primera página; con el predominio espacial de la ilustración sobre el texto, que queda notablemente reducido, y con el distinto enfoque de los artículos, como veremos.

La peculiar índole de la publicación -una revista ilustrada- impone ciertas características a estas páginas de colaboración literaria: ante todo, la presencia indispensable de la ilustración: los artículos ocupan sendas páginas[78] en las que se combina el texto con la ilustración, normalmente un dibujo. En la mayor parte de los casos, el texto precede al dibujo, y el dibujante se basa en lo que el escritor ha creado; pero en algunas ocasiones el punto de partida del texto literario es un cuadro, o una fotografía. Es el caso de la sección «Los amigos del Museo», de la que no recogerá *España* ninguna pieza de entre las reunidas bajo ese título. «Un retrato histórico» está inspirado en la fotografía de una dama desconocida de hacia 1860; el texto viene a ser un antecedente del capítulo que, con igual motivo, aparecerá años después en *Doña Inés*. La serie «Retratos históricos», aun estando basada en las fotografías que hizo Laurent en la década de los años sesenta del pasado siglo -aunque tal dato no se nos ofrezca- a los notables de entonces, puede ser leída independientemente de los retratos que ilustran los artículos. El dibujo predomina, con mucho, sobre la fotografía, utilizada solamente en los casos mencionados y en la reproducción de los cuadros -o fragmentos de ellos- sobre los que se inspira el escritor; el resultado es la creación de bellas páginas, pues en no pocas ocasiones el dibujo es magnífico: dignos de citarse son los de Arija para «El anacalo» o «El apañador», y los de Regidor, Medina Vera o Méndez Bringa. En solo una ocasión, «Una vieja ciudad», el dibujo de M. Santamaría -la panorámica de una ciudad de gran parecido con Yecla- sirve como base al breve artículo que figura a su pie.

Conocemos, gracias a una carta de Azorín a Pérez de Ayala, la manera de ir proyectando una sección, aunque esta no llegó a realizarse. Se titularía «Españolas

---

[77] Presenta una mayor extensión que los otros textos; será recogido en el libro de cuentos *Pasos quedos*, Madrid, Escelicer, 1959, págs. 15-17.

[78] Solo en tres ocasiones el texto y las ilustraciones ocupan más de una página. Además del texto aludido en la nota anterior, esto sucede en «Figuras andaluzas. El tío Joaquinito» y en «Valencia y Murcia», contribución de Azorín a una amplia sección del «Almanaque para 1906» (número del seis de enero) titulada «Las Regiones Españolas», en la que colaboran Luis Paris («Asturias y Galicia»), A. Palomero («Castilla y León»), E. Marquina («Cataluña y Aragón»), Pío Baroja («Vascongadas y Navarra»), Virgilio Colchero («Extremadura»), Felipe Pérez y González («Andalucía») y Eduardo Zamacois («Baleares y Canarias»).

ilustres» y serían semblanzas basadas en las fotografías de amigas asturianas -entre las que figuraba la entonces novia de Pérez de Ayala- que el escritor alicantino conoció en el verano de 1905, cuando pasó unos días en casa del autor de *Tigre Juan.* «Y no es indispensable -dice en la carta- que el retrato corresponda a la semblanza; así Victoria (cuya fotografía tengo) será una simpática muchacha que vive en Arcos de la Frontera, y Paz -su novia- puede ser una traviesa levantina, que vive en uno de aquellos pueblecillos»[79]. Como en otras ocasiones, las fotografías son el pretexto y fundamento para el ejercicio de imaginación.

No viene a ser fácil la definición literaria de estos textos que de manera general y aproximada convenimos en llamar artículos. Si hay un término que mayoritariamente haya sido utilizado por la crítica para denominarlos en su conjunto, este es el de *estampas*. Así lo hacen José María Valverde, Manuel María Pérez López y E. Inman Fox[80], quienes emplean el citado término para referirse a las piezas que forman *Los pueblos*, *España* y *Castilla*. Ángel Cruz Rueda y Santiago Riopérez y Milá parecen preferir *cuadro*[81], siguiendo tal vez al escritor monovarense, quien en las líneas preliminares de *Castilla* habla de *cuadros*[82]. La cercanía significativa entre ambos conceptos es obvia. Pero Azorín definió desde su prólogo el contenido de *España* englobando todos sus capítulos bajo el concepto de «breves ensayos», y como «ensayo» subtituló el libro *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*. Evidentemente, los artículos de *Blanco y Negro*, cuyas mejores piezas fueron a parar a *España*, no pueden, en su conjunto, calificarse de «ensayos» según la idea que de tal género tenemos, pero sí una parte de ellos se encuentra en sus cercanías. Más bien debemos considerar que, a la manera de Montaigne, con el término «ensayo» aplicado a esos textos, Azorín quería significar intento, tentativa, boceto, apunte... En relación con los artículos que nos ocupan nuestro escritor utilizó un término bastante más adecuado, y perfectamente aplicable a la mayor parte de ellos: el de *semblanza*. En la carta dirigida a Pérez de Ayala que antes he citado, dicho término aparece tres veces, y es el único utilizado para definir ese tipo de texto: «serán semblanzas de Isabel, Carmencita, Olvido, Paz, etc.». El término «semblanza» está unido con los de «figuras», «siluetas», «tipos», «retratos»... que reiteradamente utiliza, o ha venido utilizando. Estas semblanzas de *Blanco y Negro* tienen su antecedente en artículos como «Tipos picarescos»[83], «Tipos de la Pasión»[84], «Filósofos españoles. Vives»[85], las «siluetas» contenidas en *Los pueblos* o en *La ruta de don Quijote*[86], y las semblanzas que encontramos en *Alma Española*[87]. En *Blanco y Negro* los títulos de las series aluden a ello: «Figuras...», «Los amigos de...», «Retratos...». El personaje es lo que siempre

---

[79] Transcribo la carta en mi artículo «Azorín en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala», *Anales Azorinianos*, núm. 1 (1983-84), págs. 19-31.

[80] *Vid.* J. M.ª Valverde, *op. cit.*, págs. 275, 282 y 287; Manuel M.ª Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974, pág. 35; E. Inman Fox, *op. cit.*, pág. 26.

[81] *Vid.* A. Cruz Rueda, *loc. cit.*, pág. 17; Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, pág. 459.

[82] «Una preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros», ed. de Juan Manuel Rozas, Barcelona, Labor, 1973, pág. 79.

[83] En *La Ilustración Española y Americana* (28-II-1902), págs. 123 y 126.

[84] «Tipos de la Pasión. José de Arimathea. La criada que denunció a San Pedro», *El Globo* (9-IV-1903).

[85] *Los Lunes de El Imparcial* (23-XI-1903), califica el artículo, desde unas líneas preliminares, de «breve silueta».

[86] Los capítulos -antes artículos- titulados «Siluetas de Zaldíbar» o «Siluetas de Urberuaga», en *Los pueblos*, y «Siluetas de Argamasilla», en *La ruta...*

[87] «Taine» (10-I-1904), «Santos Álvarez» (17-I-1904), «Meléndez Valdés (17-I-904), «Mauricio Rollinat» (24-I-1904) y «Baudelaire» (31-I-1904), su última colaboración en esta revista.

aparece en primer término, y todo en el artículo gira en torno a él, situándolo en un escenario y dotándolo de una mínima anécdota. Así, el elemento visual es el que predomina, lo que explica y propicia la utilización de conceptos como «cuadro» o «estampa». Pero aparece también con frecuencia la referencia intelectual, o se utiliza una anécdota en la que se vislumbra una historia. No andamos lejos, pues, de la caracterización genérica que apuntó Juan Manuel Rozas: «Su campo fue un género híbrido, de ensayo, evocación poética y cuento»[88]; teniendo en cuenta que la actividad evocadora es la que unifica todas estas páginas.

No todas las prosas de *Blanco y Negro* son semblanzas de personajes evocadas en un ambiente y dotadas de una mínima anécdota. Lo son la mayor parte, precisamente las que corresponden a la mejor época. Las semblanzas -de personajes aparentemente observados, pero inventados; de personajes literarios, históricos o protagonistas de cuadros- aparecen con el primer trabajo, se van afirmando y afinando, y desaparecen cuando con «La ruta del *Lazarillo*» los textos se convierten, casi todos, en artículos convencionales de exposición de ideas, iniciándose así la decadencia en sus colaboraciones, que tienen menos vigor a la vez que menos extensión. Desde el primer artículo hasta febrero de 1907, solo «Los pequeños placeres» prescinde de la figura central; «Lo que lleva el rey Gaspar» es el único texto definible claramente como cuento, y «Nuestro amigo el reloj» y «La compra de un sombrero» giran en torno a un objeto cargado de connotaciones afectivas[89], resolviendo en una escena la sensación que quiere conseguir, el sentimiento que quiere provocar.

Las secciones o series de artículos con un epígrafe común aparecen desde el mismo inicio de la colaboración. «Figuras españolas» es el título de la primera serie, que agrupa cuatro artículos, aunque en realidad el primero publicado en la revista, «La viejecita y sus amigos», pertenece por completo al grupo. Sucederá alguna otra vez que un artículo sin rótulo genérico preceda a una serie de la que forma parte. Estas «figuras» españolas, en consonancia con las figuras de *Los pueblos*, no pertenecen a la historia, sino a la más pura intrahistoria. Son semblanzas de personajes anodinos que vienen a ser la ejemplificación de lo apuntado en el capítulo de *Las confesiones...* titulado «Las vidas opacas». Lo que en ese sugerente capitulillo se declara queda desarrollado en estas semblanzas en las que se evocan los dolores[90] -sobre todo- o los pequeños placeres de gentes oscuras. De este modo podemos comprobar cómo, efectivamente, *Las confesiones...* viene a ser el punto de arranque para la época que, tras *Los pueblos* y *España*, culminará en *Castilla*.

«Figuras andaluzas» no llega a cuajar como serie, pues solo aparecen dos textos, de diferente carácter. Si el primero es una evocación de las protagonistas y el ambiente de *Juanita la Larga*, el segundo que no es de inspiración libresca, presenta una peculiaridad.

---

[88] «Azorín o la intrahistoria», estudio que sirve de introducción a su edición de *Castilla* (cit. en núm. 18), pág. 21.

[89] Estos textos muestran una cercanía evidente con lo que el profesor Mariano Baquero Goyanes denominaba «Cuentos de objetos y seres pequeños», en su libro *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, págs. 489-518.

[90] Hay que tener presente lo que Martínez Ruiz dice al comienzo de «Las vidas opacas», pues 1a actitud que nos muestra explica no pocos textos de Azorín: «Yo no he ambicionado nunca, como otros muchachos, ser general u obispo; mi tormento ha sido -y es- no tener un alma multiforme y ubicua para poder vivir muchas vidas vulgares e ignoradas, es decir: no poder meterme en el espíritu de este pequeño regatón que está en su tiendecilla oscura; de este oficinista que copia todo el día expedientes y, por la noche, van él y su mujer a casa de un compañero, y allí hablan de cosas insignificantes; de este saltimbanqui que corre por los pueblos; de este hombre anodino que no sabemos lo que es ni de qué vive y que nos ha hablado una vez en una estación o en un café...». Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo* (Prólogo de José María Martínez Cachero), Madrid, Espasa-Calpe, 1976, págs. 154-155.

El asunto es también intrahistórico -y es la vida intrahistórica lo que le interesa en su evocación de «Juana y Juanita»-, pero parece que nos muestra a un personaje que conoció en realidad. No hay datos en el texto que apunten en este sentido, sin embargo, el albardonero andaluz -el «tío Joaquinito»- retratado en su tiendecilla «llena de enjalmas, ataharres, pretales, jáquimas» es el mismo que protagoniza el último de los artículos de «La Andalucía trágica» (*El Imparcial*, 24 de abril de 1905), titulado «Arcos y su filósofo». Resulta interesante comparar ambos textos y comprobar cómo el artesano que lanza esa queja contra la política de recaudación del gobierno se convierte tres meses después en este pintoresco andaluz inventor de un utilísimo «tomador de plancha», con el que el narrador mantiene una ligera y amena conversación. La ciudad que habita, aunque reconocible en su descripción, no se nos dice ser Arcos de la Frontera. El ambiente es apacible y el encanto del lugar -la sugestión del ambiente grato- aleja toda sombra de la tragedia que pocos meses atrás había conocido y dado a conocer en estremecedoras crónicas. Las últimas frases de ambos textos son explícitas: el río, que en el de abril se muestra «infausto y trágico», aquí es «manso y sinuoso»[91]. El encanto lírico del lugar suplanta la visión crítica de una realidad ambientada con tonos pesimistas y sombríos.

La peculiar disposición de estas páginas de *Blanco y Negro* propicia un tipo de serie como la que emprende a continuación: «Los amigos del Museo». Se trata de escribir artículos sobre cuadros que se reproducen fotográficamente, en su integridad o en un fragmento. Así aparecen conjugados el texto literario y la ilustración en que se inspira. El primero es «Don José Nieto» que, aunque todavía no ostente el título de la serie -aparecerá en la siguiente entrega- no solo pertenece plenamente a ella, sino que es su mejor pieza. Es el único de los seis textos de esta sección que será recogido en *España*. El artículo es modélico en su concepción, organización y desarrollo: justo y exacto como un buen soneto. Dedicado al personaje que aparece en la puertecilla del fondo en «Las meninas»[92], Azorín imagina y describe la escena en que Velázquez va disponiendo las figuras e inicia su obra, para luego seguir a don José Nieto en lo que imagina ser su vida habitual, trazándonos su etopeya y unas noticias biográficas. Un fino humor está presente en esta semblanza imaginaria, como también lo está en la siguiente.

«Un elegante», inspirada en un personaje de Goya: la figura del petimetre. Es un artículo de erudición, pues, como en ningún otro, utiliza Azorín una bibliografía abundante -para la brevedad del texto- y curiosa: las obras de los moralistas indignados con los petimetres dieciochescos. Comienza citando el discurso «Las modas» de Feijoo, y luego desfilan por la página Joaquín de Paz y Monroy, con su libro *Él no se opone de*

---

[91] Es interesante confrontar los dos finales, pues es obvio que Azorín redactó el de «El tío Joaquinito» sobre el de «Arcos y su filósofo»: «He aquí -decís para vosotros- el pensamiento de toda España, que palpita en el editorial de un gran periódico, en el discurso pronunciado en el mitin y en las palabras de un talabartero filósofo perdido en una serranía abrupta. Y os disponéis a desandar la maraña de callejuelas enredadas. Un momento tornáis a asomaros por el boquete de la muralla: el río, infausto, trágico, se desliza callado allá en lo hondo; los gavilanes pardos giran y miran en el aire, lentos, con sus aleteos blandos» [*Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, ed. de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1974, pág. 262]. «He aquí cómo vive feliz, obscurecido, tranquilo, este original filósofo. La callejuela es retorcida y blanca; reina un silencio profundo; suena de tarde en tarde el son lejano y alegre de una herrería; en el hondo abismo del tajo, sobre el río manso, sinuoso, vuelan los cernícalos pausadamente y lanzan sus imperceptibles gritos agudos» («El tío Joaquinito», *Blanco y Negro*, 8-julio-1905).

[92] En *Castilla* reitera Azorín su interés por este personaje. En el último capítulo, «La casa cerrada», su protagonista dice al interlocutor: «¿Ves ese señor que está en el fondo, junto a una puertecita de cuarterones, levantando una cortina, con un pie en un escalón y otro pie en otro? Es don José Nieto; muchas veces hemos platicado en estas soledades. Ese hombre lejano (lejano en ese fondo del cuadro... y en el tiempo) siempre ha ejercido sobre mí una profunda sugestión. No sé quién es; pero su figura es para mí tan real, tan viva, tan eterna, como la de un héroe o la de un genio...» (ed. cit., págs. 176-177).

muchos y residencia de ingenios (1739), Álvarez de Toledo con su *Historia de la Iglesia*, don Francisco López Salcedo, autor de un raro folleto titulado *Despertador a la moda y soñolienta idea de capricho dormido*, don José Clavijo y Fajardo con su opúsculo *El tribunal de las damas*, los *Anales de cinco días* de Cadalso, y un librillo anónimo: *El tocador o el libro a la moda*, en el que se nos cuenta lo que el petimetre hace en todas las horas del día. Las noticias son curiosas y divertidas[93], y la página guarda relación con el capítulo «La moda» de *El alma castellana* (1900)[94], en la parte correspondiente al siglo XVIII en el que utiliza la mayoría de los libros citados.

«Un buen señor» y «Un sensual» son semblanzas imaginarias al estilo de «Don José Nieto». La primera está dedicada a ese curioso personaje que en la conocida tabla de Pedro Berruguete en que se nos muestra un Auto de Fe, aparece sentado en un sitial del estrado, en beatífica actitud de apacible sopor, mientras los reos son ajusticiados a pocos metros de él; y la segunda está sugerida por la apariencia de un personaje de Lorenzo Lotto. Ambos textos requieren la imagen para ser plenamente entendidos, lo que no necesitaba «Don José Nieto», ni tampoco «Un magistrado», basado en el retrato del licenciado don Diego del Corral y Arellano, por Velázquez; uno de los tres magistrados que firmaron la sentencia de muerte de don Rodrigo Calderón; pero lo que el texto recrea no es la figura del licenciado, sino las últimas horas de don Rodrigo, pues lo sugestivo del personaje desplaza al magistrado del retrato.

«Unos espectadores» es, de todos los artículos agrupados en series, el que más estrechamente depende de la ilustración. Se trata del comentario directo de la Adoración de los Reyes Magos pintada por Jerónimo Bosch. La mayor parte del texto es una descripción de «la tabla que tenemos ante la vista», y preocupado por los defectos anejos a reproducción tan reducida llega a escribir: «No sé si vosotros distinguiréis todo esto en la fotografía»; tipo de comentario insólito en estos artículos, puesto que lo imaginario suplanta siempre -o casi siempre- a lo puramente descriptivo.

«Los amigos literarios» es la sección más extensa: siete títulos que podrían ser incrementados con algún que otro texto de semejantes características. Son artículos de inspiración libresca en los que evoca personajes literarios de una manera creadora y original; evocación que se convierte en una re-creación. La lectura es aquí el punto de partida para la creación literaria, y en estos artículos comienza una de las líneas más personales del escritor, aquella que dará como resultado «cuadros» o «relatos» como «Las nubes», «Lo fatal», «La fragancia del vaso» o «Cerrera, cerrera», en *Castilla*, o, yendo aún más lejos, las novelas *Tomás Rueda* (o *El licenciado Vidriera visto por Azorín*), *Don Juan* y *Doña Inés*.

Es, posiblemente, la sección de la que más satisfecho quedó Azorín, pues todos sus «cuadros» o semblanzas pasaron a *España*, dando un sentido a la primera parte del libro, que es donde se agrupan. Después de recrear la figura de «El labrador avaro» de Berceo, bajo el título «El mal labrador» -que en la estampa azoriniana resulta ser un buen hombre, con algún defectillo, pero simpático y querido por todos-, el escritor dedica su atención a textos de los Siglos de Oro, sus lecturas predilectas. En casi todos estos artículos, los personajes evocados no son los protagonistas, sino figuras muy secundarias, episódicas,

---

[93] Entre otras citas, traslada Azorín una opinión de Clavijo y Fajardo a propósito de los sombreros y adornos que las mujeres llevaban en la cabeza: «y añade, en el paroxismo de su indignación, que no conviene que se deje noticia a la posteridad de tal idea criminal, 'porque trascendiendo de generación en generación la infamia presente, redundaría en oprobio de la nación española'». La misma cita había aparecido en *El alma castellana* (cap. IV de la segunda parte), *O. C.*, I, pág. 365.

[94] *Ibid.*, págs. 365-366.

o incluso nombres citados al paso en una conversación. Así, en «Unas sombrereras» evoca a las que aparecen al final del tratado tercero del *Lazarillo;* «Una criada» alude a *La ilustre fregona*, pero no es Constanza -protagonista, unos años después, de «La fragancia del vaso»- la que atrae la imaginación del escritor, sino esa tal Marinilla, la de la venta Tejada, a la que nombran dos arrieros camino de Toledo, siendo esta su única aparición en la novela[95]. «Ana» está inspirada en una escena de la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda. Atraído por sus palabras, el escritor se dedica «a imaginar cómo será esta dichosa Ana y qué es lo que hará por el mundo. Curiosamente, el personaje episódico de Lope de Rueda no lleva ese nombre -inventado por Azorín-, sino el genérico de «una gitana»[96]. Le atribuye también conocimientos como los de «su colega Celestina»: en «hierbas y raíces» dice el escritor -no Lope de Rueda- que conoce hasta la hierba llamada *pico*, de la que habla el P. Francisco Vitoria, cuya virtud prodigiosa es la de abrir cerraduras[97]; aunque la gitana de *Eufemia* no va más allá de la buena ventura y algo de adivinación. También muy secundario, en su obra de origen, es el protagonista de «Un pobre hombre», un personaje episódico de la *Vida de Lázaro de Tormes* de H. de Luna, que sufre un desmayo cuando le comunican que el inquisidor, su vecino, le requería para un asunto, que no era sino pedirle unas peras del «soberbio peral que tenía en el huerto». Los terribles tormentos que imagina en su alucinación tienen una fuente documental citada por el escritor con precisión[98]; fuente que también había utilizado en el capítulo «La inquisición» de *El alma castellana* (capítulo VII de la primera parte).

Diferente carácter presenta «Un sabio». Es una recreación de un «diálogo» de Juan Luis Vives, «El aposento y la vela»[99], escrita con un humor desenfadado. Relata una sesión de trabajo de un erudito humanista confortablemente instalado y asistido por criados y secretarios que le acercan los libros y los van colocando en el atril, le pasan las páginas y copian los discretos comentarios que el sabio humanista va haciendo en voz alta. Recreación humorística de un texto muy apreciado por Azorín, quien ya había utilizado el diálogo «Refección escolar» en la primera parte de «Filósofos españoles: Vives», publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, el 23 de abril de 1903, y recuperado nueve años después para abrir con él *Lecturas españolas*. Los *Diálogos* es una obra menor de Vives: librito pedagógico escrito como ejercicios de lengua latina, llega a adquirir para Azorín otra dimensión, transformándolo en el acto de su lectura, pues lo que allí ve -en consonancia con su sensibilidad- es «cómo pasa la existencia menuda y prosaica de los pueblos en una serie de pequeños cuadros auténticos»[100], con lo que se convierte esta obra en el precedente, y tal vez fuente inspiradora, de *Los pueblos*.

---

[95] En la conversación entre los dos mozos de mulas, uno dice al otro: «y esta noche no vayas a posar donde sueles, sino en la posada del Sevillano, porque verás en ella la más hermosa fregona que se sabe; Marinilla la de la venta Tejada es asco en su comparación», en *Novelas ejemplares*, III, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, pág. 56.

[96] Aparece en la escena quinta de la comedia *Eufemia*. Alude también a esta escena, copiando las mismas palabras de la gitana, en el capítulo III («La vida doméstica») de la primera parte de *El alma castellana*, *O. C.*, I, pág. 320.

[97] Azorín cita esta fuente en diversos textos, transcribiendo siempre la misma frase: P. Francisco Vitoria, *Relectiones teologicae* (pág. 453, edición de 1586): «herba pici, hispaniae, seras etiam ferrea aperit».

[98] D. Gonzalo Suárez de Paz, *Praxis ecclesiastica et saecularis*, Salamanca, 1483; cita la pág. 242 de la edición de 1790.

[99] Azorín leyó los *Diálogos* de Juan Luis Vives en la traducción de Cristóbal Coret y Peris, octava edición, Valencia, 1788. El diálogo utilizado para inspirarse está marcado, en su comienzo, por una raya vertical en el margen.

[100] La lectura, para Azorín, es un acto eminentemente creador. *Vid.* el fundamental estudio de E. Inman Fox «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», en *La crisis intelectual del 98*, Madrid,

«Delicado», la semblanza del autor de *La lozana andaluza*, no pertenece a esta serie, tal vez por estar dedicada a personajes y no a escritores. Sin embargo, la figura del vicario del Valle de Cabezuela está construida con datos y rasgos sacados del libro, pero pertenecientes a Aldonza, la protagonista: su gusto epicúreo por las viandas bien aderezadas y por los dulces, de los que se hace prolija relación -datos que proceden del Mamotreto II[101]- su constante actividad interesándose por todos, las diversas consultas que se le hace sobre los asuntos más diversos... Azorín lo pinta como un cura de pueblo, de regreso ya de Roma, y escribiendo durante las siestas o «a prima noche en las de invierno» [...] estas páginas soberbias, únicas en nuestra literatura [...] en que nos ofrece las más hondas sensaciones de la vida diaria, de las cosas pequeñas, triviales, ignoradas, y que se titulan *La lozana andaluza*[102]. Curiosamente, frente a las acusaciones de obscenidad y pornografía que destacados eruditos le lanzaron -Menéndez Pelayo, en especial- Azorín no va más allá de considerar estas páginas, muy lacónicamente, como «un tanto libres». La sugestión que su lectura le produce es similar a la experimentada ante las escenas de la vida cotidiana que descubre en los *Diálogos* de Vives: el espectáculo de las «cosas pequeñas, triviales, ignoradas» («Delicado») contiene también esa «eterna poesía de lo pequeño y cotidiano» que gustaba de encontrar en los ejercicios latinos del humanista valenciano.

«Nicolás Serrano» es la única de estas semblanzas evocadoras de personajes literarios que se refiere a la literatura contemporánea. Se trata del protagonista de la novela corta *Superchería*, de Clarín: «cada vez amamos nosotros más las novelas de este queridísimo maestro, y cada vez creemos más firmemente que esta novela citada y la que lleva por título *Su único hijo*, es lo más intenso, lo más refinado, lo más intelectual y sensual a la vez que se ha producido en el siglo XIX». Después de este arranque nos encontramos con la semblanza de un personaje que viene a coincidir con la actitud ante la vida característica del Azorín de aquellos años. Es evidente que el escritor está hablando de sí mismo a través de Nicolás Serrano, pues la identificación es casi total[103]. Como el protagonista de la novelita, Azorín está en la «mitad del camino de que hablaba Dante» -iba a cumplir treinta y tres años dos semanas después-; está «un poco cansado»; este cansancio es «ante todo indulgencia, condescendencia, comprensión de todos los desatinos y absurdos humanos

---

Edicusa, 1976, págs. 113-142; también mi trabajo «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*», en *Actes du Colloquie Internacional José Martínez Ruiz «Azorín»*, Université de Pau, 1985, págs. 155-170.

[101] Azorín gusta de repetir los nombres sonoros y curiosos de estas viandas. Él mismo redacta el «yantar» del homenaje a Baroja, con motivo de *Camino de perfección*, donde figuran platos semejantes: «Alcauciles rellenos», «Terneruela apedreada con limón ceutí», o «Brebaxe de las Indias» (café), entre otras peregrinas denominaciones. Da la reseña del banquete *El Imparcial* del día 26 de marzo de 1902.

[102] El escritor leyó *La lozana andaluza* en la edición de Luis de Lara, «Colección de libros picarescos», Madrid, 1899. En el prólogo del volumen propiedad de Azorín, y bajo el nombre de Luis de Lara, que lo firma, anotó Azorín de su puño y letra: «El editor Rodríguez Serra».

[103] Es una constante en la creación azoriniana la identificación personaje-autor; ya lo advirtió Ortega y Gasset en su ensayo «Azorín. Primores de lo vulgar»: «Y en seguida venimos a la sospecha de que Azorín va a hacernos su autobiografía al hacernos la biografía de don Jacinto Bejarano» (cito por *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 223). Alfonso Reyes, a propósito de *El licenciado Vidriera visto por Azorín*, da una inteligente y precisa definición de no pocos personajes de nuestro autor: «Azorín no es aquí un novelista a la manera convencional: no crea hombres (recuérdese a Galdós). Crea nombres; mejor: recuerda nombres (Calisto, Melibea, Tomás Rueda, La ilustre fregona, etc.); y, con pretexto de tales nombres, nos describe una sola alma: la suya. Y no directamente, ni por medio de la pasión o la acción, sino de la contemplación: el rasgo del paisaje, el estado de ánimo» (*Tertulia de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pág. 22).

[...]»; en su biblioteca destacan Montaigne, Montesquieu, Gracián, Stendhal. Su actitud esencial: «desdén imperceptible e ironía indulgente»[104].

Toda la segunda parte del artículo surge de la sensación experimentada por Azorín en la lectura de una simple frase -menos de tres líneas- de la novela corta. Nicolás llega por la noche, en tren, a Guadalajara, desde allí: «Un ómnibus con los cristales de las ventanas rotos le llevó a trompicones, por una cuesta arriba, a la puerta de un mesón que había que tomar por fonda»[105]. Este brevísimo fragmento narrativo evoca en Azorín sensaciones experimentadas en situaciones semejantes, y a la recreación de esas sensaciones dedica un largo párrafo en el que reconstruye, visual y auditivamente, el ambiente nocturno de una pequeña capital de provincias, que es también una ciudad muerta[106] -la califica de «vetusta y muerta ciudad»- y alude al peculiar sentimiento de angustia que le provoca.

Las cuatro semblanzas agrupadas en la sesión «Retratos históricos» tienen como punto de partida sendas fotografías realizadas por Laurent en la década de los años sesenta del pasado siglo. De los cuatro textos, solo el publicado en primer lugar, «Don Antonio» (se refiere a don Antonio María Segovia) no fue recogido en *España;* tal vez porque en su penúltimo párrafo se hace referencia al retrato, y se reconstruye la escena en que el fotógrafo -nunca se nombra a Laurent- daba las indicaciones al escritor; aunque puede ser leído sin la presencia de la ilustración. Es esta serie la que, entre todas, registra mayor presencia del humor; un humorismo irónico en la presentación de unos años de los que Azorín subraya la mediocridad en la literatura, el arte y la política, representadas en el personaje citado, en don Cristóbal Oudrid (músico) y en don Lorenzo Arrazola (presidente del consejo de ministros). El humorismo se carga de afecto en la semblanza de Carlos Rubio, político progresista y escritor, dechado de abandono físico -su suciedad era proverbial y de cordialidad humana. El tono amablemente irónico de estos artículos contrasta con la actitud crítica y las sensaciones que experimenta Antonio Azorín en el capítulo X de la segunda parte de *La voluntad*, cuando en la Biblioteca Nacional se entretiene una tarde hojeando «una colección vieja de un periódico». Aquí, aunque con diferente tono, se encuentra el fundamento de la actitud del escritor ante los retratos: «se ve en las viejas páginas cómo son ridículas muchas cosas que juzgábamos sublimes, como muchos de nuestros fervorosos entusiasmos son cómicas gesticulaciones, cómo han envejecido en diez o doce años escritores, artistas, hombres de multitudes que creíamos fuertes y eternos»[107]. De entre las fotografías que aparecen aquí descritas, Azorín, cuatro años después, ha seleccionado estas cuatro, pero modificando su actitud ante ellas; los retratos corresponden exactamente a la descripción que de ellos hizo en la novela de 1902[108].

---

[104] En el programa vital esbozado en el prólogo de *España* (1909), anotaba Azorín, entre otras cosas: «Bajo apariencias de afabilidad, desdeñaremos a muchas gentes» (*O. C.*, I, pág. 865).

[105] Leopoldo Alas «Clarín», *Superchería*, en *Superchería. Cuervo. Doña Berta*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 45. El mismo pasaje que he copiado en el texto, ampliado en unas cinco líneas más, lo transcribe Azorín seis años después, tomándolo como punto de partida para una evocación de ambientes, en el capítulo «Ventas, posadas y fondas» de su libro *Castilla* (ed. cit., pág. 102).

[106] Es fácil reconocer el estímulo de Rodenbach en no pocas páginas de entre las escritas, por Azorín en estos años. J. Martínez Ruiz nombra al escritor belga, junto con Verlaine y Maeterlinck, en el artículo «Un poeta» (*El Progreso*, 5-III-1898); y Hans Hinterhäuser utiliza citas de *La voluntad* en el capítulo «Ciudades muertas» de *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 41-66; *vid.* esp. págs. 53-55.

[107] J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 248.

[108] *Ibid.*, págs. 249-251. Falta en la novela la descripción de la fotografía de Cristóbal Oudrid.

«Los oficios» es la última serie publicada en las páginas de *Blanco y Negro*, en el período que tratamos, y es precisamente «El melcochero» el texto que puede señalar el final de la mejor etapa de Azorín en la citada revista. Los cinco títulos hacen referencia a modestísimos oficios -«Modos de vivir que no dan de vivir», como dice el título de un artículo de Larra-, desempeñados por los protagonistas de estos cuadros o estampas: «El anacalo» (mozo que recoge el pan que ha de ser cocido y lo lleva desde las casas al horno), «El apañador» (de sombrillas y paraguas), «El melcochero» (vendedor de dulces de miel), «El herrero» y «El morenero» (ayudante del esquilador, dedicado a aplicar unos polvos negros a las heridas que puedan resultar del esquileo). Es evidente, por los títulos, que nos encontramos en los ámbitos de la literatura costumbrista. Evaristo Correa Calderón, cuando rastrea la pervivencia del costumbrismo en nuestro siglo, apunta que el de Azorín es «de factura y sensibilidad totalmente diferente a lo establecido y estereotipado por sus cultivadores del XIX»[109]. Partiendo de una actitud comparativa y persiguiendo su caracterización, establece unas diferencias: «Si los costumbristas del XIX se complacían en pintar el uso o el tipo como una obra acabada, Azorín se limita a trazar un esbozo... un apunte, eliminando lo superfluo, que tiene el encanto *y* la espontaneidad de esas notas de color, de esos trazos con que los grandes pintores proyectan sus obras mayores»[110]. El párrafo transcrito apoya la definición del ensayo azoriniano en ese sentido de «apunte», «esbozo», pero no aclara la peculiaridad de su costumbrismo.

Para la caracterización del cuadro costumbrista conviene acudir a las páginas que a ello dedican Enrique Rubio Cremades y María Ángeles Ayala[111]: el título, que ha de ser orientativo y expresivo, alude al tipo o al escenario objeto del artículo («El escribiente memorialista» o «El café», por ejemplo). En los tipos representativos de oficios, se presta atención a los que están en trance de desaparecer, amenazados por nuevas formas de vida vistas con recelo o disgusto. El artículo suele comenzar con una breve digresión «que sirve para que el lector obtenga o adquiera unos ligeros conocimientos sobre el tipo o escena que protagoniza el cuadro». Si el autor intenta presentar un escenario lo hace «con intensa dosis descriptiva, escudriñando la realidad de un entorno social con toda suerte de detalles». La observación minuciosa y el detallismo son, pues, consustanciales al cuadro, intentando captar «lo cotidiano, lo usual». Además, el escritor costumbrista suele perseguir «una finalidad ético-docente», satirizando costumbres, principalmente. Pues bien, salvo la utilización del título alusivo al protagonista, ninguno de los otros rasgos están presentes en estos artículos de Azorín; en ellos, los personajes designados por sus humildes oficios sirven para crear a su alrededor un ambiente sugerente: un paisaje «estado de ánimo», o una escena que provoque una sensación de tristeza, caducidad, resignación, desesperanza. monotonía, vida mortecina... Se persigue, pues, la sensación, con lo que nos encontramos en los ámbitos de la prosa simbolista. Es el personaje -que nunca es el «personaje-tipo» representativo- y el ambiente lo que se nos da unidos en estas peculiares estampas, de manera que aquel forma parte de este, y acaba siendo absorbido en él. El anacalo cumple con su oficio, llevando el pan amasado al horno, pero en su itinerario cotidiano percibimos la vida apagada de «una pequeña y vieja ciudad». El apañador recorre las calles de una ciudad muerta -el silencio y las campanas son las referencias auditivas- y compone el paraguas de un viejo hidalgo empobrecido y resignado, que espera la muerte en un caserón destartalado y sórdido. «El melcochero» es la más pesimista de estas estampas: el vendedor de golosinas pregona su mercancía

[109] E. Correa Calderón, «Introducción al estudio del costumbrismo español», estudio preliminar a *Costumbristas españoles*, I, Madrid, Aguilar, 1964, página LVII.

[110] *Idem*.

[111] Introducción a su *Antología costumbrista*, Barcelona, Eds. El Albir, 1985, págs. 9-72; *vid.* esp. págs. 21-46.

deambulando en el crepúsculo invernal de una ciudad vieja, triste y sombría, en cuyo casino, alumbrado con luz mortecina, cuatro o seis hidalgos cruzan frases anodinas, mientras que por las calles desiertas resuenan las inevitables campanas anunciando una misa de *requiem* para mañana. Hay una feria desierta, y un *clown* espera inútilmente en la puerta de su barraca a alguien que quiera contemplar su espectáculo[112]. Ni el personaje-tipo es representativo de su oficio, ni el escenario está descrito partiendo de una observación detallista de la realidad. Tanto el personaje como el ambiente están evocados desde un estado de ensoñación y orientados a provocar las sensaciones aludidas.

Los tres artículos citados fueron recogidos en *España*. Los dos restantes, más limitados en extensión y potencia estética, siguen la misma línea apuntada de indagación en el azoriniano tema de «las vidas opacas», con su pretensión de crear escenas de patética anodinidad: conversaciones banales y vida monótona que recubren la tragedia cotidiana del existir. De este modo, el llamado costumbrismo de Azorín ha de ser puesto en cuestión, ya que estos artículos se encuentran, en realidad, en las antípodas de esa tendencia literaria. Azorín no se propone reflejar las costumbres, sino sorprender el «misterio de la vida» en lo anodino y cotidiano; y en el fondo de todo ello parece estar el estímulo de Maeterlinck. J. Martínez Ruiz tradujo, como es sabido, *La intrusa*[113], y en algún artículo recuerda la impresión que le produjo su lectura, en términos que bien pudieran aplicarse a no pocos textos azorinianos: «Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior *silencioso*, aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, *insacudible*, de la intrusa [...]»[114]. Conseguir esas sensaciones, con ese mismo procedimiento, es lo que le empuja a escribir textos como los recogidos en *Los pueblos*, *España* y *Castilla*, e insertarse así -y esto no se suele reconocer- en la más original línea del simbolismo peninsular en prosa[115].

El resto de las colaboraciones presenta un menor interés. Destaca, ante todo, «La calle de la Montera», que junto con «Las decadencias» tiene como protagonista a Azorín ante algún amigo -o maestro- venido a menos, que resucita dolorosamente un pasado. El segundo está en la línea de «El grande hombre en el pueblo» (*Los pueblos*), «La casa cerrada» (*Castilla*) o «La música» (*Lecturas españolas*), sobre la vejez de quienes habían sido grandes hombres y son ahora inteligencias arruinadas y resignadas. Relación con textos anteriores guardan asimismo «Una vieja ciudad», que alude en breves líneas a figuras y ambientes de *La voluntad* -sin citarla-, y «Las lágrimas del niño», donde repite el mismo tema del capítulo de *Las confesiones...* «Es ya tarde».

---

[112] Este *clown*, al que nadie acude a ver, guarda relación con el protagonista de «El viejo saltimbanqui», uno de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire. J. Martínez Ruiz, en la semblanza que dedicó al escritor francés en las páginas de *Alma española* (31-I-1904), califica la citada obra como «lo más amargo que ha producido la literatura contemporánea», y cita expresamente la pieza aludida: «¿Hay algo más triste que este *pequeño poema* del clown viejo? Un *clown* tiene su barraca en una feria, al final de la avenida [...]».

[113] Mauricio Maeterlinck, *La intrusa*, arreglada por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896.

[114] «Un poeta», *El Progreso* (5-III-1898). Desde esta cita y las consideraciones que la preceden puede advertirse la distancia que existe entre los artículos azorinianos presumiblemente costumbristas y los artículos o cuadros de costumbres más característicos o representativos del género: la misma distancia que habría entre *La intrusa* de Maeterlinck y un cuadro de costumbres que pudiera denominarse «El velatorio».

[115] Pedro Aullón de Haro señala la condición de poemas en prosa que ostentan textos azorinianos como los aquí tratados, y como tales introduce una representación de ellos en su selección *Poesía de la generación del 98*, Madrid, Taurus, 1984; *vid.* págs. 44-46 y 229-239.

Los artículos que hemos venido considerando son texto y contexto de *España*, y aclaran la gestación de este libro, fundamental en el desarrollo de la obra azoriniana. No interesa únicamente, en este sentido, comprobar la selección de los textos, sino la evolución de los mismos, en los que el tono humorístico y amable precede al tono de sombrío pesimismo con que se va iniciando, ya en *Blanco y Negro*, el tema de la resignación ante lo inevitable y la conformidad con el destino, que ocupará la segunda parte del volumen. Pero también en ese camino hacia *España*, y en aras de la coherencia e intensidad del libro, el escritor va dejando en el olvido artículos, estampas o semblanzas que fueron viendo la luz en un peculiar contexto -en *España*, por ejemplo, no se conservan las secciones o series, sino que se sigue un criterio de ordenación histórica-, generador de un tipo de lectura. La recuperación de aquel primer contexto ha sido el objeto de estas páginas.

La originalidad estética de *Los pueblos*

Este libro, subtitulado *Ensayos sobre la vida provinciana*, es el primero en cuya portada figura el seudónimo con el que José Martínez Ruiz sustituirá su nombre civil de aquí en adelante, de modo exclusivo, y con el que habrá de firmar miles de páginas a lo largo de su dilatada existencia. Cuando *Los pueblos* hace su aparición, a comienzos de 1905, la firma de Azorín lleva ya un año mostrándose a diario en el periódico *España*, desde el momento en que al escritor monovarense se le ocurriera utilizar el apellido de su personaje novelesco para firmar con él ciertas crónicas en las que critica con desenfado la vida parlamentaria. El seudónimo nace de su propia literatura, asociado al periodismo y a un tipo de artículo crítico, de tono satírico que, desde el veintiocho de enero de 1904, irá apareciendo asiduamente en las páginas de ese periódico, en la sección titulada «Impresiones parlamentarias». A partir de esta serie de crónicas, el seudónimo irá invadiendo el resto de su producción; la firma se hará famosa en *España* hasta tal punto que Azorín se convierte, en 1904, en el periodista de moda[116], y se consolida su uso definitivamente cuando, en octubre de dicho año, después de firmar con el nombre civil su último artículo en *Helios*, lo utiliza desde el día ocho de ese mes para firmar sus interesantes colaboraciones en la revista ilustrada *Blanco y Negro*[117].

La época de *España* fue notablemente fecunda. En poco más de un año, desde enero de 1904 hasta febrero de 1905, publicó en dicho periódico unos ciento cincuenta artículos de diverso tono y contenido[118], con los que, a lo largo de los años, el propio autor, y luego José García Mercadal, pudieron componer varios volúmenes: además del que nos ocupa, estos artículos forman parte de los libros *Parlamentarismo español* (1916), *Fantasías y devaneos* (1920), *Palabras al viento* (1944), y constituyen la totalidad de *Tiempos y cosas* y *Veraneo sentimental* (1944); algunos quedaron sin recoger en volumen, en las páginas del diario para el que fueron escritos.

Los pueblos, en su primera edición, está formado por dieciocho artículos[119] -o crónicas, o estampas-, escritos, en su mayor parte, durante el verano de 1904; algunos

---

[116] No hay más que leer artículos como «Conjuración de señoras» o «El misterio de las cosas», publicados en el diario España y recogidos años después por José García Mercadal en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944. Del éxito de *Los pueblos* dan cuenta las dos ediciones que de él se hicieron en el mismo año de 1905, y en la misma casa editorial.

[117] Se trata de «Lolita. Historia de una niña que se hará grande» (8-X-1904). Es su sexta colaboración en *Blanco y Negro*; en adelante la firma de Azorín aparecerá con asiduidad y regularidad, y parte de los textos publicados en esta revista ilustrada serán recogidos en *España. Hombres y paisajes* (1909).

[118] El diario *España*, que dirigía don Manuel Troyano, comenzó a publicarse el 21 de enero de 1904, y desapareció en marzo del siguiente año. Martínez Ruiz publicó su primer artículo el 23 de enero («El divorcio»), cinco días antes de comenzar a firmar como *Azorín;* el último vio la luz el día uno de marzo de 1905: «Las últimas palabras. Azorín se despide». El cuatro de marzo escribe ya para *El Imparcial* (*vid.* José Luis Torres Murillo, «Azorín periodista», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 113 (noviembre-diciembre 1957), págs. 3-42. Para el período de Azorín en *España* son imprescindibles los estudios de José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, y el estudio introductorio a su peculiar edición de *Los pueblos*, Madrid, Castalia, 1974.

[119] En su tercera edición (Renacimiento, Madrid, 1914) se le añaden los cinco capítulos que forman «La Andalucía trágica», antes del «Epílogo en 1960». Ángel Cruz Rueda, al incluir *Los pueblos* en las *Obras selectas* de Azorín (Madrid, Biblioteca Nueva, 1943), añade al contenido de esa tercera edición «La muerte de Sarrio» (a continuación de «Sarrio») y «Confesión de un autor», en su final; y así se recoge ya en las *Obras*

-los que dan cuenta de sus andanzas por balnearios y playas del norte- formaban parte de la serie «Veraneo sentimental». Azorín selecciona y organiza el libro cuidando que resaltara la variedad de sus piezas, distanciando convenientemente las que por su forma son similares y uniendo aquellas que, aunque semejantes, crean un contraste que se puede aprovechar estéticamente. El libro, pues, da la apariencia de carecer de estructura, entendida como disposición significativa de los materiales, y de que su ordenación se rige por algo tan subjetivo como es el gusto del autor para distribuir entre las páginas lo que a lo largo de ocho meses había ido apareciendo de manera dispersa y como fruto de unas circunstancias. Por ello es conveniente, de cara al lector interesado, dar cuenta de los artículos en su orden cronológico, tan distinto de la situación que cada uno ocupa en el seno del libro; cuando el título que tenía en el periódico no corresponda con el que adquiere en *Los pueblos* citaré aquel entre paréntesis:

«La novia de Cervantes», 5 y 6 de abril.
«El grande hombre en el pueblo» («Una página de historia. La sombra»), 10 de julio.
«En Loyola», 20 de julio.
«En Urberuaga», 27 de julio.
«Siluetas de Urberuaga», 30 de julio
«Siluetas de Zaldívar», 1 de agosto.
«El pez y el reloj» («En Santander. El pez y el reloj»), 9 de agosto.
«Una ciudad» («En Santander. El día y la noche»), 10 de agosto.
«Sarrio», 27 de agosto.
«Una elegía», 30 de agosto.
«El buen juez», 6 y 8 de septiembre.
«La fiesta», 13 de septiembre.
«Un trasnochador», 17 de septiembre.
«Epílogo en 1960» («La fama póstuma»), 17 de septiembre.
«El ideal de Montaigne», 20 de septiembre.
«Los toros», 30 de septiembre.
«Un hidalgo», 14 de noviembre.
«La velada», 28 de noviembre.

Es interesante comprobar cómo el tono de los artículos va cambiando, según las circunstancias, y ello tiene que ver con las vacaciones (por lo menos las parlamentarias): el primer artículo pudo coincidir con la Semana Santa -o sus alrededores-; los de julio tienen que ver con un viaje por el norte (la sección «Veraneo sentimental») que duraría hasta la primera mitad de agosto, más o menos. A finales de agosto y durante el mes de septiembre parece estar en su tierra natal, pues es este el ambiente que reconocemos en

completas, Madrid, Ed. Aguilar, vol. II, 1949. El propio autor hizo una adaptación para *La novela corta* (n.º 57, 3 de febrero de 1917), seleccionando una docena de capítulos. En 1974 José María Valverde prepara una edición muy personal con el título *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)* para la colección Clásicos Castalia; pretende «devolver algún sabor de periódico a *Los Pueblos*», y a tal fin duplica el número de artículos recogidos de las páginas de *España* y los ordena cronológicamente, intentando reconstruir el contexto en el que fueron apareciendo los capítulos del libro en cuestión. A estos treinta y seis artículos siguen los publicados en *El Imparcial*: el ciclo de «La Andalucía trágica» y las dos partes de «Romero en el romeral», que al parecer fueron los que ocasionaron el despido de ese periódico.

esas estampas. En noviembre aparece una recreación libresca y una escena de ambiente invernal -la velada junto al fuego.

Pero es evidente que tienen un valor significativo las estampas -o escenas- que abren y cierran la obra y que encuadran los dieciséis títulos restantes: «La fiesta», cuyo subtítulo -o breve introducción explicativa- reza: «He aquí cómo el poeta vuelve viejo a su patria», muestra el regreso de un anciano poeta, ciego, a su pueblo, para morir, olvidado y desvalido, en un lugar grato caracterizado por la continuidad intrahistórica, donde la vida se renueva sobre la base de la tradición. El tono subjetivo y evocador que la figura del poeta ciego crea en ese ambiente de normalidad pueblerina es decisivo para la lectura del libro en su conjunto, y se corresponde con ese otro regreso del escritor también anciano y ciego al lugar provinciano donde en otro tiempo trabajó, y la rememoración nostálgica de su pasado, con que se cierra el libro *Castilla* (1912); y ello sirve a su vez para cerrar de manera simétrica una trilogía comenzada siete años antes, y cuya pieza central la constituiría el libro *España. Hombres y paisajes* (1909)[120]. El «Epílogo en 1960», que apareció en el periódico con el irónico título de «La fama póstuma», sitúa en un futuro, que al escritor entonces -en 1904- le parecía muy distante, el nebuloso recuerdo de su nombre -solo su seudónimo- en la continuidad de esa misma vida tradicional, en una escena anodina, pero sutil y tiernamente humorística; aquel primer Azorín no podía sospechar que en 1960 él seguiría vivo y su firma habría alcanzado fama universal. Si el libro se inicia con la cercanía de la muerte y del olvido, se cierra con el cumplimiento de ese destino, y con la demostración, sin gesto trágico ni patetismo, en una escena admirable, de cómo el olvido es el destino que aguarda a todo mortal.

El libro se subtitula *Ensayos sobre la vida provinciana*. El término «ensayo» habría que considerarlo aquí como equivalente de «boceto» o de «apunte», y no tanto como denominación de un género literario caracterizado por la exposición de ideas personales, con predominio de lo meditativo o discursivo; aunque el ensayo, así concebido, también forma parte de las piezas del libro. No hay denominación genérica precisa para esas «unidades» que de manera aproximada hemos venido llamando artículos o crónicas, por su carácter periodístico. Estas piezas muestran cierta diversidad. Es cierto que a un texto como «El pez y el reloj» le cuadra plenamente la calificación de ensayo, pero no a «La fiesta», por ejemplo, que se acerca a la estampa, o al cuadro, por ser una escena con un mínimo argumento. El profesor Juan Manuel Rozas, en el memorable estudio introductorio a su edición de Castilla, opinaba que lo propio y peculiar de la creación azoriniana «fue un género híbrido, de ensayo, evocación poética y cuento»[121], definición que parece convenir más a los capítulos de este libro de 1912, o a los de *España. Hombres y paisajes*, aunque también pudiera aplicarse, en menor medida, al que nos ocupa: encontramos apuntes narrativos, exposiciones de ideas, pero el tono de evocación poética lo penetra todo. Es evidente que se tiende a la estampa -denominación que buena parte de los críticos suele preferir[122]- o al cuadro, siguiendo lo apuntado por el escritor en el breve

[120] El escritor nunca se refiere a estos tres libros como partes de una trilogía, pero es evidente que forman un ciclo, con unas relaciones internas y una evolución. Manuel María Pérez López así lo considera de manera explícita (*Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974, pág. 35); E. Inman Fox habla del «ciclo de las colecciones de estampas: *Los pueblos*, *España* (1909) y *Castilla* (1912)» en su introducción a *Antonio Azorín* (Barcelona, Labor, 1970, pág. 26), y en el mismo sentido se pronuncia José María Valverde (*Azorín*, págs. 275 y 187).

[121] Barcelona, Labor, 1973, pág. 21.

[122] Así lo hacen José María Valverde, Manuel María Pérez López y E. Inman Fox, en las obras citadas en nota 118.

prólogo a *Castilla*[123]; pero también está presente la semblanza, en los capítulos titulados «Siluetas de...», y, por encima de todo ello, pudiera situarse la denominación, tan periodística como imprecisa, de crónica. Todo esto, en consecuencia, no hace más que poner de manifiesto lo original de la creación azoriniana: los capítulos de estos libros pueden ser definidos acudiendo, por aproximación, a los términos mencionados, pero en el fondo, lo peculiar de estos textos nos remite únicamente al arte de su creador, y aún a la singularidad de cada uno de ellos; y si alguien ilumina su identidad, es el propio autor cuando afirma que «los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor»[124], llevando a las últimas consecuencias, con su práctica, el proceso que caracteriza al arte moderno. Es muy oportuno traer a este lugar el criterio de quien, por ser un excelente novelista y ensayista, y un conspicuo crítico literario, se encontraba en situación privilegiada para conocer y expresar con lucidez los rasgos característicos de la modernidad: me refiero a Benjamín Jarnés. En su artículo «Libros sin género»[125], después de afirmar que el libro «es malo o bueno a espaldas de los "géneros" o mixtificándolos a capricho», y que «antes que el género, está el autor», desarrolla unas ideas centrales que pueden estar contenidas en este breve párrafo:

> Vivimos en una etapa de revisión de valores literarios, no apreciables desde el punto de vista del género, sino del hombre. El mundo espiritual contemporáneo no puede ser ya concebido sin una robusta proyección del autor en la obra.

Es obvio que todo ello define la postura de Azorín; y es que para Jarnés -modelo por excelencia de nuestra prosa de vanguardia- es el escritor levantino quien representa de manera más clara ese momento del arte literario, y así lo expresa en la conclusión de su ensayo:

> ¿Qué es, por ejemplo, Azorín? ¿Es novelista? ¿Ensayista? ¿Poeta, en el sentido pequeño de hacedor de versos? ¿Dramaturgo? ¡Qué difícil contestar! [...] Azorín [...] es un autor. Es Azorín. Leímos y leemos a Azorín, no por ser novelista, ni comediógrafo, ni articulista [...]; lo leemos por ser él, y nada más que eso, él[126].

Es necesario, además, llamar la atención sobre la personalidad de cada libro por separado. Sabemos que un estilo y una visión del mundo cohesiona su producción desde comienzos de siglo, y que pocas obras hay tan coherentes como la de Azorín; pero también, y es lo prodigioso, siendo sus libros semejantes, cada uno es único: lo es cada uno de los que forman la trilogía de Antonio Azorín, pero también los que integran esta trilogía de estampas, ensayos, crónicas o cuadros, y aun los que contienen crítica literaria y ensayos sobre los clásicos, manteniéndose siempre una relación interna y una evolución. Los críticos más destacados admiten que el umbral de *Los pueblos* está en las páginas de *Las confesiones de un pequeño filósofo*[127], pero estampas o «apuntes» sobre la vida provinciana, en el mismo sentido, encontramos en *Antonio Azorín*: no hay más que leer los capítulos VIII al XIII de su primera parte. Conviene contrastar la estética de esta novela con respecto a la de su predecesora, pues sus ambientes difieren de las

---

[123] Ángel Cruz Rueda, *loc. cit.*; también *vid.* Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, pág. 459.

[124] Azorín, *Memorias inmemoriales*, en *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 1220.

[125] *Revista de Occidente*, n.º 95 (mayo de 1931), págs. 205-209.

[126] *Ibid.*, pág. 208.

[127] E. Inman Fox, *loc. cit.*; José María Valverde, *Azorín*, pág. 240.

descripciones lóbregas o patéticas de *La voluntad*; el tenebrismo deprimente de la novela de 1902 no volverá a aparecer en adelante. Es revelador comprobar cómo en sus *Páginas escogidas* (1917), el escritor, cuando quiere dar una imagen de sí mismo, comienza con fragmentos de *Antonio Azorín*, dejando fuera toda su obra anterior. Es posible que haya querido reunir en esa antología textos característicos de Azorín, excluyendo los representativos de un Martínez Ruiz cuyo mundo terminó algo antes de que la adopción de una nueva firma señalara el comienzo de una nueva etapa.

Nos encontramos, pues, en la época del Azorín más representativo, el que figura obligatoriamente en toda antología de la literatura española. El libro *Los pueblos* se presenta como una novedad radical y como propuesta estética. Lo novedoso del libro movió al autor a publicar un artículo en *España* -el seis de febrero de 1905- titulado «Confesión de un autor», que se convierte en un manifiesto estético, cuyo párrafo más elocuente conviene trasladar aquí:

> Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades y en las asambleas donde se deciden los destinos de los pueblos, que en las ciudades oscuras y en las tertulias de un Casino modesto, donde don Joaquín nos cuenta su prosaico paseo de esta tarde.

Tal propuesta estética, llevada a su plenitud en *Los pueblos*, está ya presente en sus dos libros anteriores, como es fácil comprobar.

La nueva belleza de lo prosaico y de lo insignificante, la atención a los hechos minúsculos -«no hay nada que sea inexpresivo, que sea opaco, que sea vulgar a los ojos de un observador», había escrito en otro lugar de ese texto- no significa un triunfo del realismo, un realismo intensificado por lo detallista; ni mucho menos un costumbrismo relacionable con escenas de esa «vida provinciana» aludida en el subtítulo. La vida anodina recreada en sucesos ordinarios ha de mostrar «la fuerza misteriosa del Universo», cuya representación son esos vulgares sucesos. La realidad y el misterio están fundidos, y aquella no es sino la manifestación de este, que puede percibirse mejor en el arte. Por ello, la creación azoriniana, aun pareciendo realista, de manera superficial, se encuentra lejos de ello. Muchos años después, en sus *Memorias inmemoriales* (1946), Azorín explicaba su estética recurriendo a sucesos de su infancia, a experiencias decisivas en los años de formación colegial; señala dos recuerdos fundamentales: las largas caminatas los jueves y domingos por el campo, aprovechadas para estudiar los insectos, y la sugestión que el edificio antiguo del colegio, adosado al nuevo, que es el que habitaban, le producía. El paso del moderno edificio al antiguo estaba vedado, y recorrer de manera furtiva las dependencias prohibidas era conmovedor: allí estaba el misterio, y el misterio le atraía: «A la paciente observación que requiere la entomología, asociaba X el misterio inescrutable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores»[128]. Reitera esta idea en otros lugares del libro: «Para mí el secreto del arte [...], el que prefiero, consiste en hacer valer un mínimum de realidad, creando en su tomo un ambiente especial»[129].

[128] Ed. cit., págs. 1192-1193.

[129] *Ibid.*, pág. 1194.

«El arte no vale si no lleva ínsito un átomo de misterio»[130]. Azorín es preciso en la declaración de su estética, y esta declaración se corresponde, cuarenta años después, con la formulada y practicada en *Los pueblos* a comienzos de siglo.

Para entender mejor la estética de estos «Ensayos sobre la vida provinciana» tenemos que recurrir a los modelos literarios de los que parte Azorín; modelos declarados en los que la crítica no ha hecho suficiente hincapié. José María Valverde señaló hace años que la prosa de Juan de Zabaleta es el modelo adoptado por Martínez Ruiz para su estilo lacónico, embridado y preciso, de recreación visual en presente[131]; con esta prosa escribe *Los hidalgos* y su ampliación, *El alma castellana* (1900), pues resulta apta para esa reconstrucción visual, sobre fuentes literarias, de la España de los siglos XVII y XVIII; y Zabaleta es una de esas fuentes. Pero no se suele señalar que tres años después publica en *Los Lunes de El Imparcial* (veintitrés de noviembre de 1903) el artículo «Filósofos españoles: Vives», el mismo que reproducirá en 1912 al comienzo de *Lecturas españolas*, sin hacer constar la fecha de redacción y sin un breve parrafillo inicial que decía: «Yo he aprendido en Juan Luis Vives el amor a las cosas pequeñas: vais a ver en esta breve silueta con qué intensidad las amaba el maestro»[132]. Lo aprendido en Vives es mucho, según declara en la segunda parte del artículo, y los términos que emplea son similares a los que hemos leído en «Confesión del autor» a propósito de *Los pueblos*. El Martínez Ruiz que firma ese artículo se refiere exclusivamente a los *Diálogos* que el humanista escribiera con un fin modesto: servir como ejercicios escolares para el aprendizaje de la lengua latina. Azorín tiene en su biblioteca un ejemplar de los *Diálogos*/ de Juan Luis Vives,/ traducidos en lengua castellana/ por el Dr. Christoval Coret y Peris,/ Presbítero, Profesor de Elocuencia en la Santa/ Metropolitana de Valencia/ Octava edición/ Corregido el Texto, mejorada la traducción, y/ añadidas también algunas notas, por un/ discípulo (Valencia, 1788); contiene acotaciones en los márgenes, singularmente en los capítulos que utiliza para su propia creación[133]. En las escenas sencillas de que se sirve Vives para la enseñanza del latín, el escritor monovarense vio un modelo de claridad en la presentación de la vida, y la sugestión de estas páginas le movieron a idear buena parte de las que componen *Los pueblos*. En su semblanza, después de un sincero elogio («acaso no haya libro en nuestra literatura tan íntimo y gustoso»), nos muestra lo que contiene: «Ved cómo pasa la existencia menuda y prosaica de los pueblos en una serie de pequeños cuadros auténticos», y lo explica resumiendo el asunto de unas escenas de perfecta anodinidad. Pero también, como apunta en la «reseña-manifiesto», se percibe en toda esta vida vulgar el alma de las cosas: «Vives siente un intenso amor por las cosas pequeñas: todos estos filósofos del Renacimiento parece que han visto irradiarse en las cosas, tras larga oscuridad, el alma perdurable e inquietadora del Universo», y alude a la «armonía que en nuestra existencia forman los detalles y los objetos menudos»; con estas pequeñas cosas el humanista valenciano llega «hasta el nexo secreto de la vida». La relación entre este texto y buena parte de los ensayos más representativos de *Los pueblos* es tan evidente que no puede pasar inadvertida, y la declaración que figura en su inicio debe ser tenida en cuenta.

---

[130] *Ibid.*, pág. 1211.

[131] *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, págs. 115-124.

[132] Este artículo ha sido recogido por José María Valverde en su libro *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972, págs. 239-243.

[133] Por ejemplo, «El aposento y la vela», que lo utiliza para «Los amigos literarios. Un sabio» (*Blanco y Negro*, 31-III-1906), recogido luego en *España*.

Está claro que Azorín antepone su propia sensación en la lectura de los *Diálogos*: en ellos se nos muestran escenas insignificantes de la vida cotidiana, pero la alusión a un alma universal que se adivina y que surge de la armonía de los detalles y objetos menudos es algo que pone Martínez Ruiz después de asumir la estética simbolista. Aquí está el origen de esa trascendencia metafísica que es el propósito último, confesado en la reseña de febrero de 1905: los hechos minúsculos, reveladores de la fuerza misteriosa del Universo. Al magisterio de Juan Luis Vives se sobrepone otro, también confesado por el escritor unos años antes, cuyos efectos serán dilatados y duraderos: el simbolismo de Maeterlinck.

El cinco de enero de 1898 publicó Martínez Ruiz en *El Progreso* un artículo titulado «Un poeta», fundamental para entender la estética azoriniana en su conjunto. Cita allí los nombres de los que considera «los grandes artistas»: Verlaine, Maeterlinck y Rodenbach, lo que indica una decidida proclividad hacia -y hasta un compromiso con- una estética determinada. De Verlaine no hay influencia relevante en nuestro escritor (pudiéramos cifrarla en la importancia del matiz, pero esto es algo muy general); si lo menciona en primer lugar es porque representa como ningún otro, en España, la renovación poética llegada del país vecino; es el nombre en quien se reconoce todo poeta innovador por aquellos días. Rodenbach, junto con Verhaeren y Maeterlinck forman la triada de simbolistas belgas que tanto influyeron en la España finisecular, y más en los escritores que han quedado adscritos al «noventayochismo» que en los puramente «modernistas», lo que es digno de ser subrayado si utilizamos esa diferenciación ya obsoleta. Georges Rodenbach, el poeta de *Brujas la muerta*, ejerció una decisiva influencia en la descripción de ambientes urbanos, de las viejas ciudades de provincia, y es Azorín el escritor español que de manera más original reelaboró el «topos» simbolista de la ciudad muerta en diversas páginas[134]; pero el que de manera más profunda sugestionó a Martínez Ruiz fue Maurice Maeterlinck. En 1896, quien todavía era un propagandista de la ideología ácrata, tradujo *La intrusa*[135], y la impresión que tal obra le causara queda expresada en este artículo de 1898: «Todavía recuerdo y la recordaré mientras viva, la vibrante emoción, la emoción extraordinaria que la primera lectura de *La intrusa* me causara»; alude al ambiente de tristeza, y, sobre todo, a los «personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo». No hay acción; no pasa nada, pero se llega a sentir la presencia de la muerte en la elocuencia de las cosas: en lo vulgar de la escena se percibe todo el misterio de la vida; y eso es precisamente lo que quiso conseguir en los capítulos de *Los pueblos*, donde reitera como *leitmotiv* la idea de «el alma de las cosas», cuya existencia afirmó de manera vehemente en el artículo de 1898:

> Sí, la Naturaleza tiene alma [...]; tiene alma la casa abandonada en pleno campo, cerradas las puertas, desmoronándose las paredes, batiente una ventana que el viento hace gemir con tristeza infinita en las horas de vendaval; tiene alma el mueble antiguo, pesado sillón de cuero, lienzo negruzco, velón historiado; tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de

[134] Es fácil reconocer el estímulo de Rodenbach en no pocas páginas de entre las escritas por Azorín en estos años. Hans Hinterhauser utiliza citas de *La voluntad* en el capítulo «Ciudades muertas» de su libro *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980; *vid.* esp. págs. 53-55. También podrían señalarse capítulos de *España*.

[135] Mauricio Maeterlinck, *La intrusa*, arreglada por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896.

> placer, a las alegrías de una hora. Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa.

Si en Vives aprendió a expresar «la existencia menuda y prosaica de los pueblos», en Maeterlinck encontró la manera de dotar de trascendencia metafísica -y poética- a esa misma existencia: la indagación en el misterio de la vida, que surge de la armonía de las cosas y los sucesos irrelevantes. La belleza de lo prosaico aparece como resultado de una nueva orientación del simbolismo -casi irreconocible en estas prosas- que en Azorín adquiere características originales y diversas formulaciones en textos que van desde la escena o estampa («La velada», «Los toros»...) hasta la reescritura de obras clásicas («Un hidalgo»[136]), pasando por evocaciones de viajes o de personajes, en las que predomina la sensación. De la misma estética participan los poemas en prosa que constituyen los capítulos de *Las confesiones de un pequeño filósofo* o de *España. Hombres y paisajes*.

De lo dicho hasta ahora puede sacarse la conclusión de que el libro tiene unidad sustancial y diversidad en la superficie, en la variedad de sus capítulos. Pero, ¿qué es lo que se nos cuenta en ellos? En un repaso apresurado y sin orden podemos resumir lo siguiente: la visita a un misántropo de pueblo, viejo amigo del personaje central -que casi siempre es Azorín[137]-; la conversación con un señor que busca un sombrero para ir a los toros mientras lo espera su familia y fuera se prepara una tormenta; el paseo con un trasnochador aburrido; conversaciones de casino; la decisión de un buen juez lugareño, al que le ha influido -como a un don Quijote de la justicia- la lectura de un libro; conversaciones de vecinos en una velada de invierno[138]; ambientes de balnearios; sensaciones experimentadas en viajes por lugares provincianos, y, al final, el diálogo entre unos señores que en 1960 encuentran un libro que fue propiedad de un tal Azorín... Nada hay en estas estampas, vistas así, que nos recuerde una estética compleja como la simbolista; todo es perfectamente vulgar e irrelevante. Pero si tenemos que precisar el tema de estos capítulos, lo que encontramos es el catálogo de los grandes temas de la literatura universal: la amistad; la soledad; el tiempo y su poder destructor; el sufrimiento sordo, casi imperceptible, que nos rodea en la vida cotidiana; la diferencia entre la ley y la justicia; la naturaleza; el desamparo y precariedad del hombre en el mundo; la muerte y el olvido como destino del hombre y de su obra..., y el amor. Esto último pudiera resultar sorprendente, y requiere una explicación. Es cierto que Azorín es un escritor en cuya obra el amor se muestra escasamente, y aun se podría afirmar que, con pocas excepciones, la temática amorosa -la más frecuente en la literatura universal- produce una cierta extrañeza cuando aparece por sus páginas. Aquí es el mismo escritor quien define su alcance y contenido: las figuras femeninas abundan en este libro, y todas tienen su encanto «sensual e ideal» al mismo tiempo, como apunta en la «Confesión de un autor»; por ellas declara sentir, y así nos lo hace entender, «una vaga sensación de amor». El sentimiento tenue y melancólico conviene más a estas páginas que el amor como realidad apremiante, o su total ausencia.

---

[136] Es un capítulo de inspiración libresca semejante a los que aparecerán en Castilla: a la recreación de la obra clásica -el tercer tratado del Lazarillo, en este caso-, que le sirve de «argumento» o pretexto para la evocación de la figura y la creación del ambiente, sigue el empleo de un segundo autor u obra, que aquí es Santa Teresa, que expresa de manera directa el tema, la idea central a la que tiende el relato.

[137] La presencia de Sarrió parece vincular, desde casi su inicio, este libro con el mundo de *Antonio Azorín*.

[138] El ambiente que envuelve la escena de «La velada», los ruidos y las alusiones a lo que se advierte fuera de la estancia, donde se desarrolla una conversación vulgar, responde exactamente a lo que Martínez Ruiz escribiera en el artículo «Un poeta», a propósito de lo aprendido en Maeterlinck. Esta escena es una puesta en práctica de las ideas expresadas en el artículo de 1898.

La temática de estos ensayos sobre la vida provinciana es, en efecto, reveladora de la «fuerza misteriosa del Universo», pero afincada en lo concreto, lo vulgar y cotidiano. Azorín rehúye cualquier tipo de abstracción, porque esos grandes conceptos -lo que en ellos se encierra- nacen de la vida de todos los días, y el artista de fina sensibilidad debe descubrirlos como realidades vivas allí donde para el común de los mortales pasan inadvertidas. El «pequeño filósofo» es el espectador perspicaz que redime la realidad vulgar mostrando, en el prodigio de su lenguaje, la intensidad de cada humilde porción del mundo; y así lo prosaico es poético, y las vidas opacas -concepto que dejó apuntado y definido en un capítulo de *Las confesiones*- son tan interesantes como las existencias brillantes y ruidosas. Azorín llevó a cabo una revolución literaria sin aspavientos, sin estridencias, con la misma «normalidad» que aparece en sus escritos, y dedicada al lector de fina sensibilidad capaz de percibir la belleza de lo que es, en apariencia, irrelevante y anodino. Los pueblos es un prodigio literario; es sin duda -y me sumo con esto a la opinión de un crítico tan autorizado como José María Valverde- «uno de los mejores libros escritos en español»[139].

[139] *Azorín*, pág. 264.

Introducción a *Tomás Rueda*

1.- La obra en sus circunstancias

Resulta obligado en cualquier estudio introductorio a la edición de un texto hacer referencia a las circunstancias en las que se creó la obra sobre la que allí se trata: cada obra -no hace falta decirlo- pertenece a una época, a un momento en el desarrollo de la creación artística del autor, a un momento en la evolución del género, etc.; pero, aún más en este caso, ha de comenzar este ensayo inicial aludiendo a las circunstancias en las que surgió este libro, porque se trata precisamente de una obra de circunstancias. Fue escrita en el año en que se cumplía el tricentenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, y apareció en forma de libro, en ese mismo año, en la serie de «Publicaciones de la Residencia de Estudiantes» declarando en su cubierta y en su portada: «En el tricentenario de Cervantes, MCMXVI». Se trata, pues, de una publicación conmemorativa del fallecimiento de nuestro primer escritor, y Azorín participa «reescribiendo» una novela ejemplar, pues utiliza su mismo título: *El licenciado Vidriera* añadiendo la coletilla: *visto por Azorín*. Sabemos que no es la primera vez que el prosista levantino participa en un homenaje a Cervantes escribiendo un texto singular, de los que han de quedar en la historia literaria. En 1905, en el tercer centenario de la primera parte del *Quijote*, escribe para *El Imparcial*, los textos que luego recoge en el libro *La ruta de don Quijote*, recorrido literario por las tierras manchegas por las que anduvo el ingenioso hidalgo, y su creador. Pero de 1905 es también un hermoso y breve texto en el que recrea un episodio de la segunda parte, al tiempo que reflexiona sobre su sentido: «Don Quijote en casa del caballero del Verde Gabán», recogido años después en *Lecturas Españolas* (1912)[140]. En esa primera conmemoración había sido reescrito, desde otra actitud, el genial libro cervantino en el ensayo *Vida de don Quijote y Sancho, comentada por Miguel de Unamuno*, de manera que la originalidad azoriniana puede contar con este precedente: un ensayo en el que don Miguel quiere mostrar lo más profundo de sí mismo y cuyo título viene a ser modelo para el ensayo novelesco que nos ocupa. Resulta curioso comprobar cómo esas «obras de circunstancias» rebasan sus circunstancias para vivir con vida propia y adquirir dimensiones y proyecciones peculiares como creaciones representativas de su autor y de su tiempo. En el caso de Azorín, lector, crítico y actualizador de los clásicos, es Cervantes el escritor más glosado y comentado por él, el que más influye en su imaginación de escritor y con el que más se identifica. Véase, sin ir más lejos, el capítulo «Un caminante», de *Una hora de España* (1924); o cómo se sirve del personaje de Tomás Rueda para indagar sobre sí mismo. Los comentarios de Azorín sobre Cervantes llenan volúmenes[141], y hasta podríamos decir que, si el autor de *Lecturas españolas* quiso dar

[140] Con el título citado apareció en *El Ateneo de Madrid en el III Centenario de la publicación de «El Ingenioso Hidalgo»*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, 1905, págs. 292-297. En *Lecturas españolas* lleva el título «El caballero del Verde Gabán».

[141] En las fechas en las que se celebraba el cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes aparecieron los volúmenes de recopilaciones de ensayos *Con Cervantes* (1947) y *Con permiso de los cervantistas* (1948). Los artículos de Azorín dedicados a Cervantes son cuantiosos, y se hallan, en su mayor parte, recogidos en diversos volúmenes publicados a lo largo de su trayectoria literaria; véase el libro de Manuel M.ª Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974, esp. págs. 101-111 y 262-263.

nueva vitalidad a los clásicos, es Cervantes el que reforzó su propia vitalidad con el estímulo inagotable de sus creaciones, constantemente releídas.

Algo más hay que añadir a las circunstancias en que surge este libro. El texto fue publicado por primera vez en el diario *La Vanguardia* y fue apareciendo todos los martes, desde el día 19 de enero hasta el 20 de abril de 1915, bajo el título de *El licenciado Vidriera*, en las catorce entregas que corresponden a sus trece capítulos más el «Postfacio que pudiera ser prefacio», que ha de figurar como capítulo XIV en la edición de la Residencia de Estudiantes y en las *Obras completas* de Caro Raggio, aunque diferenciado del resto por un título explícito. El «Postfacio» desaparece en la edición de 1941, siendo sustituido por un Prólogo que el lector habrá de atravesar aquí como umbral de la obra. Por su interés el texto suprimido figura en nuestra edición como primera pieza del Apéndice, y a su contenido nos hemos de referir a continuación.

La declaración del autor con la que se inicia el «Postfacio» no carece de interés: «Para los niños creíamos que fuera este libro cuando comenzamos a escribirlo. Creemos que todo nacional de un país debe tener, en el fondo de su espíritu, una base de cultura clásica. Ese era nuestro propósito; pero...». Y nos cuenta cómo un día descubrió en una traducción de las *Bucólicas* de Virgilio la dedicatoria del traductor, un modélico preceptor llamado don Francisco Lorente; su imaginación le conduce a otro don Francisco, Giner de los Ríos, y realiza un elogio de la obra de Giner, de su labor pedagógica, de regeneración cultural al fundamentar en la lectura de los clásicos el conocimiento profundo del país. Desde luego, el cumplido elogio a don Francisco Giner, a quien dedica el libro, se encuentra en consonancia con el sentido de esta obra, en la que la lectura de un clásico castellano fundamenta una reflexión donde lo nacional ocupa un lugar central, en lo concerniente al ambiente moral sobre todo; pero se relaciona más aún con una circunstancia muy concreta: don Francisco Giner de los Ríos falleció el día 18 de febrero de 1915, cuando en *La Vanguardia* se estaba publicando *El licenciado Vidriera*; dos días antes había aparecido el capítulo V, «Acaba la Aurora», que concluye con la reproducción literal del inicio de la «novela ejemplar», y cinco días después, el martes 23 de febrero, aparece el capítulo VI, «En Salamanca», momento en el que viene a comenzar la vida de estudiante del protagonista y se inicia la coincidencia argumental con la obra cervantina. Es el 20 de abril cuando en el periódico barcelonés aparece el «Postfacio» con el elogio a don Francisco y la declaración inicial de que aquello, que en un principio se había pensado para los niños, derivó después hacia texto, cuya condición no explicita del todo, pues se resume en la preposición adversativa y unos puntos suspensivos, a los que siguen las consideraciones que hemos resumido.

Nos encontraríamos, pues, ante un primer problema que hemos de limitarnos a señalar, sin aportar adecuada solución. ¿Fue concebido el libro para los niños, y se rectificó el sentido a partir de la muerte de Giner de los Ríos? Si ello es así, la obra, o buena parte de ella, se habría ido escribiendo sobre la marcha, lo que sorprende en un conjunto de apariencia medida y de andadura planeada por un escritor no dado a la improvisación en su obra creativa. Por otro lado, es cierto que todo aquello que puede dar la impresión de cuento infantil desaparece con el capítulo V, publicado dos días antes del fallecimiento de don Francisco, pero ello está en consonancia con las etapas vitales de Tomás, que acaba de superar la niñez en ese capítulo de significativo título, «Acaba la Aurora», y se dispone a vivir en Salamanca la porción de su vida novelada por Cervantes. De esta manera, Azorín modifica el tono del relato, introduciendo los elementos ensayísticos y bibliográficos pertinentes a su finalidad. Werner Mulertt dedica unas páginas de su voluminoso libro a describir *El licenciado Vidriera* azoriniano, y allí afirma que esta obra

se anunció «en una colección infantil de "La Lectura"»[142], antes de publicarse la primera edición por la Residencia de Estudiantes. Resulta sorprendente, cuando menos, el cambio editorial: de una colección infantil a la muy selecta colección de Ensayos de la Residencia, que se inicia con *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset, y se continúa con libros de Azorín (*Al margen de los clásicos*), Eugenio d'Ors, Federico de Onís, Manuel B. Cossío, Luis de Zulueta... Escogidos ensayos de los intelectuales que marcan una época.

Otro texto, de notable interés para lo que tratamos, subraya la inicial orientación. En la primera entrega de *El licenciado Vidriera* en *La Vanguardia* figura una breve nota del autor que nunca ha sido tenida en cuenta, tal vez por no haberse realizado la consulta del periódico; dice así: «Por *La Vanguardia* han pasado algunos libros nuestros. Con el presente artículo comenzamos la publicación de uno nuevo. Pero necesitamos de la venia del director y de la benevolencia de los lectores. Se trata de un libro para niños. ¿Lo aceptará el público -tan indulgente con nosotros- de este periódico? Una consideración puede excusarnos; y es la de que los libros para niños pueden serlo también al propio tiempo para hombres.- *Azorín*»[143]. El autor afirma en su primera entrega esa orientación que luego considera incumplida en el «Postfacio», y entre ambos extremos se desarrolla un texto cuyo tono va sutilmente cambiando con el personaje: el sencillo lirismo de la primera parte sufre el contrapeso de la sugestión libresca de la segunda, y todo tiende hacia una conclusión que requiere para su cabal entendimiento de una cierta madurez. ¿Es posible que todo este conjunto fuera, en un primer momento, pensado para un público infantil? Lo afirma en su primera entrega; pero lo hace en una publicación para adultos que difícilmente atraería a un niño. Sin embargo, el libro viene a ser una «novela del aprendizaje» y por ello tiene carácter formativo, de educación de la sensibilidad; y así puede atravesar las primeras edades del hombre y detenerse en los umbrales de la madurez. En ese «Postfacio que pudiera ser prefacio» encontramos en el ejemplo de Giner de los Ríos la labor magistral que puede inspirar al autor: transmitir el amor por los clásicos, contribuir a la creación de una sensibilidad apta para el conocimiento y comprensión de la nación, apuntar el sentido de la continuidad nacional, y apelar a la reflexión en un ambiente de aspereza moral y de frivolidad; problema lacerante para Tomás Rueda en la novela, y para su autor.

El texto permanece inalterable en las tres ediciones en que aparece bajo el título de *El licenciado Vidriera*: la de La Vanguardia, la de Residencia de Estudiantes y la de Caro Raggio. Las modificaciones más notables se producen en 1941, y de nuevo las circunstancias van a influir en la obra.

Con el título de *Tomás Rueda* se publica en la inmediata posguerra en una cuidada edición de la colección Austral, en Argentina. El hecho de imprimirse en Buenos Aires no impide que fueran eliminados aquellos aspectos problemáticos en la España de los vencedores. En realidad, los cambios no afectan al texto, a lo que podemos considerar el cuerpo de la obra, salvo en detalles minúsculos; los cambios más visibles -además del título- lo constituyen la aparición de un prólogo, la eliminación de la dedicatoria a D. Francisco Giner de los Ríos y la desaparición del «Postfacio» con el elogio al fundador de la Institución Libre de Enseñanza. Todo ello viene impuesto por las circunstancias, puesto que la obra de la Institución estaba oficialmente condenada por el nuevo régimen desde que José María Pemán firmara el 10 de febrero de 1936, en Burgos, la orden de depuración de la enseñanza, publicada en el Boletín Oficial del Estado. En el resto del

[142] Werner Mulertt, *Azorín (José Martínez Ruiz). Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, pág. 126.

[143] Azorín, «El licenciado Vidriera» I, *La Vanguardia*, 19 de enero de 1915, pág. 8.

libro no ha habido alteraciones, y así el escritor levantino puede hablar de «reimpresión»; solamente altera el sintagma reiterado en el capítulo VIII, «Las Naciones de España», sustituyendo el sustantivo por un término más neutro: «Las tierras de España», pero conservando en una sola ocasión la formulación anterior.

Tomás Rueda es, pues, el título definitivo por parecerle a su autor «más concreto», y su texto es el que se incorpora a las *Obras selectas* y a las *Obras completas*. El nuevo prólogo conduce la obra hacia el intimismo, y su sentido es adecuado al estado de aislamiento y soledad del escritor en la inmediata posguerra[144]. Nos conduce al tema de la realidad y el ensueño, a la creación de una realidad interior, y a la contemplación de su personalidad íntima, en un nuevo «exilio imaginario» planteado como solución ideal al conflicto entre una sensibilidad exacerbada y un mundo agresivo. Las circunstancias de 1915 no son las de 1941, pero el texto sigue guardando vigencia, y en ambas situaciones la imaginaria emigración viene a ser la metáfora de una disonancia, la constatación de un repliegue hacia el interior y la muestra de una salvación por la literatura, por la obra de los clásicos que, sobre la abstracción de lo cotidiano, ofrecen el seguro cobijo de la serenidad, y propician la lúcida contemplación del propio devenir.

2.- Ensayo novelesco

No ha logrado ocupar *Tomás Rueda* una situación clara en la obra del escritor levantino; una situación como la alcanzada por *Don Juan* en el campo de la novela o *Un pueblecito*: *Riofrío de Ávila* en el del ensayo, por citar dos libros cercanos en el tiempo al que nos ocupa; y no lo ha logrado seguramente por esa cierta indefinición genérica que ha dificultado a la crítica encontrar el lugar adecuado para un texto definido con precisión por su autor como «ensayo novelesco». Nos movemos en un terreno algo al margen de las parcelaciones genéricas al uso, pero dentro de un peculiar territorio azoriniano que desde *La voluntad* había incluido con amplitud el discurso ensayístico en el seno del ámbito novelístico. En este caso pudiéramos encontrar invertidos los términos, pues lo sustancial sería aquí el ensayo, y el elemento modificador, adjetivo, lo novelesco. De todos modos, no deberíamos dejar de tener presente el criterio fundamental del escritor formulado de manera sintética en sus *Memorias inmemoriales*: «Los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor»[145]. Azorín modificó profundamente los géneros literarios, pues nunca se acercó a ellos para adaptar su discurso a una forma heredada por la tradición y defendida por una convención sólida, sino que adaptó los géneros a su estilo, imponiéndoles un peculiar criterio ordenador; y la obra que aquí comentamos viene a ser un buen ejemplo de todo ello.

Lo que acabamos de apuntar aparece reflejado en el modo en que la crítica ha ido asumiendo y entendiendo el caso de *Tomás Rueda* en el contexto de la evolución de la obra azoriniana, y de su novelística en particular. En este sentido es muy revelador el hecho de que cuando Eugenio G. de Nora, en su clásico estudio *La novela española contemporánea*, dedica un capítulo a Azorín[146], salte de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) a *Don Juan* (1921), sin dedicar espacio alguno al estudio del texto de

[144] Sobre este aspecto, véase el art. de E. Inman Fox, «Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad», *Ínsula*, núm. 556 (abril 1993), págs. 1-2 y 30, y su documentado estudio «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos*, núm. 4 (1993), págs. 81-118.

[145] En *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969 (4.ª ed.), pág. 1220.

[146] «El arte descriptivo de Azorín», vol. I, Madrid, Gredos, 1973 (2.ª ed.), págs. 231-260.

1915; solo en una línea fuera de situación deja constancia de que conoce la obra cuando alude a la manera en que el escritor hace un retrato de su esposa, doña Julia Guinda, en el personaje de Gabriela[147]; pero ni justifica su exclusión del corpus novelístico ni se refiere a su peculiar cercanía o a su entronque con dicho corpus. Del mismo modo, resulta cuando menos sorprendente que Luis S. Granjel, buen conocedor de la vida y la obra de Martínez Ruiz, y siempre minucioso en el manejo de abundantes datos, no cite la existencia del texto que nos ocupa en un extenso artículo dedicado a reflexionar sobre la evolución del sector novelístico[148]. Aún sorprende más que en el estudio donde se debería contemplar la peculiar entidad de este *Licenciado Vidriera*, el libro de Humberto Piñera *Novela y ensayo de Azorín*[149], se encuentre ausente, convirtiendo en grave defecto un olvido que no puede ser considerado como simple inadvertencia.

Entre los estudiosos de la novelística azoriniana que han dedicado un espacio en sus trabajos a *Tomás Rueda*, el texto ha sido entendido con criterios opuestos. Para José María Martínez Cachero, autor del primer libro importante sobre las novelas de Azorín, *Tomás Rueda* es «uno de los libros novelescos de su autor que más se aproximan a la novela típica o canónica»[150]; y para Antonio Risco, que contempla el corpus desde los logros de la novela objetalista y destaca todo lo que la creación azoriniana tiene de «ruptura con la novela tradicional», el texto que nos ocupa viene a ser «la más clásica de sus primeras novelas»[151], «una de las novelas de Azorín de línea más tradicional»[152] en la que «el hilo narrativo se desenvuelve con normalidad, como que pretende aproximarse un tanto al relato oral»[153]. Robert E. Lott no duda en considerar novela una obra que es «evocación, hecha por los intersticios, de lo que, según Azorín, Cervantes no dijo de su personaje»[154], y dedica su breve comentario a señalar la diferencia psicológica entre el personaje azoriniano y el cervantino. Frente a este criterio, León Livingstone sitúa *Tomás Rueda* fuera del campo de la novela y relaciona el texto con los peculiares ensayos de *Al margen de los clásicos*, considerándolo «una prolongación de lo literario», y no el resultado de una transformación de la materia literaria como la realizada en *Don Juan* o en *Doña Inés*, donde crea figuras novelescas originales, muy diferentes de un Tomás cercano aún al texto del cual procede; en opinión del crítico, *Tomás Rueda* «parece más una extensión de la crítica que no una forma de novelar»[155], aunque no desarrolla esta idea tan sucintamente apuntada. Por su parte, Kathlenn M. Glenn, en su libro dedicado al estudio de la técnica novelística de Azorín, ciñe sus consideraciones fundamentalmente al análisis de cuatro títulos: *Antonio Azorín*, *Tomás Rueda*, *Doña Inés* y *Salvadora de Olbena*, sirviéndole el texto sobre el que tratamos para un análisis del punto de vista narrativo y de la presencia del autor, entendiendo de ese modo que el artificio compositivo responde al género literario a cuya comprensión dedica el libro. Algo importante advierte la profesora Glenn como distintivo de esta historia: el cambio que se experimenta en la vida de Tomás viene a ser paralelo al cambio en la perspectiva narrativa a partir del final del

---

[147] *Ibid.*, pág. 233.

[148] Luis S. Granjel, «Azorín, novelista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227 (octubre-noviembre 1968), págs. 182-191.

[149] Madrid, Imprenta Gesa, 1971.

[150] José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, pág. 171.

[151] Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Ed. Alhambra, 1980, pág. 149.

[152] *Ibid*., pág. 199.

[153] *Ibid*., pág. 206.

[154] Robert E. Lott, «Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227 (octubre-noviembre 1968), págs. 192-219.

[155] Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 231.

capítulo V, cuando un narrador «cuentacuentos» viene a ser reemplazado por el autor[156]. Esta distinción entre narrador y autor me parece fundamental para entender este texto, y a ello nos hemos de referir.

Este breve recorrido por escogidas páginas es revelador de lo controvertido de un texto ante el cual algunos no saben qué hacer, y optan por obviarlo; y otros señalan su singularidad dentro -o al margen- de una novelística ya de por sí bastante singular. Lo elocuente del caso reside en que todo acercamiento, sea cual fuere el criterio, se ha realizado desde el campo de los estudios sobre la novela, género al que lo suele adscribir espontáneamente cualquier lector sin más problema; y la idea de estar ante una novela es la primera que en nosotros se produce, ante todo porque el título nos remite a un personaje, protagonista de una obra de ese género; y es la presencia de personajes el primer elemento caracterizador de toda novela, aun de la más «antinovela» (entendiendo esto en el sentido de reacción contra las tradicionales convenciones del género). No pocas de las novelas de Azorín aluden desde el título al nombre de su protagonista: *Antonio Azorín*, *Don Juan*, *Doña Inés*, *Félix Vargas*, *María Fontán*, *Salvadora de Olbena*. En nuestro caso, dicho personaje es ya -como decíamos- novelesco, pues con un mínimo de cultura literaria sabemos que se trata del protagonista cervantino de una de sus *Novelas ejemplares*, *El Licenciado Vidriera*, título que compartió la novela de Azorín hasta 1941. Conocer a dicho personaje significa contemplar mentalmente sus peripecias, porque su nombre es inseparable del suceso que lo caracteriza: su extraña locura y sus vicisitudes; leemos el *Licenciado* de Azorín evocando al de Cervantes porque la antigua historia sirve de falsilla para la escritura de la nueva obra.

He de recurrir ahora a un texto crítico reservado para esta ocasión y que, aun siendo anterior a algunos de los aludidos arriba, introduce un criterio amplio que los complementa; se trata de los párrafos que Inman Fox dedica a esta obra en su fundamental estudio «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)»[157]. Para el crítico estadounidense *Tomás Rueda* es una novela corta que, como recreación de la de Cervantes, sigue su argumento sin omitir ningún detalle importante. Las diferencias vienen en forma de adiciones y de caracterización psicológica del personaje; la semejanza «no pasa de ser estructural». Pero esta novela surge de la actividad lectora del escritor y de su actitud -y actividad- de crítico, de manera que, más que en otros lugares, se nos revela aquí la profunda unidad del Azorín lector-crítico-artista, y esto es lo peculiar del escritor, y lo que lo singulariza.

Hablar de novela corta me parece importante y clarificador; en primer lugar, porque el modelo sobre el que trabaja el escritor lo es, y a su fábula se le ha añadido, no una continuación -como sucedió con *La fragancia del vaso* con respecto a *La ilustre fregona*- sino un preámbulo; en segundo lugar, porque lo propio de la novela corta es el argumento y la linealidad narrativa. Frente al resto de la producción novelesca azoriniana, en la que predomina la presencia densa de un mundo y la ausencia de argumento -recuérdese *La voluntad*, *Don Juan* o *Félix Vargas*-; *Tomás Rueda* es la única que se caracteriza por su linealidad biográfica, a la cual se subordina todo, incluso unas breves digresiones muy pertinentes dentro de la estructura. La novela corta se encuentra también afincada en el propio terreno literario del cuento -«cuento largo», prefieren algunos como denominación

[156] Kathleen M. Glenn, *The Novelistic Technique of Azorín (José Martínez Ruiz)*, Madrid, Playor S. A., 1973; esp. págs. 37-54.

[157] *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 205 (enero 1967), págs. 5-27; recogido últimamente en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 121-155; cito por esta edición; véase esp. págs. 150-152.

más ajustada a su esencia[158]- y de ahí el carácter oral que puede presentar, y que en el caso que nos ocupa es relevante. Y aún más, si alguna definición del carácter del texto aparece contenida dentro de él, esta es solo la de «cuento»; así lo denomina el narrador en tres ocasiones: en el capítulo primero, en el segundo y en el undécimo; carácter también relacionado con las pretensiones confesadas por el autor de escribir un libro para niños.

Linealidad, pues, solidaria del elemento biográfico y que depende de la línea argumental cervantina que está recreando; pero lo que el lector advierte primero, antes de entrar en la materia de la obra, antes de conocer al personaje cuya peripecia vital va a seguir, es la presencia de la voz del narrador: voz omnipresente y que siempre se manifiesta en primer plano, por delante de aquello que se cuenta, llamando en todo momento la atención sobre su presencia y mostrando un carácter, un talante, unas ideas, unas emociones..., de manera que adquiere un verdadero *protagonismo* en la obra; y así, en realidad el protagonista no es solo Tomás Rueda, sino la relación que se establece entre la voz narradora y el personaje; y esta relación es lo que va desarrollando el tejido del texto y lo va dotando de una curiosa profundidad.

Leamos, para entender lo apuntado, los primeros capítulos, los más cercanos a la estructura y convenciones del cuento. Se abre el relato con una llamada de atención del narrador sobre sí mismo, sobre su presencia, utilizando repetidamente las fórmulas tradicionales del contador de cuentos («una vez era...»), y después de las sucintas referencias al lugar, al hogar y al inicio de un conflicto en la vida del niño que aparece como protagonista (la carencia de madre y el áspero carácter del padre), sitúa una breve digresión sobre los sentimientos que inspiran las flores, para, a continuación, «proseguir con el cuento». Lo que no ha aparecido, ni lo hará a lo largo de toda la obra, es una descripción del ambiente de la época, una «reconstrucción histórica». Sabemos que, si se trata de *El licenciado Vidriera*, y se imagina su infancia, la época de la historia es la de los años finales del siglo XVI y los primeros del XVII; pero la «decoración» y el *atrezzo* están reducidos al mínimo. Si pasamos al capítulo II, nos damos cuenta de que la experiencia que aparece en primer plano es la del narrador, experiencia que él quiere compartir con los lectores: es el *yo narrador* quien ha subido a los desvanes, quien siente la sugestión de esos espacios y quien apunta que, al igual que nosotros, aquel niño castellano ha subido también al sobrado de su casa y ha corrido también por las calles de su ciudad. Una profunda sensación de finales del XIX tiene el lector ante estas páginas, y si además posee ciertos conocimientos sobre la obra y la vida de Martínez Ruiz, si ha leído *Las confesiones de un pequeño filósofo* y ha visto ciertos retratos de su infancia, reconocerá el arranque de su efusión cordial por la criada, la sugestión que le producen las ventanas, y el mohín que describe y cuyo sentido interpreta el narrador, de manera que el carácter melancólico y reconcentrado pertenece tanto al niño protagonista del relato como al niño Martínez Ruiz, que es quien de verdad se situó un día ante el objetivo de una cámara e impresionó esa fotografía que en el texto se transforma en retrato sobre cobre.

La omnipresencia de la voz narradora impone ciertas peculiaridades a la obra. En primer lugar, es el filtro mediante el cual llegamos a unos personajes que casi nunca

[158] Así lo estima Mariano Baquero Goyanes en su art. «Los cuentos largos de *Clarín*», en *Los Cuadernos del Norte*, núm. 7 (mayo-junio 1981), págs. 68-71; y sigue siendo de gran utilidad su libro *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949. Sobre el género «novela corta», véase VV. AA., *La Nouvelle Romane (Italia, France, España)*, sous la rédaction de José Luis Alonso Hernández, Martin Gosman y Rinaldo Rinaldi, Amsterdam, Eds. Rodopi B.V., 1993.

aparecen con su propia voz. Quien primero habla, en dos breves monólogos, es Asensio, el músico ciego, al final del capítulo IX, y la voz de Tomás Rueda no la oímos hasta el comienzo del capítulo XII -el penúltimo-, cuando dialoga con un interlocutor innominado al que luego podemos identificar como *el autor*. En segundo lugar, la atención a la linealidad biográfica, buscando expresar la vida interior del personaje y no sus peripecias, hace que se reduzca al mínimo la referencia al espacio, siempre sugerido o descrito de manera esquemática, lo que contrasta con el protagonismo que los lugares -paisajes, ciudades, interiores- han tenido en las novelas de Azorín. En tercer lugar, las opiniones del narrador, mantenidas desde el primer capítulo, la bibliografía que utiliza en su segunda mitad, y su propia disposición en el texto, lo identifican claramente como el *autor* y no solo como narrador. Él mismo se define como tal cuando, después de aludir a aspectos de la vida cotidiana de Holanda, utilizando para ello un texto francés que se encarga de traducir al español, afirma: «Acaba el autor de traducir estas líneas y se acuerda de su claro y límpido Levante [...]», haciendo a continuación referencia a situaciones tratadas en algunos de sus escritos anteriores.

Nos encontramos, pues, ante un juego de relaciones entre esos «protagonistas» del libro, el autor y Tomás Rueda, que implica también un sugerente juego temporal; porque sobre la linealidad de la fábula heredada de Cervantes se sobrepone un diálogo de épocas. Tomás Rueda vive a comienzos del siglo XVII y el autor se sitúa claramente en el momento de la escritura, es decir, en 1915; aunque en algún momento quiera acercarse al tiempo de la historia y cometa la humorada de incluirnos como partícipes en el mundo que evoca, diciendo que «todos conocemos» a don Lope de Almendares. El juego temporal, la relación pasado-presente (un pasado que se hace presente en el discurso del escritor), es fundamental para indagar en el azoriniano tema de la continuidad y subrayar la semejanza de sentimiento entre los hombres de diversas épocas[159]. Ejemplar en este sentido es el capítulo VIII, singularmente en su primer apartado. Se presenta allí el viejo conflicto que ya se había planteado en los términos voluntad/abulia o acción/reflexión en *La voluntad*, y que aquí se establece como un conflicto de carácter juvenil en el que Tomás trata de dilucidar si la verdadera sabiduría está en la vida o en los libros. Es el dilema acción/contemplación, planteado en el momento en que Tomás va a seguir a su amigo, el militar que en el texto de Cervantes se identifica como el capitán Valdivia, por Italia y por Flandes, iniciando así una vida de acción después de los ocho años que en Salamanca ha vivido dedicado a la lectura y a la vida ensimismada. El autor se pregunta sobre la identidad de sentimientos y sensaciones entre hombres de distintos siglos, alude a la diferencia de lenguaje -de términos- para referirse a lo mismo, y concluye con el argumento pesimista de que la ilusión es necesaria, pero que el dolor es el resultado de toda experiencia humana; y el tiempo, que acaba con toda grata edad o con toda aventura brillante, es la fuente del dolor; apela para llegar a estas conclusiones a una cita de Hernán Pérez de Oliva en su adaptación del *Amphitrion* de Plauto. El *leitmotiv* azoriniano de la «insondable eternidad del dolor» adquiere aquí profundidad temporal al formularse por un autor del siglo XX que juzga una actuación de un joven del XVII apoyándose en un texto de un humanista del XVI que a su vez es versión castellana de un comediógrafo de la antigüedad. Algo más podemos sacar como conclusión de este esclarecedor pasaje: su

[159] Sobre este tema es fundamental el estudio de E. Inman Fox «Azorín y la coherencia (Ideología política y crítica literaria)» (1973), recogido en el libro *Ideología y política*, cit., págs. 95-120. El concepto de «sinfronismo», o «coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparramadas por todos los tiempos», fue utilizado para caracterizar este sentimiento por Ortega y Gasset en su famoso ensayo «Azorín: primores de lo vulgar» (1917), recogido por E. Inman Fox en su edición de José Ortega y Gasset *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Ed. Castalia, 1988, págs. 307-349.

carácter de ensayo. La reflexión del autor predomina aquí sobre la narración de la peripecia de Tomás, y lo que nos interesa es la propia voz del autor, un autor no narrador -puesto que ya no está contando una historia, sino reflexionando sobre un comportamiento- que se sirve de un personaje para expresar unas ideas, y apoyado en una bibliografía.

Entramos con ello en el centro de la cuestión: lo que se inició con apariencia de relato con frecuentes digresiones, viene a transformarse, a partir del capítulo VII fundamentalmente, en un ensayo en el que las ideas van prevaleciendo sobre una acción que no desaparece, pero que se adelgaza. A la manera del ensayo, abundan las citas bibliográficas, la utilización de una bibliografía que se constituye en materia central y en elemento imprescindible de la estructura; y esta es una de las peculiaridades de *Tomás Rueda*: la erudición libresca. Si fuera novela, sería la novela de la erudición bibliográfica. Y la bibliografía es utilizada para diversos cometidos: aprovecha Azorín un fragmento de *El donado hablador* para describir un interior doméstico del siglo XVII, uniendo la prosa de Jerónimo de Alcalá con la suya; utiliza ciertas frases de *La perfecta casada* para dar cuerpo literario a una «Celestina» que habría de mediar en los desdichados amores del protagonista, de modo que la bibliografía contribuye a dar vida a elementos de la acción novelesca de manera original; o le proporciona ideas, como en el caso de las citas de Hernán Pérez de Oliva, o las de Gracián referentes a las diferencias entre las naciones de España. El ambiente de Holanda -ambiente de intimidad doméstica- está creado con la traducción de un texto francés de finales del XVII; Gabriela se nos presenta a partir de una cita de Lemaître, en francés, y el País Vasco se evoca con una cita de Zamacola. Sobre una peripecia tomada de la novela ejemplar y situada a comienzos del XVII distribuye Azorín un material bibliográfico que es competencia del autor, y que abarca un período más amplio: desde *La Celestina*, Pérez de Oliva, Fray Luis, Lope de Vega, Montaigne, Jerónimo de Alcalá, Baltasar Gracián, el desconocido autor de *Les Delices de la Hollande*, Leopardi, J.A. de Zamacola, hasta su contemporáneo Jules Lemaître, sin dejar fuera las alusiones a una vieja traducción de la *Eneida* (del siglo XVI), o al *Amphitrion* de Plauto, en un alargamiento temporal hacia el pasado, representado por esos textos de la antigüedad rescatados por el humanismo cristiano, en ideas cuya continuidad se hacen evidentes en el texto.

Si en la obra la «historia» o «fábula» parece resolverse en ensayo, caracterizado por la descripción de ideas apoyadas en citas y mantenidas aquí con personajes, la relación novela-ensayo parece entablar también un diálogo temporal, y a esa relación no hay que privarla de su carácter lírico, poemático, de un lirismo mantenido desde las primeras líneas. *Andrenio*, en aquella lúcida y estimulante caracterización del ensayo, formulada en la época de plenitud de Azorín, veía cómo «el ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía», y en este sentido es «interpretación personal, es exteriorización del espectáculo interior. Sacamos a la escena externa del comentario, a nuestra pequeña plaza pública, las cosas después de vistas y representadas en nuestro teatro interior»[160]. De este modo, el ensayo viene a ser descripción de un proceso interior que se manifiesta como algo diferente de la fábula, pero que, en ocasiones como la presente, integra la fábula en el discurso descriptivo, vivificando así la directa exposición de las ideas[161].

---

[160] Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», en su libro *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1924, págs. 141-142.

[161] Para una caracterización del género literario ensayo que responda a los criterios apuntados, véase el libro de Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, esp. págs. 100-104.

La obra literaria de Azorín se caracteriza, como sabemos, por su gran coherencia, por las relaciones que podemos observar entre obras adscribibles a diversos géneros y compuestas en diferentes épocas. El texto que nos ocupa muestra evidentes relaciones con *Las confesiones de un pequeño filósofo*, y ya Inman Fox y Gonzalo Sobejano han señalado que los primeros capítulos guardan estrecha semejanza con ambiente y motivos del libro de 1904[162]; pero también se relaciona con las recreaciones de textos clásicos recogidos en *Castilla*, y con el contenido de un libro como *Al margen de los clásicos*, en cuya órbita puede situarse este libro -órbita que gira en torno al concepto representado en su título-, pudiendo ser entendido este nuevo *Licenciado Vidriera* como un capítulo hipertrofiado del volumen que también fue publicado en 1915, y en la Residencia de Estudiantes. Si desde aquí lanzamos la mirada hacia el futuro, podremos ver cómo *Félix Vargas* brota del capítulo final, «La realidad interior», y ejemplifica y amplía el sentido de esta obra, y hasta podemos encontrar ecos en *Capricho*, y en otros lugares. Pero ha pasado inadvertida la semejanza estructural, de significado, y hasta de impulso genético que *El licenciado Vidriera visto por Azorín* guarda con el libro que temporalmente le es más cercano: *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*. Aunque este texto vio la luz en forma de libro en 1916, su primera publicación fue también en *La Vanguardia*, semanas antes que *El licenciado Vidriera*[163]; y las semejanzas arrojan luz sobre el problema del género. *Un pueblecito* está dividido en capítulos subdivididos internamente, igual que *El licenciado*; se trata de un ensayo de estética, el más original de su autor, y tiene un carácter erudito, al tiempo que emotivo, sentimental y algo novelesco. El impulso genético es el mismo: el escritor encuentra un libro que estimula su imaginación y su sensibilidad; utiliza una bibliografía tan abundante como en *Tomás Rueda* para apoyar y expresar sus ideas; recrea ambientes, añade lirismo, y nos va construyendo como personaje al ignorado autor del libro descubierto, Jacinto Bejarano, con el procedimiento propio de sus novelas: la etopeya, reflejando en esa creación sus íntimas vivencias, hasta el punto de crear con Bejarano un *alter ego*[164]. Sobre todo ello predomina la voz del autor, que nos va conduciendo con su discurso, encaminándonos hacia el descubrimiento de la realidad interior. Personaje, ambiente, bibliografía, movimiento desde el libro al interior, todo aparece en estricto paralelo a la recreación cervantina, incluso las ideas relacionadas con la dialéctica España-Europa son las mismas, y expuestas con los mismos términos, los expresados en el capítulo XII por Tomás y su interlocutor. Pero el carácter novelesco tan atenuado en *Un pueblecito*, reducido a la fabulación de un personaje, es en la obra que

---

No habría que olvidar, haciendo hincapié en el carácter vivificador que Azorín imprime al ensayo, un texto de Ramón Pérez de Ayala donde sagazmente muestra el estado en el que el género se encuentra por esa época: «El género llamado "ensayo" es un producto del injerto de la ciencia en la literatura. De consiguiente, el ensayo recaba para sí la categoría de punto de referencia con que emplazar y apreciar la evolución de los géneros literarios clásicos, en la literatura moderna. Lo típico de todos estos géneros (la acción en el drama, la narración en la novela, el metro y la rima en la poesía) se ha atenuado, cuando no se ha esfumado por completo, en el estado actual de su evolución; estadio de transición, a mi juicio. En cambio, todos ellos se han anudado al ensayo con íntimos lazos conyugales. Y, recíprocamente, el ensayo embebe e irradia, a menudo, emoción dramática, emoción novelesca, emoción lírica» («Ensayo liminar» al libro de Gregorio Marañón *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1926, págs. 15-16).

[162] E. Inman Fox, «Lectura y literatura», cit.; Gonzalo Sobejano, «Azorín, el separado (Retablo de *Tomás Rueda)*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227 (octubre-noviembre 1968), págs. 239-265.

[163] *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* fue publicado, también en entregas semanales, en *La Vanguardia* desde el 17 de noviembre de 1914 hasta el 13 de enero de 1915; una semana después comienza a aparecer *El licenciado Vidriera*, texto con el que Azorín continúa su colaboración con ese periódico de Barcelona.

[164] El libro sirvió como apoyo para buena parte del ensayo de Ortega y Gasset «Azorín: primores de lo vulgar»; véase también el art. de E. Inman Fox «Lectura y literatura», cit., y mi estudio «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Université de Pau, 1985, págs. 155-170.

nos ocupa elemento fundamental: la sugestión cervantina se resuelve en ideas, pero es indesligable de una emoción suscitada por una forma novelesca.

3.- Recreación cervantina

En el cuento «En la España profunda», incluido en *Memorias inmemoriales*, su protagonista, Antonio Seijas, personaje de tono autobiográfico, confiesa: «yo me paso la vida leyendo. Si escribo es porque leo; la lectura me sirve de estimulante para la gestación artística»[165]. Más que estimulante, en este caso *El licenciado Vidriera* de Cervantes es el patrón que le permite diseñar esta obra, reescritura de esa novela ejemplar. Desde luego, el caso de *Tomás Rueda* es único y original, frente a otras obras de inspiración libresca, como las contenidas en *Castilla*. «Las nubes», «Lo fatal», «La fragancia del vaso» y «Cerrera, cerrera» son más bien continuaciones de un texto conocido, cuya trama se resume muy concisamente. *Tomás Rueda* coincide con la línea argumental de la novela de Cervantes desde que al final del capítulo V el escritor levantino reproduce al pie de la letra el primer párrafo del texto que le sirve de modelo y de inspiración, en una práctica literaria que va mucho más allá de una simple intertextualidad. Hasta ese momento, y en los primeros cinco capítulos, Azorín ha imaginado la infancia del protagonista cuya «aurora» acaba a la edad de once años.

Azorín sigue, pues, a lo largo de ocho capítulos, la línea biográfica establecida por Miguel de Cervantes, y en cinco ocasiones subraya el itinerario vital -no una vida paralela- repitiendo el sintagma «dice Cervantes», para copiar literalmente ciertos fragmentos de su modelo. Pero también las diferencias con el modelo son notables, sustanciales, puesto que la creación del escritor levantino sigue su propio designio, y una simple comparación muestra el sentido de la escritura azoriniana. Dejando de lado el aspecto psicológico, que requiere capítulo aparte, las diferencias más notables, fáciles de apreciar, son las que intentamos resumir a continuación.

En primer lugar, debemos señalar un aspecto de apariencia irrelevante, pero sustancial: el tratamiento del nombre del protagonista. En la novela cervantina el personaje cambia tres veces de nombre, dependiendo de los tres períodos vitales por los que pasa: al ser encontrado por los caballeros estudiantes dice llamarse Tomás Rodaja; en el período de su locura -la mayor parte de la novela- es conocido como «licenciado Vidriera», de donde toma su título el relato; después de su curación, él mismo se presenta como «licenciado Rueda» -nunca aparece el nombre Tomás Rueda, aunque verdaderamente pueda llamarse Tomás-, y el período vivido con este nombre ocupa unos breves párrafos finales. Azorín no menciona el nombre del protagonista hasta el capítulo VI; hasta ese momento siempre se refiere a él como «nuestro niño», «el niño de nuestro cuento», «nuestro mocito»... Desde el comienzo del capítulo VI hasta el final será siempre, y solamente, Tomás Rueda, uniendo el nombre de la primera etapa cervantina con el sobrenombre de la tercera. Azorín señala así la identidad y la continuidad de un mismo temperamento, como luego veremos.

Otra diferencia notable la encontramos en la aparición de personajes secundarios. El capitán don Diego de Valdivia tiene una presencia menor en la obra de Azorín, quien no menciona su nombre, y alude a él como «un militar»; pero introduce dos personajes nuevos: don Lope de Almendares y Asensio. El primero es una persona bondadosa y quimérica, que provoca las burlas de sus paisanos, sin llegar a advertirlas, y recibe la

[165] En *Obras selectas*, cit., pág. 1257.

simpatía de Tomás y del autor; el segundo es un músico ciego, hombre de espíritu sensible con el que se potencia el sentido de la indagación en el mundo interior; y ambos son ejemplo de seres que viven hacia adentro, en desarmonía con una realidad cotidiana vulgar que hiere la sensibilidad del protagonista.

Mucho más evidente en la obra de Azorín es la modificación profunda y la eliminación de aquello que ocupa la mayor parte de las páginas de la novela ejemplar y que constituye su núcleo esencial, lo que hace que nos encontremos ante un paisaje diferente. En primer lugar, el largo viaje por Italia y Flandes, el período viajero, activo, del protagonista, atravesando países, conociendo ciudades, reposando en divertidas fondas..., desaparece para aludir a un viaje nunca presente: Tomás parte de España en la última línea del capítulo VIII, y en la primera del IX ya está de nuevo en Salamanca, sin que nos quede constancia de las tierras que ha recorrido, salvo en los nombres de los países. Curiosamente, en el momento de partir el autor no se refiere a las tierras a donde se dirige Tomás, el mundo que el joven se dispone a descubrir, sino que hace en una página lírica un canto emocionado de las tierras que está dejando: «las naciones de España». En segundo lugar, nos encontramos con la sustancial modificación de aquello que constituye el núcleo de la novela cervantina: la peculiar locura por la cual el protagonista es llamado «el licenciado Vidriera». Ante todo, es ya diferente la relación con la mujer. Tomás es aquí el desdeñado, el que sufre en unas relaciones atormentadas, relaciones que metafóricamente se caracterizan como «un vino dulce y violento»; el protagonista no resulta envenenado, sino afectado por una crisis emocional que lo hace enfermar gravemente, enfermedad de la que sale con la sensibilidad exacerbada. No hay locura en Tomás, sino lucidez, una lucidez lograda a costa de sufrimiento. Todo lo que constituye el centro de la novela de Cervantes, y lo que llena la mayor parte de sus páginas -la locura del licenciado, su ingenio, su erudición, la sarta de apotegmas y sentencias, la unión íntima de locura y sabiduría- no pertenece a la de Azorín, que así modifica el asunto de su modelo para transformarlo en otra cosa. Tomás no es un loco, sino un hiperestésico al que hiere la realidad que lo rodea, y que tiene que refugiarse en la soledad, en su mundo interior, hasta que decide abandonar España ante la aspereza, frivolidad y agresividad de un ambiente al que no ve solución. No hay, pues, locura y curación, sino lucidez, vulnerabilidad y exilio voluntario. Y así el desenlace queda radicalmente modificado. El licenciado Rueda, a causa de un ambiente moral e intelectual que impide su ejercicio, se ve obligado a dejar las letras por las armas; «determinó de dejar la Corte y volverse a Flandes», junto con su amigo el capitán Valdivia, y allí murió «dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado»[166]. Tomás deja su patria por Holanda, para dedicarse a la literatura, refugiarse en su mundo interior y asegurar el ambiente de su hogar con una esposa que preserve su equilibrio emocional.

4.- La realidad interior

En el título del último capítulo se resume el sentido del libro y, aunque el desenlace quede abierto y termine la historia -lo que podemos llamar «historia»- de manera abrupta, se ha asistido a la conclusión de un trayecto fundamental en el itinerario vital e intelectual del personaje: al hallazgo de un conocimiento a cuya luz puede verse la producción entera de su autor. De este modo, lo que pudo ser planteado como obra de circunstancias acaba siendo la adecuada expresión de lo más íntimo del escritor. El lector queda intrigado por

[166] *El licenciado Vidriera*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, vol. II, Madrid, Castalia, 1982, pág. 144; se trata, como es sabido, de las últimas líneas de la novela.

el contenido de esa carta que entusiasma al protagonista, pero si se nos oculta algo que pertenece al elemento argumental, se nos deja con una sensación: la de la esperanza. No son, pues, los acontecimientos, sino los sentimientos lo que se pretende manifestar en el texto; y no es la noticia truncada lo que nos ha de interesar, sino el hallazgo del apoyo interior que acaba de sernos descrito[167]. Porque en ese momento se unen definitivamente, en una misma experiencia, los dos «protagonistas», el autor y el personaje, ampliando el ámbito de dicha experiencia para incluirnos a todos: «¡Realidad interior! Esfuerzo que hacemos, mediante el cual, creyéndonos de otra manera, logramos un resultado que no lograríamos permaneciendo los mismos». En fechas cercanas a la publicación de *El licenciado Vidriera* azoriniano, Alfonso Reyes definió de manera certera en un artículo la índole de la obra: «Azorín no es aquí un novelista a la manera convencional: no crea hombres. (Recuérdese a Galdós) Crea nombres; mejor: recuerda nombres (Calisto, Melibea, Tomás Rueda, la Ilustre Fregona, etc.); y, con pretexto de tales nombres, nos describe una sola alma: la suya. Y no directamente, ni por medio de la pasión o la acción, sino de la contemplación: el rasgo del paisaje, el estado de ánimo»[168].

En el prólogo a la segunda edición de *Lecturas españolas* (1920), resume Azorín su fórmula: «Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos»[169]. Tomás Rueda es aquí la criatura poética mediante la cual le es permitido objetivarse, sentirse otro sin dejar de ser él, para llegar a un más cabal conocimiento de sí mismo y del sentido de su experiencia de la vida. Pero este procedimiento es el habitual en la manera del escritor: Azorín es la dimensión literaria de José Martínez Ruiz, y en el hallazgo de esa realidad, designada con lo que en apariencia no era más que un seudónimo, ya hubo un principio de objetivación en la construcción de una personalidad que casa con la actividad creadora; de la misma manera que Félix Vargas, don Pablo (en *Doña Inés*), Antonio Quiroga, Víctor Albert, y tantos otros, objetivan literariamente un temperamento y un estado de ánimo bien reconocibles; y, más aún, el artificio de esa contemplación distanciada se agudiza en sus *Memorias inmemoriales*, donde un innominado escritor se encarga de ir construyendo las memorias de su amigo «X», siendo ambos personajes expresión de quien escribe el texto. Martínez Ruiz crea a Azorín, y este a su vez crea diversos -múltiples- personajes con los que indaga en aspectos de su identidad, de su experiencia, recreándose al recrear en entes de ficción, o en individuos como Jacinto Bejarano, un idéntico módulo espiritual[170].

La lectura es el estímulo para la creación, y de aquí brota la provisión de imágenes que posibilita tanto la creación como el conocimiento de la realidad[171]. En Tomás Rueda se

---

[167] En el artículo «El romancero», incluido en *Al margen de los clásicos* (1915), apunta el escritor: «Lo inacabado tiene un profundo encanto. Esta fuerza rota, este impulso interrumpido, este vuelo detenido, ¿qué hubieran podido ser y adónde hubieran podido llegar?» (Cito por la ed. de Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1942, pág. 249). Sobre este aspecto, llevado al terreno de la narrativa azoriniana, véase el excelente art. de María Martínez del Portal, «Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz», *Ínsula*, núm. 556 (abril 1993), págs. 18-19.

[168] Alfonso Reyes, «Apuntes sobre Azorín», recogido en *Los dos caminos*, Madrid, 1923, y luego en *Tertulia de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, de donde cito; el texto transcrito se encuentra en la pág. 22.

[169] En *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 915.

[170] Ortega y Gasset se refería a lo que apuntamos en su artículo «Azorín: Primores de lo vulgar», ed. cit., pág. 347: «Es un hombre que no se encuentra a sí mismo mientras no se encuentra en otro. Al oír el suspiro centenario de Jacinto Bejarano descubre en su pecho el mismo rumor de quejumbre, como en un pareado las sílabas finales del primer verso destacan y se perfilan cuando vuelven a sonar al fin del segundo».

[171] Véase mi art. «Azorín y la imagen de la realidad», *Canelobre*, Revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», núm. 9 (invierno-primavera 1987), págs. 33-36.

re-crea Azorín uniendo en la ficción poética pensamiento y sentimiento[172]. En el ensayo novelesco hay, pues, «exteriorización del espectáculo interior»[173] y referencia a una historia cuyo componente argumental queda adelgazado al máximo. En un momento importante del relato, el capítulo VII, el autor, después de referirnos el encuentro de Tomás con una caminante solitaria de cuyo misterio y sugestión solo tenemos su imagen, no su historia, nos dice:

> Si nuestro Tomás hubiera consignado en un libro los sucesos que le han acaecido durante la vida, este libro debería titularse *Diario... de nada*. De nada, y, sin embargo, ¡de tanto! De nada ruidoso y excepcional, y, sin embargo, ¡de tantos matices e incidentes que le han llegado a lo hondo del espíritu!

No son acciones, pues, lo que se nos presenta en *Tomás Rueda*, sino emociones[174]; y así el lirismo es elemento fundamental que contiene en su seno tanto lo ensayístico como lo novelesco. Ensayo lírico y novela lírica aparecen fundidos expresando el talante peculiar de una sensibilidad creadora; porque es la peculiar sensibilidad del autor la que continuamente se manifiesta, en cada frase y en cada motivo: sus emociones ante las flores, los muebles, los libros, los desvanes, las ventanas, las arañas en los lentiscos...; y luego, la imagen del muro blanco con los cambiantes del sol de la tarde, que para Tomás es la sinécdoque lírica de Salamanca, de su sentimiento íntimo de ocho años, y expresión de la sensibilidad ante lo que parece irrelevante y de la captación de los matices imperceptibles...; y también el interés por los personajes de vida interior -don Lope de Almendares y Asensio-, y su aguda sensibilidad ante un ambiente dañino. En Tomás se recrea el niño melancólico y ensimismado y el joven al que dañan las asperezas del mundo. Tomás Rueda es para Azorín una figura en la que contempla aquello que considera que son los componentes esenciales de la vida: la sensibilidad y la ilusión. De este modo lo particular se universaliza; las circunstancias han quedado atrás y el libro permanece preservado por su fundamental logro: su carácter de ejemplar indagación poética.

---

[172] Miguel de Unamuno coincide con Azorín en su actitud lectora, y no podemos dejar de pensar en esa coincidencia de sentimientos, y en el posible ejemplo azoriniano, cuando, en un lugar tan destacado como el «Prólogo» a sus *Tres novelas ejemplares* (1920), leemos: «Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella. Y por eso Cervantes, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, hablaba de «horas de recreación». Y yo me he recreado con su Licenciado Vidriera, recreándolo en mí al re-crearme. Y el Licenciado Vidriera era yo mismo». (*Obras completas*, *II. Novelas*, Madrid, Escelicer, 1966, pág. 974).

[173] *Andrenio*, *op. cit.*, pág. 142.

[174] Coincide, por ello, con los criterios de Ricardo Gullón expresados en su libro *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)

A la altura de 1941, en el capítulo «El momento y la sensación» de su libro *Madrid*, tan rico en noticias, sugerencias y reflexiones, llama Azorín nuestra atención sobre una de las aportaciones estéticas fundamentales que los artistas de su generación llevaron a cabo, resultado de su conocimiento de la literatura europea -fundamentalmente la francesa- y de la relación íntima con el mundo que una determinada orientación estética propicia: «Quisiéramos saber cómo ha sido la sensación en un momento dado: de 1898 a 1910, por ejemplo. Desearíamos saber cómo en esos doce años se ha sentido la luz, la sombra, el color, el silencio, la soledad, lo blanco de una pared o lo negruzco o dorado de unas piedras seculares, el son de una campana remota, el murmurar de una fuente en callado jardín, la nube blanca o cenicienta que pasa, la lejanía, la remota lejanía»[175]. Es evidente que el catálogo mencionado se caracteriza por la capacidad de sugestión que tiene cada uno de sus elementos, que incitan al cultivo del matiz y huyen de la rotunda concreción objetiva, de manera que podemos encontrarnos ante una retahíla de motivos utilizados por los escritores simbolistas para crear la adecuada atmósfera o para indagar en un estado de ánimo: el silencio, el sonido de las campanas o el murmurar de una fuente en el jardín abandonado son motivos centrales y reconocibles como tópicos en la literatura finisecular; y en la memoria de todos está el partido que Azorín supo sacar de su visión de las nubes.

La sensibilidad para el matiz y la sensación tiene, según nuestro escritor, sus antecedentes remotos reconocibles en un pintor, el Greco, y en un poeta, Góngora: las dos figuras «rehabilitadas» en la época de su juventud, y a cuya valoración él mismo había contribuido. Los singulares matices que el Greco consigue en su pintura, por su utilización nueva de los colores, «suscitan en nosotros estados espirituales indefinidos»[176]; y del mismo modo, Góngora nos da en su poesía «la sensación aislada, cuando los demás [poetas] necesitan antecedentes y consiguientes». Para dar idea de la innovación literaria llevada a cabo en esos doce años citados y mostrar la evidencia de que «la sensación por la sensación está en marcha», cita Azorín como ejemplo el breve poema de Antonio Machado, sin título y cuyo primer verso es «Las ascuas de un crepúsculo morado», apretada y perfecta muestra del simbolismo poético, y lo hace seguir de un párrafo propio donde, con su prosa descriptiva, persigue un mismo propósito de sugestión en la utilización de motivos y elementos reconocibles -y reiterados- en sus páginas más características. El capítulo termina de manera afirmativa, resaltando lo que el escritor quería destacar sobre esa novedad aportada por los escritores y pintores que inician su obra en la transición del siglo XIX al XX: «Lo esencial -esencial y fecundo- es sentir lo que ellos han sentido y *dar a la sensación nueva forma estética*. No será aventurado decir que, en esos doce años, de 1898 a 1910, a la sensibilidad española se ha incorporado algo que no existía»[177].

---

[175] Azorín, *Madrid*, ed. de Manuel Lacarta, Madrid, Ed. El Avapiés, S. A. (Biblioteca Matritense), 1988, pág. 173.
[176] *Ibid.*, pág. 175.
[177] *Ibid.*, pág. 177.

La declaración es interesante porque nos encamina directamente hacia un arte literario que persigue, como su cometido esencial, la expresión de las sensaciones. Conviene que de este texto, escrito por quien evoca sus años juveniles, pasemos a otro que puede señalar, en cierto modo, un momento significativo, pues aparece como reflexión a propósito de la aparición del primer libro firmado con el seudónimo de Azorín: «*Los pueblos*. Confesión de un autor»[178]. El artículo presenta las características de un manifiesto en el que el escritor deja constancia de la novedad de una estética y plantea unas propuestas cuya realización se contiene en el libro aludido. En realidad, los hallazgos y la orientación estética habían aparecido anteriormente en diversos capítulos de *Antonio Azorín* o de *Las confesiones de un pequeño filósofo*[179], pues en la obra de nuestro escritor cualquier texto puede ser relacionado con otros anteriores, en un sentido de continuidad y evolución que pone de manifiesto su gran cohesión interna. Pero *Los pueblos* es el primer libro de Azorín -una vez que Martínez Ruiz se ha perdido para siempre-, y en sus páginas se contiene un arte literario llevado a su plenitud. A señalar las cualidades y pretensiones de dicho arte dedica ese artículo de 1905, cuya primera parte está destinada a describir el lugar y el momento en el que esas páginas se van escribiendo: el sobrado de su casa de Monóvar, en una mesa situada ante una ventana desde la que se divisa el pueblo y los campos de sus alrededores, y siendo las ocho de la mañana, el momento «en que la pequeña ciudad comienza a vivir». Este preámbulo descriptivo se encamina hacia una segunda parte, a la que sirve de fundamento, donde se declara el sentido de su estética, cuyo resumen se contiene en un fragmento que debemos tener presente:

> Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades y en las asambleas donde se deciden los destinos de los pueblos, que en las ciudades oscuras y en las tertulias de un Casino modesto, donde don Joaquín nos cuenta su prosaico paseo de esta tarde[180].

Lo que resulta evidente es que su acercamiento a lo cotidiano no supone la pretensión de crear una literatura que dé cuenta de la realidad; en otras palabras: no hay aquí un propósito de restauración del realismo, porque se parte de una postura extremadamente selectiva y basada en la subjetividad, atendiendo únicamente a lo insignificante y anodino, todo aquello que por regla general ha venido siendo desdeñado (por los poetas, de manera singular) o ha pasado inadvertido al mezclarse con otros elementos siempre más relevantes. La novedad está en el intento de expresar la belleza de lo vulgar, y extraer de

---

[178] Publicado en el diario *España* el 6 de febrero de 1905. Fue recogido en libro, por primera vez, en 1943, en la edición de las *Obras selectas* preparadas por Ángel Cruz Rueda, para poner fin a *Los pueblos*, después del «Epílogo en 1960». Cito por Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, vol. I, págs. 748-750.

[179] No tenemos más que leer los capítulos VIII al XIII de la primera parte de *Antonio Azorín* para encontrar estampas o relatos que abordan la temática, tan azoriniana, de las «vidas opacas», tal como las denomina en el capítulo XXXVIII de *Las confesiones*. Por otro lado, E. Inman Fox señala que *Las confesiones* «parece ser más bien el libro que abre el ciclo de las colecciones de estampas: *Los pueblos* (1905), *España* (1909) y *Castilla* (1912)»; véase su edición de *Antonio Azorín*, Barcelona, Ed. Labor, 1970, pág. 26, nota 11. También José María Valverde advierte que la fase azoriniana que culmina en *Los pueblos* «tiene su umbral en *Las confesiones*», *Azorín*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971, pág. 240.

[180] *O. C.*, I, pág. 750.

la humilde cotidianeidad una profunda revelación de la vida: «la fuerza misteriosa del Universo».

Ricardo Gullón, maestro de quienes dedicamos nuestro interés a estas épocas literarias, resumía así una caracterización del simbolismo atendiendo a sus elementos esenciales: «El simbolismo más que una escuela es manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo»[181]. En el caso de Azorín, el segundo término, representativo de un cierto simbolismo, está ausente, pues el escritor monovarense reacciona contra él proponiendo la sencillez, la diafanidad. No hay más que recordar las opiniones que expresa sobre Mallarmé, poeta bien conocido por el levantino, en quien veía un arte limitado y, en cierto sentido, frustrado[182]. Si acudimos a un libro clásico sobre la poesía del período, como es el de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, en el capítulo dedicado al simbolismo, encontramos allí una clara identificación de aquello que da unidad al gran número de tendencias amparadas por tal concepto poético: «una poesía que intentaba expresar "el alma" de las cosas y los movimientos de la vida profunda, y un poeta que quería "sugerir el misterio"»[183]. Tal pretensión se fue llevando a cabo orientándose hacia un lenguaje simbólico arbitrario, utilizando las palabras por sus capacidades de sugestión, huyendo de lo denotativo y buscando las inefables sugerencias propias de la música, al tiempo que se perseguía la Belleza en lo refinado, exquisito y culturalmente prestigiado. Contra este simbolismo esteticista y hermético reacciona Azorín, pero lo hace para rescatar su sentido primario y fundamental: expresar el alma de las cosas, los movimientos de la vida profunda, y sugerir el misterio que impregna lo cotidiano. En el mismo artículo «Confesión de un autor», y un poco antes del párrafo transcrito, critica, apoyándose en el filósofo norteamericano William James, la actitud de desviación con respecto a los objetivos perseguidos que podemos achacar al esteticismo simbolista-decadente: «Nos hemos dedicado a buscar exclusivamente lo raro, lo escogido, lo exquisito, y desdeñar lo ordinario [...] así es que mientras cultivamos esas funciones más elevadas, la peculiar fuente de alegría, que se halla en nuestras funciones más simples, muy a menudo se seca, de modo que quedamos ciegos e insensibles en presencia de los bienes más elementales y de las venturas más generales de la vida»[184].

Si debemos adscribir a una estética las ideas y propósitos expresados en ese peculiar manifiesto azoriniano, esta no es otra que la simbolista[185]. Un simbolismo rectificado,

---

[181] Ricardo Gullón, «Simbolismo y símbolos», en VV. AA., *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis, Ediciones (Colección Oval, n.º 1), 1984, pág. 16. Para una consideración sobre el simbolismo como elemento central en el modernismo hispánico es imprescindible la consulta del libro de J. Olivio Jiménez, ed., *El Simbolismo*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1979.

[182] No hay más que leer su artículo «Algo sobre poesía», donde encontramos, tras observaciones elocuentes, una consecuencia brevemente expresada: «no dio Mallarmé todo lo que hubiera podido dar. Todos sus esfuerzos se resolvieron en tentativas»; art. recogido en *Sin perder los estribos*, Madrid, Ed. Taurus, 1958, págs. 51-55.

[183] Cito por la traducción de Juan José Domenchina, Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, FCE, 1960, esp. págs. 41-47.

[184] «Los pueblos. Confesión de un autor», *loc. cit.*, pág. 749.

[185] Había sido ya identificada la estética simbolista como la propia de sus novelas y obras teatrales, fundamentalmente por Robert E. Lott; véanse sus artículos «El método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227 (octubre-noviembre 1968), págs. 192-219, y «Azorín's Experimental Period and Surrealism», *Publications of the Modern Language Association of America*, 79 (1964), págs. 305-320. También H.R. Romero, «Simbolismo e impresionismo en la trilogía de Antonio Azorín», *Romance Notes*, 15 (1974), págs. 30-36. En un par de trabajos anteriores he intentado mostrar el carácter simbolista de páginas de *España* o de *Los pueblos*, de manera un tanto sumaria, aunque aportando criterios precisos; véase mi art. «Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes* (1909)», en *España contemporánea*, III, n.º 1 (primavera 1990), págs. 25-46, y

despojado de oropeles y de enigmas artificiales que dificultaban su pretensión fundamental. La postura de Azorín, siendo original y propia, se relaciona así con la misma evolución que el simbolismo ha experimentado en los primeros años del siglo XX. Marcel Raymond ya nos avisaba que «el simbolismo era, veinte años después [hacia 1905], totalmente distinto de lo que fue»[186]; evolución que se aprecia en la literatura española, como lo puso de manifiesto el profesor José-Carlos Mainer en un lúcido y documentado estudio, en el que caracteriza el nuevo arte de comienzos de siglo, intimista, atento a la expresión de un sentido profundo de la vida, como resultado de esa nueva orientación del simbolismo, de la que Azorín participa como uno de los más destacados representantes[187].

Las fuentes del simbolismo azoriniano quedan de manifiesto si atendemos a sus propias declaraciones. En un artículo de 1898, época en la que se estaba iniciando en la literatura de creación, de manera todavía modesta, menciona los nombres de los que consideraba «los grandes artistas»: Verlaine, Maeterlinck y Rodenbach[188]. El hecho de que se trate de tres representantes del simbolismo más intimista es bien significativo y arroja luz sobre sus preferencias y su orientación. Verlaine es citado con frecuencia en textos de esa época, de tono simbolista-decadente: en *Bohemia*[189] y en *Diario de un enfermo*[190] viene a sugerir, con su referencia, un estado de ánimo melancólico, pues el nombre del poeta se asocia con el abatimiento del protagonista quien, como válvula de escape, recita la *Chanson d'automne*. Verlaine había sido difundido en el Madrid finisecular por Cornuty, como cuenta Azorín en el capítulo «Los extranjeros», de *Madrid*[191]; pero el mayor reconocimiento de su influencia efectiva es el que aparece en el famoso artículo de 1913 «Generación del 98», cuando señala que los escritores que con más fuerza sugestionaron a los miembros del grupo que acaba de citar son Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier. Verlaine es el que determina «la tendencia actual de la lírica»[192]; su influencia está impregnándolo todo, difundida en el ambiente, y en Azorín la podemos encontrar en fragmentos similares a los que encuadran la transcripción repetida de sus versos: en la creación de una prosa poética que muestra un paisaje «estado de ánimo» por la reiteración de lo melancólico, otoñal y crepuscular.

La mención de Rodenbach en ese lugar, citado como uno de los tres «grandes artistas», es interesante y debe llamar nuestra atención sobre algo bastante desatendido. Hans Hinterhäuser ha sido, entre los críticos modernos, el primero en relacionar a Martínez Ruiz con el poeta que desde el París finisecular difunde el «topos» simbolista de la ciudad muerta en novelas, poemas y obras de teatro[193]; el tema es indesligable de la indagación en un intimismo melancólico y doliente, y en el interés por la enfermedad y las señales de la muerte. Rafael Cansinos Assens supo vincular, en el volumen II de *La nueva*

---

mi estudio introductorio a la ed. facsímil de *Los pueblos*, «La originalidad estética de *Los pueblos*», Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990, págs. 7-32.

[186] *Op. cit.*, pág. 97.

[187] José-Carlos Mainer, «1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos», en su libro *La doma de la Quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, págs. 139-170.

[188] «Un poeta», *El Progreso*, 5 de marzo de 1898; recogido por José María Valverde en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904)*, Madrid, Ed. Narcea, 1972, págs. 152-156.

[189] En *O. C.*, I, págs. 160 y 169-170.

[190] *Ibid.*, pág. 393.

[191] Ed. cit., págs. 166-167.

[192] En *Clásicos y modernos*, *O. C.*, I, págs. 1133-1134.

[193] Hans Hinterhäuser, «Ciudades muertas», en su libro Fin de siglo. Figuras y mitos, Madrid, Taurus, 1980, págs. 41-66.

literatura, tanto la tendencia -o «escuela»- castellanista (pues Castilla es el ámbito de las ciudades muertas) como la de los «cantores de la provincia» con la nueva visión dada por el poeta de Brujas[194]. En un artículo publicado en *Madrid Cómico*, al comentar el drama *Silenci* de Adrián Gual, escribe: «El arte de Gual es el arte de Georges Rodenbach; arte de matices, de tintas finas, de penumbras. Leyendo *Silenci* recuerda, por la manera, *Le voile*, del poeta citado»[195]. Azorín conocía la obra de Rodenbach y su estímulo se encuentra en esa visión de los ambientes urbanos de las muertas ciudades: calles solitarias o con transeúntes determinados (un sacerdote, una anciana de negro...), ambiente crepuscular, y el omnipresente sonido de las campanas[196]. Por otra parte, convendría señalar las relaciones existentes entre *Brujas la muerta* y no pocas páginas de *Diario de un enfermo*, pero ello debe quedar para otra ocasión.

La influencia de Maeterkinck, ese otro simbolista belga francófono, es algo bien conocido por los azorinistas. La traducción que J. Martínez Ruiz hizo de *La intrusa* en una fecha temprana (1896) viene precedida por un breve texto en prosa en el que el joven escritor señala las características de ese drama simbolista: habla de la vulgaridad del diálogo, de la «calma siniestra de la escena», y de la «sugestión» y las «sensaciones indefinibles» que se experimentan ante un ambiente en el que la naturaleza muestra su alma y las cosas hablan[197]. En el artículo de 1898 se detiene evocando la enorme impresión que le produjo la primera lectura de *La intrusa*: «Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior *silencioso*, aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de la intrusa que pasa por el jardín, que llama a la puerta, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma...»[198]. A continuación desarrolla en un largo párrafo toda una afirmación de fe en el «alma de las cosas», cuyas manifestaciones son únicamente perceptibles por los grandes artistas, «que saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa». No deja de ser sorprendente el entusiasmo puesto en esta visión mística de la realidad cotidiana, en humildes objetos y sucesos anodinos, precisamente en época caracterizada todavía por su postura de rebeldía social y política desde las bases de un anarquismo teórico.

Verlaine, Rodenbach y Maeterlinck están, pues, asumidos e integrados en los fundamentos de la estética de Martínez Ruiz y del primer Azorín, singularmente el último citado: Maeterlinck viene a ser, en opinión de la crítica, quien de una manera más radical modificó el simbolismo: «Antes de él, esa escuela o tendencia de los cenáculos simbolistas [...] se limitaba al cultivo del adorno suntuoso, del disfraz ornamental de las cosas. Pero [con Maeterlinck] el alma penetró en los decorados manieristas de la época, y se liberó de ellos mediante un canto de lancinante discreción»[199]. Desde esta perspectiva podemos contemplar en su conjunto esos tres libros representativos del Azorín más

---

[194] Rafael Cansinos-Assens, *La nueva literatura. II. Las Escuelas*, Madrid, Ed. Páez, 1927, págs. 145-157 y 225-244.

[195] J. Martínez Ruiz, «Gaceta de Madrid», en *Madrid Cómico*, 26 de marzo de 1898, pág. 251.

[196] Ciertas consideraciones sobre este «topos» simbolista en Antonio Machado y Azorín apunté en mi trabajo «La ciudad muerta en la poesía de Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Eds. Alfar, 1990, vol. I, págs. 465-475.

[197] Mauricio Maeterlinck, *La intrusa*, Drama en un acto y en prosa. Arreglado por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896; la introducción ocupa las págs. 5-6.

[198] *O. C.*, I, pág. 153.

[199] Enrique Sordo, «Maeterlinck: del simbolismo a lo invisible», en VV. AA., *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, cit., págs. 45-49.

arquetípico: *Los pueblos*, *España*, y *Castilla*, y reconocer en ellos un decidido arraigo de esa estética simbolista evolucionada que aspiraba a encontrar la belleza en lo cotidiano, el alma de las cosas humildes y la sugestión de las situaciones irrelevantes.

Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana) es, pues, un libro de sugestiones: la aparente anodinidad de sus escenas o sus descripciones de lugares y ambientes queda superada por las sensaciones que vamos recibiendo, y este es su propósito: no «contar cosas», sino «causar sensaciones», y llegar a vislumbrar así «la fuerza misteriosa del universo». En este sentido, si un tema predomina a lo largo del libro este es el de la muerte, el tema mayor de Rodenbach y de Maeterlinck. La muerte atraviesa con su presencia, manifiesta o insinuada, todos los capítulos del libro, desde el inicial, que cuenta el regreso de un poeta viejo y ciego a su lugar, percibiéndose la proximidad de la muerte -de la que él es consciente- en medio de la vida renovada, hasta el último, el magistral «Epílogo en 1960» -en su primera versión se titulaba «La fama póstuma»-, donde el nombre de Azorín no es más que un último eco de la existencia de una persona cuya realidad ya se ha perdido, y donde se identifica en la muerte y el olvido el inexorable destino humano. Entre la muerte inminente y la muerte en el pasado, y en la memoria -u olvido- de los hombres, el libro está lleno de ejemplos de caducidad: varios son los capítulos dedicados a seres que han muerto, o que se encuentran asediados por ella: viejos valetudinarios, enfermos, personas que han sobrevivido a su época, y arrastran una existencia cenicienta en un mundo que ha dejado de tener interés; solitarios envueltos por el silencio de la noche...: «Sarrió», «Una elegía», «El grande hombre en el pueblo», «En Urberuaga», «Siluetas de Urberuaga», «Un hidalgo», «Un trasnochador»..., son claras muestras de cómo «la intrusa» transita, omnipresente, por la vida cotidiana.

Una segunda línea temática la encontramos en el reiterado interés por transmitir las sensaciones que el escritor experimenta en determinados ambientes, singularmente urbanos, o interiores sugestivos, como los balnearios: «Yo quisiera expresar con palabras sencillas todo el encanto que las cosas -un palacio vetusto, una callejuela, un jardín- tienen a ciertas horas»[200]. Los espacios se resuelven en sensaciones que dependen de los momentos del día, singularmente de los crepúsculos, matutino o vespertino; de manera que la realidad se transforma en experiencia ensoñadora con el reiterado ejercicio de identificar un lugar con un estado de ánimo. «Una ciudad», los capítulos dedicados a los balnearios, o cualquier fragmento de descripción del espacio -el inicio de «Sarrió», por ejemplo-, son muestras elocuentes.

Para un tercer lugar en identificaciones temáticas reservamos aquello que, siguiendo al escritor, debemos llamar «una vaga sensación de amor»[201]. Es la actitud ante la mujer: siempre muchachas delicadas, melancólicas, enfermizas, con el encanto un poco cursi de la provincia y la niebla del tedio a su alrededor. De manera elocuente, no es el amor neto ni la pasión impulsiva lo que corresponde a Azorín, sino la «vaga sensación».

Muerte, amor y actitud ensoñadora, ante la mujer o ante los ambientes, nos remiten a un ámbito de intimidad expresado con frecuencia en escenas de apariencia objetiva, resueltas en diálogo puro, con escasas indicaciones de espacio o movimiento, al modo de acotaciones escénicas, siguiendo así el estímulo de Maeterlinck, pero llevándolo a un nuevo terreno carente de amaneramiento: «La fiesta», «Los toros» o «La velada» no son más que conversaciones anodinas, verdaderas indagaciones en el tema, tan azoriniano, de

[200] «Una ciudad», *Los pueblos*, *O. C.*, I, pág. 703.

[201] «En Urberuaga», *ibid.*, pág. 715.

las vidas opacas; ejercicios de la sensibilidad para captar y transmitir los fenómenos de la vida profunda.

España. Hombres y paisajes, el libro de 1909, supone una nueva variación sobre los temas centrales de *Los pueblos*, pero intensificando la nota de pesimismo melancólico y el ejercicio de la subjetividad. En su breve prólogo deja constancia el escritor de su repliegue hacia el interior -«nos recogeremos sobre nosotros mismos»-, de su interés por «el ritmo eterno, escondido de las cosas»[202] y por el «misterio de la vida». Intenta bucear bajo las apariencias, y lo que encuentra es la omnipresencia del sufrimiento y la muerte, junto con la evidencia del poder devorador del tiempo. La actitud que ante tal realidad adopta es la de la resignación.

Si en *Los pueblos* el escritor parece ir hacia la realidad y escoger de ella algunos elementos, personajes, objetos o ambientes, a partir de los cuales se provoca la sensación, en *España* parece ir cerrando las ventanas que le comunicaban con aquellos fragmentos de vida cotidiana para retirarse a habitar en su interior, entre recuerdos de lecturas, sensaciones evocadas, y un mundo visto desde el ensueño. Con esta actitud de introversión, la evocación predomina sobre la observación, las sensaciones sobre los objetos, y las lecturas sobre la vida.

En *España* ya hay una presencia decidida de la inspiración libresca. Muchos de sus capítulos brotan del recuerdo de algún detalle de un libro, un personaje, un pasaje..., casi siempre irrelevantes; y otras veces, la lectura le hace construir un ambiente peculiar, como sucede en el capítulo central, «La poesía de Castilla»[203], con su enumeración de imágenes procedente de la lectura de esos «poetas novísimos» (Machado, Mesa...) que «ponen en sus rimas el espíritu castellano bajo el afeite francés»[204]: sensaciones, pues, producidas por un «castellanismo» construido sobre una estética simbolista.

La mayor parte de los capítulos de *España. Hombres y paisajes* son pequeños poemas en prosa[205]; y es posible que aquellos más claramente adscribibles al simbolismo sean los dedicados a los oficios. En «El anacalo», «El apañador» o «El melcochero», sus personajes no son sino el pretexto para crear a su alrededor un ambiente sugestivo, para producir sensaciones, singularmente de tristeza y desolación. Un análisis de «El melcochero» nos podría mostrar cómo este pequeño poema en prosa sigue perfectamente el procedimiento que Edgar Allan Poe expuso en su «Filosofía de la composición», que tanto influyó en el simbolismo, pues en él todos los elementos están dispuestos e integrados para producir una sensación de melancolía; y lo que se persigue en todos estos capítulos no es otra cosa que causar en el lector esa sensación. Por otro lado, hay una evidente utilización de la estética rodenbachiana en la creación de ambientes de ciudad muerta, y es posible que en estos capítulos encontremos las más peculiares reelaboraciones hispánicas de ese «topos» simbolista.

Castilla (1912), el libro más representativo del Azorín arquetípico, el consagrado en antologías y textos escolares, no suele ser considerado en su estética como un libro

---

[202] *O. C.*, I, pág. 865.

[203] Sobre este capítulo véase el penetrante análisis de Alonso Zamora Vicente, «Lengua y espíritu en un texto de Azorín», en su libro *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus, 1966, págs. 125-171.

[204] *O. C.*, I, pág. 888.

[205] Pedro Aullón de Haro ha sido el primero en definirlos así, y en mostrar la condición de poemas en prosa de textos representativos de Azorín; véase su art. «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, II, n.º 1 (1979), págs. 109-136; y el estudio introductorio a su ed. *Poesía de la generación del 98*, Madrid, Taurus, 1984.

allegado al simbolismo; sin embargo, atendiendo a los criterios que venimos expresando no podemos concluir otra cosa, pues viene a ser la culminación de toda una línea evolutiva de interiorización que encuentra aquí su más perfecta expresión. Al mismo resultado nos lleva la lectura del famoso ensayo de Ortega y Gasset «Primores de lo vulgar», la primera gran reflexión sobre el arte de Azorín, alguno de cuyos párrafos puede servirnos de puente entre el libro que hemos considerado antes -*España*-, y el presente, resumiendo la impresión que su lectura nos produce: «*Castilla* ¡Un libro triste! ¡Un libro bellísimo! ¡Qué rumor de melancolía se levanta de sus páginas y nos llega tamizado, trémulo como una música que suena tras de las frondas de un soto! La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte»[206].

Lo que Ortega y Gasset destaca son precisamente aquellos rasgos fundamentales del simbolismo que venimos considerando, y que los lectores pueden reconocer con facilidad: la sensación de melancolía y la presencia, sugerida pero ubicua, de la muerte que, como la intrusa, recorre todo el libro. *Castilla* es, pues, como un último resplandor, sutilizado, depurado, del simbolismo. Los breves párrafos que el autor sitúa a su frente, tras la dedicatoria a Aureliano de Beruete, apuntan en este sentido y señalan las líneas temáticas fundamentales: la indagación en el trasfondo espiritual de la realidad, que aquí es el intento de «aprisionar una partícula del espíritu de Castilla», y percibir la sensación del tiempo, la «sensación de la corriente perdurable -e inexorable- de las cosas»[207]. Sensación y expresión del alma de las cosas: el simbolismo reducido a sus elementos raigales.

El libro conjuga en su organización, significativamente, el artículo de viajes, el pequeño poema en prosa («El mar») y el relato poemático, ya sea de inspiración libresca («Las nubes», etc.) o fruto de la imaginación del autor («Una flauta en la noche»). En su estructura sigue un proceso de interiorización: va de lo general a lo particular, de fuera a dentro, de la literatura del pasado al momento presente, hasta concluir en ese «yo», protagonista de «La casa cerrada», cerrado también al mundo en su ceguera y dedicado al reducto interior de sus evocaciones. Este personaje, anciano ciego, es la última conciencia que recuerda -y recrea- un mundo que ya se fue; desaparecido, salvo en la memoria del protagonista, y resuelto en objetos que guardan un alma -fotografías, cuadros, libros, muebles- y en unos versos que encierran el último sentido transmitiéndose de generación en generación: «Del conocimiento de sí mismo». En este último personaje, anciano ciego que regresa a un hogar deshabitado, intuimos también la cercanía de la muerte, como en ese otro semejante suyo que abre *Los pueblos*. Un ciego abre la trilogía y otro la cierra, aludiendo a ese mundo interiorizado de la evocación subjetiva, del último reducto del yo, de la intuición del misterio. Y son precisamente los ciegos los protagonistas de un drama de Maeterlinck titulado así; una pieza teatral que, junto con «La intrusa» e «Interior» forman la *Trilogía de la Muerte*, trilogía que, al parecer, en una de sus ediciones llevó el título de *Lo invisible*.

«El gran tema central del simbolismo [...] fue la lucha del hombre contra el vacío al darse cuenta del poder de la muerte sobre su conciencia»[208]. En el caso de Azorín, la actitud ante el poder devorador del tiempo, los estragos de la muerte y el carácter inexorable del sufrimiento, no es de lucha, sino de serena resignación. Pero sí hay lucha, aunque no lo parezca: su lucha consiste en convertir en palabras, en literatura, la experiencia íntima y el mundo precario que le rodea; y preservar de la destrucción aquello

---

[206] Azorín. «Primores de lo vulgar», cito por *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 231.

[207] *O. C.*, I, pág. 988.

[208] Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, pág. 204.

que ha impresionado su sensibilidad. Su literatura es refugio de todo un mundo íntimo, salvado por él; y así, entre otras cosas, podemos saber «cómo ha sido la sensación en un momento dado: de 1898 a 1910, por ejemplo»[209].

[209] Azorín, «El momento y la sensación»; véase nota 173.

Introducción a *Páginas escogidas* (1917)

1.- Situación y límites de esta antología

El libro al que este texto sirve de introducción ha adquirido un notable valor histórico dentro de la trayectoria literaria de Azorín. Se trata de una selección de páginas preparada por el mismo escritor en un momento determinado de su carrera, en 1917, cuando contaba cuarenta y tres años y llevaba alrededor de un cuarto de siglo dedicándose a la literatura. Encontramos aquí, obviamente, la imagen que el escritor quería dar de sí mismo, según la selección y la disposición de los textos; imagen cabal, puesto que en el mismo prólogo afirma que en el volumen «se resume toda mi obra literaria». La afirmación es rotunda, de gran alcance, y no deja de sorprendernos el hecho de que su autor considere aquella mínima selección el resumen de una obra que, a esas alturas, en su madurez vital, es ya extensa.

Por otro lado, hemos de prestar atención al momento en que tal antología se confecciona. Nos encontramos hacia el centro de la época reconocida por la crítica como la del Azorín más representativo, el Azorín arquetípico tal y como suele figurar en las historias de la literatura. Es altamente elocuente el hecho de que sea en el mismo año, 1917, cuando aparezca el famoso ensayo de Ortega y Gasset «Azorín: Primores de lo vulgar»[210], texto que influye en toda posterior reflexión sobre el arte literario del levantino. Según común estimación de críticos e historiadores, tal época comienza después de que el escritor abandone su actitud de propagandista del anarquismo, de agresivo crítico social y literario, y una vez que ha superado su crisis ideológica y existencial; y termina cuando, a partir de 1926, se adentra con sus «Nuevas obras» por el terreno de las vanguardias. Si el final de esta dilatada etapa puede señalarse con una fecha -aunque al fin y al cabo esa peculiar escritura «vanguardista» venga a ser una estilización de los procedimientos utilizados con anterioridad-, el comienzo viene a resultar algo más controvertido, según se atienda, como criterio demarcador, a la trilogía de Antonio Azorín o al momento en el que J. Martínez Ruiz cambia su firma por el seudónimo que ha de emplear a lo largo de toda su vida. Sobre este pequeño problema el mismo escritor «insinuará» su criterio en la manera de seleccionar los textos de estas *Páginas escogidas*, como luego veremos.

Conviene aquí apuntar que este libro no es fruto del empeño de Azorín en «resumir» su obra en un tomito, sino que forma parte del plan de la Editorial Saturnino Calleja de publicar una serie de libros con el mismo título, *Páginas escogidas*: antologías de autores representativos de las letras modernas. En 1917 vieron la luz las de Antonio Machado y las de *Clarín* (estas con prólogo de Azorín), y en el siguiente año las de Pío Baroja. Juan Ramón Jiménez no publica en esta editorial sus *Poesías escogidas* sino el *Diario de un poeta reciencasado*, preparando esa antología para la Hispanic Society de New York, también en 1917. Coincide, al parecer, un proyecto editorial con un momento literariamente caracterizado por una conciencia de cambio estético o de búsqueda de

[210] En *El espectador*, II, 1917. Para la historia del texto, editado críticamente, y para su lectura, conviene acudir al libro preparado por E. Inman Fox: José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia, 1988. El ensayo ocupa las págs. 307-349.

nuevas orientaciones, en los umbrales de las vanguardias. Por otro lado, Azorín comienza por entonces a recopilar artículos de años atrás en volúmenes[211]; en el primero de ellos, *Parlamentarismo español* (1916), recoge sus «Impresiones parlamentarias» desde la época del diario *España* (1904) hasta las «Cortes liberales de 1916», predominando los textos antiguos sobre los más recientes; dos años más tarde, en 1919, comienza la publicación de sus *Obras completas* para la Editorial Caro Raggio, cuyo plan, resuelto inicialmente en veintidós tomos, habría que confrontar con la lista que precede a nuestra antología, a la que luego nos hemos de referir.

Informar sobre el contenido del presente libro implica también reflexionar, aunque mínimamente, sobre lo que, desde los criterios organizativos y selectivos del autor, apreciamos en relación con la imagen que de sí mismo nos muestra; imagen vinculada con el desarrollo de una bibliografía ya extensa y algo problemática. Sabemos que la mayor parte de la producción azoriniana vio la luz en publicaciones periódicas, y que desde sus primeros escritos, aparecidos en 1892, hasta el momento de la organización de estas *Páginas escogidas*, la cantidad de artículos viene a sumar casi los dos millares[212]. Sabemos también que la mayor parte de los libros del escritor -y hasta 1917 suman treinta y cinco títulos- están formados con artículos seleccionados de entre los que habían aparecido en la prensa periódica, sometidos a un criterio de ordenación, con lo que adquirían nuevo valor al ser integrados en un contexto determinado. Pues bien, de toda esa extensa obra, las *Páginas escogidas* recogen cincuenta y un textos breves -crónicas, artículos, estampas, ensayos, pequeños poemas en prosa, relatos poemáticos...- agrupados en seis secciones. Si exceptuamos siete de estos breves textos, todos los demás habían aparecido en la prensa en forma de artículo, de crónica o de estampa, yendo luego a parar a las páginas de algún libro que venía a redimirlos de esa precaria existencia aneja al periodismo. Lo que se contiene en esta antología son, pues, textos seleccionados de los libros -lo que ya suponía una primera selección-, y nunca artículos que procedieran directamente de algún periódico: en su mayor parte siguen enterrados en las hemerotecas, cuando no fueron rescatados por José García Mercadal, Ángel Cruz Rueda o Santiago Riopérez, en los años de la posguerra, para formar con ellos volúmenes que no participan del carácter de los estructurados por el propio escritor. Los siete textos que no han seguido el camino periódico-libro-antología son capítulos de un par de novelas: *Antonio Azorín*, de donde selecciona dos fragmentos, y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, representada aquí por cinco de sus capítulos.

Antología, pues, formada con páginas de sus libros, pero no de todos sus libros, y aquí lo excluido es significativo. En el dorso de la anteportada de las *Páginas escogidas* figura una relación de «Obras de Azorín» que tiene un gran valor bibliográfico[213]. Agrupa allí sus libros bajo dos epígrafes: «Historia antigua» e «Historia contemporánea»; clasificación palmariamente descompensada, pues en el primer apartado figuran solo dos títulos, *El alma castellana* y *La fuerza del amor*, mientras que bajo el segundo epígrafe se ordenan cronológicamente los veinte títulos publicados desde *La voluntad* hasta las

[211] Si casi todos sus libros están formados con determinados artículos escogidos de entre los muchos publicados, siempre lo ha venido haciendo, hasta ese momento, recogiendo textos recientes; no pocas veces han sido escritos pensando en el volumen al que van destinados.

[212] Podemos llegar a esta conclusión gracias al imprescindible libro de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992; véanse las págs. 102-183.

[213] Es justo, en este sentido, el criterio de Fernando Sáinz de Bujanda, quien opina «que esa página marca un hito en la historia de la bibliografía azoriniana y que la referencia a la misma puede, consiguientemente, ser de gran utilidad para el lector o estudioso de la misma»; véase *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, págs. 105-106.

mismas *Páginas escogidas*. El escritor ha excluido, ha borrado de su canon, trece títulos: los de los libros y folletos publicados desde *La crítica literaria en España* (1893) hasta *Diario de un enfermo* (1901), manteniendo esas dos obras en las que reconstruye, desde el ensayo descriptivo o el teatro, la España del Siglo de Oro y de la centuria decimoctava (de ahí el epígrafe de «Historia antigua»). Azorín, a la altura de 1917, se olvida de la obra más representativa del joven Martínez Ruiz, manteniendo solo aquellos textos que guardan cierta relación con su laboreo apostillador y recreador «al margen de los clásicos». De esos veintidós libros, ordenados cronológicamente, escoge el escritor páginas de doce de ellos; y llegamos así, desde lo más general (los dos mil artículos), pasando por esa primera selección que supuso la confección de diversos libros, hasta el caso particular que nos interesa, estos cincuenta y un textos seleccionados. Textos todos ellos unitarios, completos, nunca fragmentos, pues en ningún caso percibimos que esos párrafos formen parte de un discurso mayor. Si cuarenta y cuatro de los textos que aquí se contienen aparecieron primero como artículos, crónicas o estampas en periódicos y revistas -y por ello han de ser necesariamente unitarios, al tratarse de textos completos-, los siete fragmentos procedentes de las dos novelas muestran un carácter similar: los cinco epígrafes que pertenecen a *Las confesiones* son, más que cinco capítulos, cinco pequeños poemas en prosa, y el par de fragmentos de *Antonio Azorín* son un paisaje y una especie de estampa, ambos con perfecta delimitación, y todos participando del tono unitario que caracteriza los capítulos de las novelas azorinianas: breves, completos y cerrados, de acuerdo con el procedimiento elíptico habitual en el escritor.

Azorín delimita su obra y le da un sentido, según deducimos de los títulos de las secciones. La ordenación de estas *Páginas escogidas* es temática y no cronológica; pero el primer texto seleccionado es también el más antiguo, y por ello el que puede ser considerado como el primero en el que el escritor reconoce los rasgos y peculiaridades que quiere destacar. Antes hemos aludido al hecho de que el autor de estas páginas parece insinuar lo que él considera el momento de arranque de una obra que, en la situación en que está, reconoce como suya, silenciando aquello de lo que se siente distante, y de lo que quiere prescindir, frente a una crítica que, buscando un criterio clasificador coherente, se decide por señalar, bien el comienzo de la trilogía de Antonio Azorín, con *La voluntad* (1902), bien el momento en que Martínez Ruiz cambia de firma (1904). Lo más elocuente es que Azorín no incluya aquí fragmento alguno de *La voluntad*, y que nos introduzca en este «resumen de toda su obra» con el paisaje que abre *Antonio Azorín* (1903), y ello es algo que ha de llamar nuestra atención dado que *La voluntad* viene a ser hoy el libro que en las aulas universitarias suele emplearse para ilustrar académicamente el tema dedicado al escritor que acuña el término «generación del 98», lo que hace que para muchos este «punto de referencia» suponga un conocimiento parcial y distorsionado de una dilatada creación literaria. Pero Azorín ya se había referido pocos años antes, en 1913, a ese importante libro cuando, con motivo de la corrección de pruebas para la edición de Renacimiento, confiesa en un breve epílogo a la novela reeditada que experimenta la sensación «de repasar un libro ajeno y desconocido»; y así escribe algo que en esta introducción a una peculiar antología es necesario tener en cuenta para valorar el sentido de lo seleccionado y de lo excluido: «Era otra la sensibilidad del autor cuando escribió estas páginas; hoy tendría que modificar bastante, tanto de la técnica como de la ideología, en este libro. Pero, *siendo ya otro el autor*, habiendo cambiado en la corriente eterna de las cosas su personalidad, consideraría como una indelicadeza el retocar la menor de las frases que en estas páginas escribiera un escritor de antaño»[214]. Si el autor no es el mismo que el que escribió esa patética crónica de una crisis, es *otro*; ese *otro es* el que aparece

[214] «Desde la colina», cito por *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1975, págs. 546.

con *Antonio Azorín* mostrando en el protagonista a un escritor amablemente escéptico cuyo cometido es precisamente «escribir», actividad que constituye el desenlace de la novela. Manuel María Pérez López señala que, frente a un protagonista en evolución, presentado de manera explícita como símbolo de una generación en crisis, y que concluye en el fracaso, en la aniquilación de la voluntad, el Antonio Azorín de su novela epónima es un carácter estable, fijado desde el comienzo, maduro, que se mantiene inalterable a lo largo del libro[215] y que, lejos del fracaso, resulta ser un escritor socialmente estimado. Como sabemos, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, último libro firmado por J. Martínez Ruiz, la infancia del personaje coincide con los recuerdos biográficos del autor, de manera que, como atinadamente apunta María Martínez del Portal, más que a una novela, se asemeja a los libros de memorias que el escritor elaborará años después[216].

Azorín nos marca, pues, los lindes de lo que a la altura de 1917 considera la obra que reconoce como apropiada a la sensibilidad de ese momento, y así selecciona lo que, según su criterio, estima que puede representar su arte en un resumen de meditada elaboración. Las piezas con las que compone este resumen abarcan un período temporal que se extiende desde 1903 hasta 1916; la última, cronológicamente, es «La moral del político», perteneciente a *Parlamentarismo español*[217]. Del período 1903-1916 no están representados todos sus libros, pero sí el sentido de su arte. Están ausentes de estas páginas fragmentos de *El político* (1908), *El licenciado Vidriera* (1915), *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916) y *Rivas y Larra* (1916), obras todas ellas representativas, pero que fueron concebidas como libros, siendo así más unitarias que las utilizadas para esta antología, peculiares recopilaciones de textos que nunca fueron suma de artículos: cada una de estas recopilaciones -*Los pueblos*, *España*, *Lecturas españolas...*- tiene carácter propio y produce una diferente emoción.

2.- Las secciones

En el apartado anterior apuntábamos que en esta antología se contiene la imagen del Azorín más representativo, al resumir aquí el escritor los elementos esenciales de su mundo. Porque Azorín es uno de los escritores españoles que cuentan con un mundo propio, que solo se encuentra en sus páginas, edificado con un estilo. No puede darse un auténtico creador sin un estilo, que es lo que da carta de naturaleza al universo creado, lo que hace que, como universo, sea algo «único», identificable por su fuerte personalidad, y «diverso», diferenciado de lo que no lo es y animado por pluralidad de elementos; y el estilo de Azorín es, sin lugar a dudas, uno de los más fácilmente reconocibles de toda la literatura española, si no el que más. En cuanto a los elementos de su mundo, un buen punto de partida para alcanzar criterios que faciliten su definición lo puede constituir la misma organización y el contenido de este libro.

La antología, temática y no cronológica -aunque lo cronológico esté en cierto modo subsumido en la ordenación de los textos-, se divide en seis secciones de desigual extensión. Sus epígrafes hacen referencia al contenido y señalan un proceso significativo: «El paisaje», «Los pueblos», «Los tipos», «Los clásicos», «La crítica» y «La política».

---

[215] Véase el estudio introductorio de Manuel M.ª Pérez López a su edición de *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, 1991.

[216] María Martínez del Portal, «En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en *Actes du Premier Colloque International José Martínez Ruiz (Azorín)*, Université de Pau, 1985, págs. 49-61.

[217] Figura en su última sección, «Cortes liberales de 1916». El libro *Parlamentarismo español (1904-1916)* fue publicado en ese año en Madrid, en la Casa Editorial Calleja.

Vamos de lo externo a lo interno, del mundo a los libros, y cerramos la obra después de leer ciertas consideraciones sobre la manera de propiciar la continuidad y la transformación de la sociedad en reflexiones sobre la política, cargadas de literatura.

El hecho de que entremos en su obra por el paisaje es rasgo característico azoriniano que procede de la idea positivista de la influencia del medio, aprendida en Taine. Así comienzan sus novelas; recordemos cómo *La voluntad* o *Antonio Azorín* se inician con una descripción del paisaje, muy minuciosa, para luego pasar a la presentación del pueblo, después a la casa que habita el protagonista, con sus dependencias y objetos, para terminar aludiendo a los libros que fundamentan su personalidad y su actuación (Schopenhauer, Montaigne, por ejemplo). Aquí está, pues, resumida la misma secuencia de elementos esenciales que forman la antología: el *paisaje* y el *pueblo* que habita el *hombre*, y los *libros* (de los autores clásicos y modernos) que lo insertan en una tradición y dan sentido a su vida.

Es fácil sacar como consecuencia de lo anterior que ese mundo, así presentado, depende de dos actividades básicas en el escritor: la observación y la lectura[218]. Observación de paisajes, ambientes urbanos y tipos humanos; lectura, que estimula su imaginación, le provoca sentimientos y sensaciones intensas, o le aporta unas ideas que determinados hombres han expresado de manera magistral, ideas válidas para el entendimiento y el análisis de una realidad que muestra cierta pervivencia. Sin embargo, tal diferenciación no siempre se puede establecer, y aun una radical separación entre lo observado y lo leído falsearía el arte de Azorín. Lo importante, lo genuino, es la interpenetración de ambas actividades, la dialéctica que se establece en la conciencia del creador entre lo leído y lo observado, que se resuelve, en los mejores casos, en el terreno de la evocación, convirtiendo lo leído en experiencia vital tan decisiva, o más, como lo efectivamente vivido en el ámbito de la cotidianeidad más reconocible. La vida y la literatura se reclaman mutuamente, y en sus páginas la una no se puede dar sin la otra: la vida necesita de la literatura para adquirir un sentido que en sí misma tal vez no tenga[219].

Cinco años antes de la aparición de estas *Páginas escogidas* publicaba Azorín uno de sus más representativos libros: *Lecturas españolas*. En su breve prólogo resumía el sentido de la obra en términos que convienen perfectamente al caso que nos ocupa: «Un lazo espiritual une, como verá el lector, todos los trabajos de este volumen. La coherencia estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español -paisajes, letras, arte, hombre, ciudades, interiores- y en una preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España»[220]. El «ambiente español»: ese es también el tema central que da coherencia a las páginas que editamos; y con los mismos elementos que aquí aparecen ordenados: desde el paisaje a la política («preocupación por un porvenir...»), y todo dentro de la idea azoriniana de la continuidad nacional: ese ambiente que se ha ido formando a lo largo de los siglos gracias a la labor de sucesivas generaciones y, sobre todo, a nuestros

---

[218] Modifico mínimamente los criterios que estableciera en su fino análisis de la estética azoriniana Juan Manuel Rozas, al identificar en la lectura y los recuerdos los elementos fundamentales sobre los que se edifica la obra de Azorín; aunque luego matizaré el sentido de esta afirmación. Véase Juan Manuel Rozas, «Azorín o la intrahistoria», introducción a su ed. de *Castilla*, Barcelona, Ed. Labor, 1973, págs. 7-71.

[219] Es fundamental, en este sentido, el estudio de E. Inman Fox, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)», recogido en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 121-156. Sobre la idea apuntada en el texto, véase también mi ensayo «Azorín y la imagen de la realidad», en *Canelobre*, núm. 9 (invierno-primavera 1987), págs. 33-36.

[220] *O. C.*, I, pág. 914.

clásicos[221]. Es muy elocuente el hecho de que ese libro en el que intenta indagar sobre el ambiente español sea un libro de «lecturas», un libro en el que predomina la acritud crítica ante los clásicos y los autores modernos que han mostrado una mayor «curiosidad intelectual» y han reflexionado sobre la peculiaridad de España. Situado ante los libros, la reflexión se realiza, pues, desde la literatura; y la lectura, e incluso la evocación y la imaginación ensoñadora, predominan sobre la observación[222].

Podemos precisar más sobre los aspectos apuntados si acudimos a analizar mínimamente las secciones del libro. Penetramos en el mundo azoriniano por el paisaje: es lo primero que llama la atención de un observador cuando llega a un lugar, y es lo que caracteriza básicamente unos ámbitos, un país... Azorín, como sabemos, es uno de los escritores representativos del paisajismo literario y, más aún, es el que crea un modelo técnico para describir el paisaje, al tiempo que reflexiona sobre el sentido de este «género» como rasgo peculiar de las letras modernas[223]. Recordemos, a este propósito, un texto primordial, breve y preciso; aquel capítulo de *La voluntad* en el que Yuste afirma: «lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna [...] para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario»[224]. Cabe apuntar, como se desprende de la cita, que es obvio que el escritor no cree en la «objetividad» del paisajismo: el paisaje es lo que impresiona una conciencia, una sensibilidad que así transmite artísticamente -es decir, mediante una técnica adecuada a una estética- una emoción. El paisaje, en todo caso, permite objetivar una emoción, permite dar forma a un movimiento de la subjetividad. Así lo expresa en un importante, y moderno, ensayo sobre el paisaje en Antonio Machado, que viene a definir también su propio arte: «La característica de Machado, la que marca y define su obra, es la *objetivación* del poeta en el paisaje que describe [...]; paisaje y sentimientos -modalidad psicológica- son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu»[225]. Y, más aún, en el mismo año en que aparecen estas *Páginas escogidas*, en uno de los capítulos de su libro *El paisaje de España visto por los españoles*, perfecciona la idea llevando el proceso reflexivo hacia su conclusión: «el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos. Un estético moderno ha sostenido que el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras. Sólo entonces -cuando está creado en el arte- comenzamos a ver el paisaje en la realidad»[226]. La «emoción del paisaje», es decir, el sentido del paisaje es producto de la manifestación artística de la sensibilidad, de la subjetividad, sin cuya forma todo aquello que se despliega ante nuestra vista no pasaría de ser campo inerte que nada dice.

Este mismo proceso es el que advertimos en los cuatro textos reunidos en el primer apartado, cuya disposición es sugerente y significativa, y alumbra, desde el comienzo, el

---

[221] Azorín resume estas ideas en su importante artículo «Proceso psicológico», publicado en *ABC* de 8 de abril de 1910. Para entender el sentido, tanto estético como político e ideológico, de esta idea de la continuidad es preciso acudir al estudio de E. Inman Fox, «Azorín y la coherencia (Ideología, política y crítica literaria)», recogido en su libro *Ideología y política*, cit., págs. 95-120.

[222] Véase mi art. «La creación azoriniana: una invitación al ensueño», en *Anales Azorinianos*, 3, (1986), págs. 141-148.

[223] Para el sentido del paisajismo literario y su relación con los inicios del paisajismo moderno, véase el libro de María del Carmen Peña: *Pintura e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983.

[224] *La voluntad*, primera parte, cap. XIV; cito por la ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 130.

[225] «El paisaje en la poesía», *Clásicos y modernos* (1913); en *O. C.*, I, págs. 1069-1072.

[226] *El paisaje de España visto por los españoles* (1917); cito por la ed. de Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pág. 36.

sentido del libro. En la breve nota que antecede a la selección se nos informa de cómo el escritor, que se inicia siguiendo el método naturalista de la anotación minuciosa de lo observado, concluye desdeñando la multiplicidad de detalles para, con los mínimos elementos, con un breve rasgo, dar la «sensación de la cosa», vinculándose, pues, con los procedimientos de la estética simbolista. La primera pieza, el comienzo de *Antonio Azorín*, es una descripción impresionista en la cual el espacio descrito adquiere ese dinamismo visual que le da el tiempo: los cambios que las horas del día producen sobre el paisaje; y es por tanto el espectador-escritor quien, desde su sensibilidad, va dando cuenta de los delicados matices que va percibiendo en su contemplación del paisaje: las impresiones de luz, color y sonidos anotados en unas páginas cargadas de arte. Pero si en el primer texto el escritor acusa la respuesta ante el espacio observado, en los siguientes va ganando protagonismo el estímulo literario. En la segunda pieza se sigue anotando una observación de lugares recorridos en un itinerario por La Mancha siguiendo la ruta de don Quijote, pero no porque se estime que los lugares tienen un interés por sí mismos -aunque lo tengan-, sino porque a partir de ellos podemos entender el «espíritu» de Alonso Quijano. El paisaje explicaría al personaje, y este -no la región- es la verdadera razón del viaje; es la sombra sugestiva que el escritor persigue porque, después de todo y cerrando el círculo, es el libro cervantino el que aporta un sentido poético al paisaje, el que lo dota de significado y le confiere un atractivo único. Los otros dos artículos son ya evocaciones de paisajes, lugares y escenas suscitados desde la literatura: la lectura de un glosario de Eugenio D'Ors o de un libro de Giménez Serrano despiertan una serie de emociones que se resuelven en una evocación de espacios indesligables ya de unos textos sugerentes. La evocación desplaza a la observación, y la memoria a lo actual. El camino que nos sugiere este primer apartado es el que nos conduce desde la observación a la lectura, y así, en la dialéctica entre estas dos actitudes fundamentales, lo que viene a predominar es la sensación intensa, vívida y significativa que del paisaje nos da la literatura.

La sección dedicada a «Los pueblos» se nos muestra -como consecuencia de la trayectoria resumida en la anterior- con los rasgos propios de un arte evolucionado. En primer lugar, hay que decir que, aunque coincida el epígrafe con el título de uno de sus libros más representativos, ninguno de sus capítulos se encuentra recogido aquí. Los textos de *España*, *Castilla* y *Lecturas españolas* aluden, más que a pueblos propiamente dichos, a ambientes de pequeñas ciudades castellanas, pequeñas capitales de provincia con su catedral, sus viejos palacios o sus polvorientos jardines; pero en ningún caso se trata de lugares concretos, geográficamente identificados. Azorín no sigue, pues, un procedimiento realista, ya que no pretende reflejar una realidad directamente observada: su arte consiste en suscitar sensaciones mediante la evocación de unas imágenes que pueden responder a lugares recordados -ya se trate del recuerdo de un viaje o del recuerdo de una lectura-, o de imágenes inventadas que vienen a sintetizar esa fusión de recuerdos y lecturas, y siempre con elementos que puedan ser comunes a varias ciudades representativas, pues nunca se alude a espacios urbanos identificables: lo genérico interesa más que lo concreto, y aún más que los lugares interesa la emoción, la sensación que tales imágenes suscitan. Con el primer texto, «Jardines de Castilla», nos advierte ya sobre la índole de esas visiones cuando incita al lector a cerrar los ojos para «dar un breve paseo -ideal, fantástico- por Castilla»[227]. No es a un referente exterior a lo que debemos atender, a un espacio real, sino a la imagen interior que de esa realidad geográfica e histórica nos hemos ido formando -o se ha ido formando el escritor, de acuerdo con su

[227] En *Lecturas españolas*, *O. C.*, I, pág. 927.

sensibilidad[228]. Esa imagen interior se concreta y sintetiza en tres jardines -el municipal, el de un viejo palacio y el del claustro de una catedral- en cuya secuencia va implícita una reflexión lírica sobre el espacio y el tiempo, los elementos que configuran las siguientes páginas y que logran su plena expresión en el bello poema en prosa «Una ciudad y un balcón». Este capítulo, fundamental en el arte azoriniano, nos muestra cómo, sobre un espacio transido por el tiempo, se sobrepone aquello que pudiera ser el resumen de toda experiencia humana: el sentimiento y la conciencia de la «eternidad del dolor»; allí también, aquello que parece más fuerte, sólido y duradero, la catedral, resulta ser algo frágil, vulnerable, víctima asimismo del poder del tiempo. Más que en la sección anterior, consolidando lo allí apuntado, las imágenes traducen una sensación interior, de manera que lo lírico predomina sobre lo convencionalmente descriptivo; porque lo que se describe no es tanto un espacio como un estado de ánimo, un sentimiento, logrando una visión plástica del «dolorido sentir».

«Los tipos», que viene a ocupar la parte central del libro, es la sección más extensa: suma dieciséis textos. Del mismo modo que en los casos anteriores, podemos referirnos a los tipos recordados, por formar parte de su biografía, o los que recuerda -o imagina- en relación con sus lecturas. En el breve párrafo introductorio parece aludir a sencillos personajes con los que ha tratado en sus recorridos por España y de cuya conversación ha disfrutado; pero, como venimos apreciando, estos «tipos» tienen mucho de recreación poética, y pertenecen todos a un claro modelo azoriniano que responde a su interés por las «vidas opacas». Este tipo de personaje había aparecido ya en *Antonio Azorín*, y queda adecuadamente definido en un importante capítulo de *Las confesiones* titulado precisamente «Las vidas opacas»[229]. En 1917 se publica, en la misma colección de Calleja, unas *Páginas escogidas* de Montaigne, traducidas por E. Díez Canedo. En este libro del ensayista francés, que tanto ha influido sobre nuestro escritor desde los años finales del anterior siglo, subraya Azorín una frase que resume con perfección este tema: «Las vidas más bellas son, a mi parecer, las que se someten al modelo común y humano con orden, pero sin milagro, sin extravagancia»[230]. La sección «Los tipos» comienza con una evocación poética de familiares que el escritor conoció en su infancia, llevados al terreno peculiar del «pequeño poema en prosa», y concluye con dos textos en los que se confronta la lectura con la realidad: la evocación de una experiencia libresca en la imaginada vida del escudero del *Lazarillo*, y la «invención» de una escena de perfecta cotidianeidad, atractiva por el encanto con el que el escritor dota a unas vidas en las que nada es relevante. Los personajes, diversos, responden todos a ese prototipo azoriniano que él supo crear y reiterar, y que es un rasgo diferenciador de su arte: los «primores de lo vulgar» se resuelven aquí en la poesía de lo gris y anodino. Suelen ser estos seres los habitantes de esas viejas ciudades recreadas en el apartado anterior, y su catálogo abarca

---

[228] Sobre el carácter imaginario de esos lugares de Castilla, creados con un procedimiento propio de la imaginación poética, véase el penetrante ensayo de Alonso Zamora Vicente, «Lengua y espíritu en un texto de Azorín», en *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus, 1966, págs. 125-171.

[229] «Yo no he ambicionado nunca, como otros muchachos, ser general u obispo; mi tormento ha sido -y es- no tener un alma multiforme y ubicua para poder vivir muchas vidas vulgares e ignoradas; es decir, no poder meterme en el espíritu de este pequeño regatón que está en su tiendecilla oscura; de este oficinista que copia todo el día expedientes y por la noche van él y su mujer a casa de un compañero, y allí hablan de cosas insignificantes; de este saltimbanqui que corre por los pueblos; de este hombre anodino que no sabemos lo que es ni de qué vive y que nos ha hablado una vez en una estación o en un café...»; en *O. C.*, I, págs. 62-63.

[230] La cita se encuentra en la pág. 289; además de estar subrayada esta frase, la página está señalada por una postal con una fotografía de una calle de Burdeos. Para la reflexión sobre la influencia profunda del ensayista francés, y para su documentación, véase el excelente estudio de Santiago Riopérez y Milá. «Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria», *Anales Azorinianos*, 3 (1986), págs. 179-206.

desde el noctámbulo aburrido al juez que, como un Quijote de la jurisprudencia, sabe sorprender con la bella acción de alumbrar con la justicia un ámbito donde el formalismo de las leyes ha creado una recia capa de insensibilidad e incomprensión. Si en algún caso el escritor dedica sus líneas a un personaje de Madrid, la capital adquiere el mismo tono provinciano que caracteriza los ambientes de las otras páginas.

Los textos recogidos en las dos secciones siguientes, «Los clásicos» y «La crítica», son ya producto únicamente de la actividad lectora. Es rico y complejo el contenido de estas páginas, y su valoración última corresponde a un lector que ha de gozar con tanta belleza, y ha de ser estimulado con este ejercicio de amor a la literatura resuelto en pura creación literaria o en sugestiva crítica. Son también secciones nutridas -once y trece títulos, respectivamente- lo que hace que, consideradas en su totalidad, e incluyendo las piezas que en otras secciones tienen un fundamento libresco, predominen en el libro este tipo de textos originados y concebidos a partir de la experiencia lectora, que alcanza aquí la treintena.

Aun compartiendo ambas la inspiración libresca, cada una de las secciones muestra un carácter determinado, que tal vez dependa de esa diferente modalidad lectora que el mismo escritor señala en un artículo de 1941: «se lee para sentir o se lee para saber»[231], lo que correspondería a la actitud y disposición del creador frente a la del crítico; aunque en el caso de Azorín esa dualidad puede ser superada y el sentimiento es aliado del conocimiento, del mismo modo que crítico y creador corresponden a facetas de una misma personalidad. Sin embargo, de una manera clara, el escritor ha reunido bajo el epígrafe «Los clásicos» aquellos textos en los que el estímulo libresco ha originado, o una obra de creación -«Las nubes»-, o un ensayo lírico -«Un sensitivo»-, mientras que las piezas agrupadas en «La crítica» suelen responder a un estimulante modelo de ensayo didáctico, más apropiado para difundir -o divulgar- aquellas ideas que el crítico estima como fundamentales para el conocimiento de una determinada obra, o de un escritor. Esta diferente actitud lectora, y la entidad de los textos, aparece claramente resumida en las breves notas introductorias.

Azorín confiesa haber leído a los clásicos «por deleite», y de esta manera recoge «el espíritu, el ambiente de la obra». Esto es lo que nos va transmitiendo: la sensación experimentada y la imaginación fecundada por una sensibilidad lectora. Pero los clásicos son, ante todo, quienes han ido formando el «ambiente español», quienes han dado un sentido a nuestro vivir comunitario. En el prólogo de estas *Páginas escogidas* afirma el escritor haber «tratado de relacionar su espíritu [el de los clásicos] con el paisaje y el ambiente de España», del mismo modo que en la nota que precede a la sección «Los pueblos» afirma: «Si amo los clásicos es porque amo los pueblos y el paisaje de España. Para mí todo esto es una misma cosa». En la dialéctica observación-lectura ambas actividades parecen aquí comunicarse íntimamente. Pero en 1916, en su más original ensayo de estética, el libro *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, define mejor esas ideas con el ejemplo de su propia experiencia: cuando en el otoño regresa a Madrid después de unas vacaciones en el extranjero, «unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo* nos hacen compenetramos hondamente, *dolorosamente*, con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla»[232]. Es, pues, la literatura la que crea la verdadera y más profunda sensación de un lugar, de un país; y sus clásicos, los que han ido formando ese ambiente único; la conclusión en ese libro es clara: «la imagen de la realidad es mejor que la realidad

[231] «Leer y leer», en *A voleo*; en *O. C.*, IX, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 1214-1226.

[232] *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), en *Obras selectas de* Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, págs. 497-498.

misma»[233], y esa imagen es la que han ido creando nuestros clásicos. De este modo, esos textos fundamentales están vivos, porque en ellos vemos reflejada nuestra sensibilidad. La tarea azoriniana, en este sentido, es la de mostrar la vitalidad de los escritores clásicos, vitalidad que tiene que ver con su actualidad -todo aquello que aún se relaciona con nuestra sensibilidad[234]- y con su capacidad estimulante para la creación, pues de la semilla de su lectura surgen después esas bellas páginas que son «Las nubes», «Cerrera, cerrera», «Lo fatal», o, con más extensión, *Tomás Rueda*, por ejemplo.

La actitud crítica es la que predomina en la sección así llamada. Azorín nos dice que estas páginas surgen de su «impresión» como lector, y muchas veces se ha calificado de «impresionista» su labor tratando de reducir el alcance y la entidad de sus apreciaciones. Sin embargo, la deuda de críticos fundamentales como Pedro Salinas o Dámaso Alonso con Azorín es algo sabido, y no solo por confesión propia[235]. Por otro lado, pensemos que estas páginas estaban destinadas a la prensa periódica en una tarea de divulgación intelectual y de creación de una sensibilidad crítica ante nuestra literatura, nuestra historia y nuestra cultura; y en este sentido la divulgación ha sido alta en su nivel de exigencia y de gran alcance en su permanencia en la historia literaria. Azorín no solo pretendió vivificar a los clásicos, o mostrar las razones de su vitalidad, sino también difundir unas ideas y propiciar una actitud de sensibilidad e inteligencia ante los textos; actitud caracterizada por «la claridad, la exactitud y la lógica». El conocimiento de los escritores que han reflexionado sobre los problemas nacionales, cuyas ideas intenta resumir (Feijoo, Saavedra Fajardo, Gracián, Larra, Costa, Cadalso), junto con el de los que han ido creando una literatura original (Garcilaso, Góngora, Cervantes...) posibilita una mejora esencial en el progreso humano: «La evolución de la sensibilidad», como resume en el capítulo titulado de este modo. La sección concluye con una llamada de atención sobre la existencia de tantos escritores notables, desconocidos para nosotros, e interesándonos con la incitación a esa aventura singular del descubrimiento de tanta belleza como se oculta en esos libros de apariencia anodina que suelen pasar inadvertidos; libros como el que inspiró al escritor y le hizo escribir su mejor ensayo de estética: *Un pueblecito*.

El apartado dedicado a la política es el más breve: consta de tres artículos en los que el tono literario y la inspiración libresca es evidente, y su inclusión aquí tiene que ver tanto con el hecho de que en el libro esté representado un sector de su producción en el que ha persistido desde 1904 -y aún antes, pues el asunto político es ingrediente primordial en su etapa anarquista-, como con las circunstancias propias del momento en que reúne estas páginas, cuando, comprometido con la política de La Cierva, está a punto de desempeñar el cargo de Subsecretario de Instrucción Pública[236]. La actividad política de Azorín, y su adscripción a una ideología conservadora, tiene que ver con su idea de la continuidad nacional[237], pero participa de otro criterio básico que opera en el escritor, incluso en su etapa anarquista: su idea de la evolución. No ha creído nunca en transformaciones súbitas, ni en providencialismos ni mesianismos; nunca ha creído que

---

[233] *Ibid.*, pág. 528.

[234] Véase el «Nuevo prefacio» para la segunda edición de *Lecturas españolas;* en *O. C.*, I, págs. 915-917.

[235] Remito al lector a los trabajos de José-Carlos Mainer, «Salinas, crítico: la búsqueda del *valor vital*», en *Revista de Occidente*, núm. 126, (noviembre 1991), págs. 107-119, y el de Rafael Ferreres, «El magisterio de Azorín», en VV. AA., *Escritores Alicantinos contemporáneos*, Universidad de Alicante-Ayuntamiento de Elche, 1982, págs. 77-96.

[236] Azorín ocupó dos veces el cargo de subsecretario de Instrucción Pública, ambas por un corto periodo: desde el 13 de noviembre de 1917 hasta el 26 de marzo del año siguiente; y desde el 17 de abril hasta el 27 de junio de 1919.

[237] Véase el art. de E. Inman Fox «Azorín y la coherencia», cit.

revolución ni decretos fueran a modificar en breve tiempo un estado social y una mentalidad formada a lo largo de siglos. Su actitud política ha estado marcada siempre por un evidente pragmatismo que le ha hecho preferir las pequeñas mejoras concretas a las grandes ideas o a los ambiciosos programas, que estimaba de imposible aplicación inmediata y de difícil calado en amplias capas de la población[238]; y que le ha hecho admirar, más que a ideas, a hombres concretos en cuya energía y honestidad confiaba, de manera que pudo resumir en esa sencilla fórmula, «sinceridad y esfuerzo», la actitud del político apropiado para una situación concreta. El pragmatismo, pues, fue para Azorín la solución a una crisis ideológica que de manera literaria supo resumir en no pocos textos ensayísticos o narrativos de entresiglos, entre los que sobresale su novela *La voluntad*. Con todo, desde nuestros días, la actividad política tiene un carácter secundario en una obra cuya potencia estética se nos revela ahora, en estos últimos años del siglo, como uno de los monumentos de nuestra historia literaria.

Apéndice

A continuación, relacionamos los cincuenta y un textos de *Páginas escogidas*, siguiendo la ordenación que les dio el escritor dentro de los seis apartados y señalando el libro al que pertenecen. Para identificar su primera aparición en la prensa periódica, remitimos al libro de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*.

EL PAISAJE

«Levante», *Antonio Azorín* (1903).

«La Mancha», *La ruta de don Quijote* (1905).

«Carros», *Los valores literarios* (1915).

«La patria de don Quijote», *Los valores literarios*.

LOS PUEBLOS

«Jardines de Castilla», *Lecturas españolas* (1912).

«Una ciudad castellana», *España. Hombres y paisajes* (1909).

«Una ciudad y un balcón», *Castilla* (1912).

«La catedral», *Castilla*.

LOS TIPOS

«El monstruo y la vieja», *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

«Mi tío Antonio», *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

«Mi tío Antonio en el comedor», *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

«Encubrid vuestros dolores...», *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

«Menchirón», *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

«Don Joaquín el Mayorazgo», *España. Hombres y paisajes*.

[238] Reflexiona sobre ello en destacados pasajes de su libro *El político* (1908); en *O. C.*, I, págs. 826-862.

«Un madrileño (1890)», *España. Hombres y paisajes*.
«Este viejo está llorando...», *Antonio Azorín*.
«El buen juez», *Los pueblos* (1905).
«El apañador», *España. Hombres y paisajes*.
«El ideal de Montaigne», *Los pueblos*.
«Una flauta en la noche», *Castilla*.
«Un trasnochador», *Los pueblos*.
«En Argamasilla de Alba», con el título «Siluetas de Argamasilla» en *La ruta de don Quijote*.
«Un hidalgo. Las raíces de España», *Los pueblos*.
«La velada», *Los pueblos*.

LOS CLÁSICOS

«El romancero», *Al margen de los clásicos* (1915).
«Fray Luis de León», *Al margen de los clásicos*.
«Al margen de *La vida es sueño*». *Al margen de los clásicos*.
«Un sensitivo», *Los valores literarios*.
«Al margen del *Quijote», Al margen de los clásicos*.
«Las nubes», *Castilla*.
«Cerrera, cerrera», *Castilla*.
«Garcilaso», *Al margen de los clásicos*.
«El conde Lucanor», *Los valores literarios*.
«Los poetas primitivos», *Al margen de los clásicos*.
«Lo fatal», *Castilla*.

LA CRÍTICA

«Don Esteban Manuel de Villegas», *Los valores literarios*.
«La inteligencia de Feijoo», *Los valores literarios*.
«Saavedra Fajardo», *Lecturas españolas*.
«Baltasar Gracián», *Lecturas españolas*.
«Larra», *Lecturas españolas*.
«Joaquín Costa», *Clásicos y modernos* (1913).
«Un poeta», *Clásicos y modernos*.
«Garcilaso y Góngora», *Lecturas españolas*.
«Cadalso», *Lecturas españolas*.
«Los pintores», *Clásicos y modernos*.
«Una casa de Madrid», *Los valores literarios*.
«La evolución de la sensibilidad», *Clásicos y modernos*.
«La feria de los libros», *Clásicos y modernos*.

LA POLÍTICA

«La moral del político», *Parlamentarismo español* (1916).

«Organización, densidad», *Un discurso de La Cierva* (1914).

«Melancólico e implacable», *Un discurso de La Cierva*.

Azorín: una estética de la resignación

En el capítulo «Vida de un labrantín», incluido en *España. Hombres y paisajes*, nos habla Azorín de la «bella resignación» de este hombre nacido para soportar con entereza sufrimientos y desdichas. El concepto ético adquiere así un valor estético -si es que entre ambos conceptos no hay mutua dependencia-, y no solo por la adjetivación adjudicada, sino, fundamentalmente, por penetrar en el seno de la creación literaria, del arte, donde todo ha de quedar contaminado por el sustancial valor estético, so pena, en caso contrario, de destruir el carácter del texto en el que habita. Todo en la creación azoriniana manifiesta esa coherencia propia de un mundo original, densamente concebido y construido, y la ética es solidaria de una estética, al igual que esta depende de aquella. A entender el sentido de la estética de Azorín en relación con el concepto de «resignación» queremos dedicar estas consideraciones.

Sabemos que el tema de la resignación es frecuente en los textos de Azorín, que se adensa en la época de crisis de su radicalismo juvenil, o, tal vez mejor, en los años que siguen inmediatamente a esa época, y se plantea como una problemática que hallará solución en las páginas de *España* (1909), libro dedicado en su mayor parte a indagar en el tema. El proceso que aquí culmina atravesaría tres momentos caracterizados por las actitudes de rebeldía, comprensión y, por fin, aceptación filosófica, como consecuencia de la actitud central. El adecuado punto de partida lo podemos encontrar en los últimos capítulos de *Antonio Azorín*, los que habían sido publicados como artículos periodísticos en *El Globo*[239], firmados por J. Martínez Ruiz, de manera que así coinciden personaje y creador: los criterios de un escritor que reflexiona ante sus propias experiencias se convierten en texto y experiencia de un personaje incluidos en un contexto literario: las páginas de una novela. En esos artículos -o capítulos- presenta el escritor el ambiente de poblachones manchegos donde la miseria y desesperanza seculares, la precariedad en que viven labriegos, artesanos, pequeños propietarios..., han creado un clima moral de abatimiento para cuyo consuelo no hay otra salida que la resignación, y a ella recurren estos hombres «por instinto, por herencia». La reacción del articulista apunta hacia una consideración positiva de la vida, desde cuyos supuestos la existencia que contempla viene a ser una desviación patológica, un error social e histórico que es preciso modificar radicalmente: «Y habría que decirles que la vida no es resignación, no es tristeza, no es dolor, sino que es goce fuerte y fecundo»[240].

Una serie de artículos de esa época giran en torno de esta preocupación, y van a ir configurando una actitud que sustenta buena parte de la obra de madurez del levantino. En «La farándula»[241] se nos muestra un episodio de rebelión del escritor contra las propuestas de resistencia pasiva de Tolstoi, ideas que fueron ya objeto de airado repudio por parte de Antonio Azorín en un capítulo de *La voluntad*; los términos que el articulista

[239] Como es sabido, se trata de cinco artículos publicados en febrero de 1903; los tres primeros comparten el epígrafe «Notas sobre la España vieja» y van firmados por «Un redactor»; los otros dos, «La evolución de un pueblo», están firmados por J. Martínez Ruiz. *Vide* E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, así como su ed. de *Antonio Azorín*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 177-211.

[240] *Antonio Azorín*, ed. cit., pág. 211.

[241] «La farándula. Tolstoi», *Alma Española*, 6 de diciembre de 1903, pág. 4; recogido por José María Valverde, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972, págs. 248-251.

emplea son rotundos: «No queremos ser sumisos, resignados, inactivos; lanzaremos nuestras ideas en pugna con todas las ideas; destruiremos la tiranía con la violencia...». Lo impetuoso de estas frases contrasta irónicamente con la actitud de quien las pronuncia, en una escena cargada de significado. El escritor se representa gesticulante: «blandiendo mi colosal paraguas rojo»; de manera que en esta elocuente insinuación lo que subraya es su debilidad -y la conciencia de su inevitable fracaso- en lo inadecuado del objeto que agita en el aire. Un paraguas no es un arma, y en la distancia que percibimos entre propósitos y medios radica la ironía con la que contempla su propio gesto; porque todo queda en un gesto de impotencia que se disuelve en el tiempo.

Dos artículos de esa época, íntimamente relacionados, nos remiten al epílogo de *La voluntad*: «La educación y el medio»[242] y «Todos frailes»[243]. En el primero se aprieta un resumen de algo que puede responder a la propia experiencia de iniciación en la vida y a las circunstancias que operan en la formación de un carácter; una experiencia generalizable, que pudiera ser compartida con sus coetáneos de similar situación social: tanto en la educación doméstica como en la ambiental y escolar se nos enseña a ser resignados, a desconfiar de lo espontáneo y sincero. La obra fatal de la educación está encaminada a disolver «lo más esencial para la lucha, lo que nos ha de dar el dominio y el goce»: la voluntad. Es la tarea de debilitamiento que denunciara Nietzsche como el proyecto ético, educativo, del resentimiento en *La voluntad de poder* y en *La genealogía de la moral*. El segundo artículo, más novelesco en la forma, indaga en esta labor de destrucción de los resortes vitales mostrando la vida habitual de un personaje que pudiera relacionarse con el Antonio Azorín del epílogo de *La voluntad*, visto unos cuantos años después de la visita de aquel J. Martínez Ruiz que escribe tres cartas a su amigo Pío Baroja, y en una escena que discurre mientras sus hijos están en el colegio de escolapios y su esposa en la iglesia. El desenlace, ya en voz del articulista, advierte sobre lo ineficaz de combatir contra un régimen político si antes no se ha modificado el medio: «Llevamos la tristeza, la resignación, la inercia, la muerte del espíritu, que no puede retornar a la vida...».

Si de este modo se explica el sentido de la postración como un producto de la historia, que se perpetúa por la influencia del medio y la tarea educadora, en el artículo «Las confesiones de un pequeño filósofo. El mal de España»[244] reflexiona el ensayista sobre las condiciones de la regeneración nacional con un tono de abierta sensatez en el que critica tanto la idea nietzscheana del superhombre salvador como la abstracción costista del «cirujano de hierro», para convertir en agente del cambio a todo hombre que trabaje pacientemente, con constancia, por la modificación del medio. La tarea de transformar la sociedad en otra más justa es responsabilidad individual, y no el resultado de remedio milagroso alguno; ni obra de un solo hombre, un hombre-héroe, un Zarathustra salvador, sino de «la labor oscura y silenciosa de millares y millares de hombres». El escritor anima a conocer directa y profundamente la realidad -«meteos en un pueblo, vivid en él; saturaos de sus hombres y de sus cosas»-; de este modo se comprende que este clima moral, esta mentalidad, que ha ido formándose a lo largo de siglos, no podrá ser transformada en pocos años. Ni caudillos, ni abstracciones, sean legales o no; el escritor es consciente de la imposibilidad de un cambio rápido y revolucionario, y también de lo estéril de pretender reformar mentalidades y costumbres tan arraigadas con decretos y leyes: «La entraña de un país -escribe en *El Globo*- no puede renovarse de un día para otro con un

[242] *El Globo*, 4 de junio de 1903; en José María Valverde, *op. cit.*, págs. 222-226.

[243] *Alma Española*, 17 de enero de 1904; en Valverde, *op. cit.*, pág. 259-264.

[244] *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 22 de agosto de 1903; en Valverde, *op. cit.*, págs. 227-233.

simple real decreto»[245]. Azorín opta así por un pragmatismo político basado en la adopción de medidas concretas, limitadas pero eficaces, planteadas por políticos enérgicos e íntegros, modelo que encontró en el partido conservador de Antonio Maura. La lectura de un artículo de diciembre de 1903, «Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid»[246], permite advertir una dirección en la preferencia por esos liberales aplicados a transformar paulatinamente el medio, al tiempo que apela a la tolerancia y al espíritu práctico.

Azorín ha encauzado por estos derroteros sus anteriores impulsos radicales, en los que la idea de la evolución ya prevalecía sobre la de revolución. El ansia de justicia y de progreso se mantendrá siempre en él; pero su talante se ha de regir por un pragmatismo en el que predomina la atención a las condiciones de las circunstancias. «La experiencia del mundo enseña mucho», afirma en *El político*, «la ingenuidad no resiste al tiempo; la experiencia se va formando lentamente de desengaños»[247].

Ante la evidencia de que el anhelado cambio no es sino consecuencia de un lento proceso y pertenece por tanto a un futuro lejano, ¿qué hacer con este presente tan imperfecto? La respuesta está en su misma obra de creación, en aquello que sostiene toda su labor poética: el presente ha de ser conocido, aceptado y amado; es nuestra circunstancia -es decir, parte de nosotros- y solo es posible construir un futuro mejor amando este mundo en el que vemos una larga tradición de sufrimientos. El sentimiento estético en la obra del Azorín más representativo -el del periodo que aquí estudiamos- es solidario y resultado de la ética de la *compasión*, de la identificación cordial con el mundo que le rodea y del que él mismo forma parte. Es la idea que expresa en el artículo «Gabriel Alomar»[248] y que había dado cuerpo tres años antes a su importante «Proceso psicológico»[249]. Este presente, «la vida cotidiana y silenciosa de sus conciudadanos», ha de ser entendido a la luz de una tradición que conocemos tanto por el estudio de las obras que han ido formando su espíritu como por la observación de las manifestaciones, de las formas de vida en que perdura y se actualiza; de este modo se llega a un «amor a la tradición [...] ligado a la realidad viva»; por ello Ortega y Gasset pudo calificar la obra del levantino como «puro ejercicio de amor o de dolor»[250].

Desde este sentimiento fundamental, el amor y el dolor -o sea, la compasión-, entendemos mejor su postura en aquello que podemos considerar el *leitmotiv* de la resignación[251]. En *Las confesiones de un pequeño filósofo*, a propósito de «El padre Carlos» [Lasalde], escribe: «Parece que el destino se ha complacido en poner ante mí, a

---

[245] «La evolución de un pueblo. Infantes», 25 de febrero de 1903; en *Antonio Azorín*, ed. cit., pág. 210.

[246] *El Pueblo Vasco*, 18 de noviembre de 1903; en Valverde, *op. cit.*, págs. 234-238.

[247] *El político*, en *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 834.

[248] *ABC*, 30 de marzo de 1913. Recogido en *Los valores literarios* (1914); en *O. C.*, I, págs. 1215-1217.

[249] *ABC*, 8 de abril de 1910; recogido en *Palabras al viento*, en *O. C.*, VII, págs. 402-405.

[250] «Meditaciones del Escorial. Azorín: Primores de lo vulgar», *Los Lunes de «El Imparcial»*, febrero de 1913, recogido por E. Inman Fox en su ed. de Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pág. 57.

[251] Como puede verse, mis criterios difieren de manera sustancial de los expuestos por Mercedes Vilanova en su libro *La conformidad con el destino en Azorín* (Barcelona, Ariel, 1971). La autora no entra en el terreno de la estética, sino que intenta «comprender la inclinación humana general del hombre» (pág. 15), reiterando la idea central de su libro: la obsesión de Azorín por conseguir el triunfo: «En esta voluntad de triunfar aquí y ahora hallamos la coherencia en la obra de Azorín. En esta necesidad de ser aceptado como literato y como estilista está el nervio conductor que nos da una explicación, tal vez la única, para toda la vida y la obra de nuestro autor» (pág. 121; *vide* también págs. 18 y 27).

la entrada en la vida, estos hombres entristecidos, mansamente resignados»[252]; y reitera el tema en «La misteriosa Elo» y en «Los tres cofrecillos», donde las tres frases que resumen su experiencia en los pueblos vienen a ser el compendio de «la psicología de la raza española; ellas indican la resignación, el dolor, la sumisión, la inercia ante los hechos, la idea abrumadora de la muerte»[253]. Un ejemplo más de esta psicología se ofrece en la única recreación literaria contenida en *Los pueblos*, el capítulo «Un hidalgo», precedente de «Lo fatal», en cuya conclusión se hace explícito lo que en el bello capítulo de *Castilla* se resuelve mejor en impresionante sugerencia poética; la bella cualidad del hidalgo es «el sufrimiento largo y silencioso bajo serenas apariencias»; es en esta «conformidad noble con el destino» donde reconoce el escritor «una de las raíces de la patria»[254].

El tema de la resignación, apuntado en *Las confesiones* y en *Los pueblos* -y presente también en *La ruta de don Quijote*- se desarrolla convirtiéndose en *España* en su tema central. En el prólogo, tan reducido como intenso, nos señala el autor que en los últimos «breves ensayos» de este libro «verá el lector algo como una preocupación, como una manera de ver la vida, como una tendencia», pero inmediatamente nos dice que esta tendencia domina todo el libro[255], con lo que el efecto que su lectura nos produce está marcado por la impresión que causa ese grupo final. El grupo de ensayos, o artículos, o capítulos, es amplio, pues en realidad está formado por lo que constituye la segunda parte del volumen -su segunda mitad-, quince piezas referidas al momento presente, que suceden a otras quince en las que se traza una especie de visión histórica referida a la literatura, un desarrollo temporal que se extiende desde Berceo hasta *Clarín*. La pieza central del libro, «La poesía de Castilla», marca la separación entre las dos partes desde la evocación del ambiente castellano a partir de las sugerencias despertadas por la lectura de los jóvenes poetas, en un poema en prosa que adensa el tono general del libro: el tono lírico[256]. Ya en el prólogo señala el escritor tres elementos fundamentales: la actitud de introversión, de recogimiento, la atención al misterio de la vida, y la actitud de resignación ante la ley que la propia vida nos impone, al estar sometidos, como todo lo existente, a un «ritmo eterno, escondido». Repliegue interior, simbolismo y resignación; sobre estos tres conceptos está diseñado el libro.

Azorín es un maestro en el arte de las variaciones sobre un tema. El ejemplo más acabado de cómo un tema, el del tiempo, modula la existencia de varios personajes lo constituye *Castilla*, donde incluso la reiteración estructural en los capítulos produce la sensación de la misma repetición de los ciclos vitales. En *España* es el tema de la resignación el que constituye el núcleo de buena parte de sus piezas para, a modo de repertorio, mostrar cómo esta actitud aparece en diferentes personajes pertenecientes a diversos estratos y grupos sociales de la nación. Hace su presencia el tema en «Un madrileño», boceto narrativo-descriptivo de la vida monótona de un expolítico que sobrevive a la desaparición de su época, hombre que tuvo un cierto protagonismo y desarrolló alguna actividad en los años posteriores a 1868, y que representa la época a la que aludirá unos años después con tanta precisión Antonio Machado: «aquella España que pasó y no ha sido». A partir de aquí el tema de la resignación atraviesa la segunda mitad del libro, se encuentra en el intelectual comprensivo y sensible («Nicolás Serrano»),

---

[252] *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 65.

[253] *Ibid.*, pág. 116.

[254] *O. C.*, I, pág. 718.

[255] *Ibid.*, pág. 865.

[256] *Ibid.*, págs. 887-888. Sobre este texto véase el penetrante estudio de Alonso Zamora Vicente, «Lengua y espíritu en un texto de Azorín», en *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus, 1966.

en el labriego pobre («Vida de un labrantín»), en el hidalgo empobrecido («El apañador» o «Don Joaquín el mayorazgo»), en el pequeño comerciante y artesano de provincias («El melcochero»), en el desheredado de la fortuna, un auténtico paria («Juan el de Juan Pedro»), y, por fin, en un Job moderno («Toscano o la conformidad»): el hombre de ciudad, anciano solitario, que ha perdido todo lo que tenía -familia, riqueza, posición holgada...- y vive con suma modestia y dignidad confortado por los consuelos del arte, la literatura y la naturaleza, frecuentando museos, bibliotecas y jardines públicos. En el epílogo pasamos de los casos individuales a la visión colectiva del pueblo: desde los Pirineos franceses el escritor piensa en España y evoca nuestros santuarios, nuestras ermitas, nuestros calvarios, nuestros humilladeros; lugares de piedad para un pueblo cuyo consuelo está en la religión. En los cipreses que se elevan en esos lugares ve «como la encarnación secular de todo un pueblo anónimo, insignificante, de generaciones que nacen y mueren oscuramente»[257]. La religión, pues, conforta y resigna a estas muchedumbres, en cuyo seno viven los individuos destacados en anteriores capítulos; y el libro se cierra con una mirada que abarca, desde la evocación, la totalidad, «el espíritu intenso y enérgico de nuestra raza».

Es evidente que si una conclusión aparece expresada en el libro es la que cierra a modo de máxima filosófica el capítulo «Toscano o la conformidad», el último del volumen; allí el escritor da, en la respuesta a una pregunta, la idea que aparecía anticipada en el prólogo: «¿Dónde está el secreto de la paz espiritual, de la ecuanimidad, de la dicha? En la conformidad, en dejar que las cosas que no podemos remediar sigan su curso inexorable y eterno»[258]. En esta frase resuena con claridad el Séneca de *De vita beata*: «estamos sujetos a la obligación de soportar las condiciones de la vida mortal y no perturbarnos por lo que no está en nuestro poder evitar»[259]. Sin embargo, el libro va más allá de una simple propuesta estoica. De todo este mundo, de la suma de casos, se desprende una conclusión radicalmente pesimista que la sabiduría popular expresa en sus manifestaciones de fervor colectivo. El escritor indaga bajo las apariencias, presta su atención -como poeta que es- al ritmo escondido y eterno de las cosas y al misterio de la vida, y entiende que lo que subyace a todo, y lo fundamenta, es la omnipresencia del dolor, de la muerte, del poder devorador del tiempo. Todo ello es «lo inevitable»: ese ritmo que se nos impone -y del que formamos parte- ante el cual no podemos sino resignarnos: entender y admitir su ley. La existencia humana está regida por el dolor y la historia de cada vida no es sino la historia de un sufrimiento.

Las anteriores consideraciones nos sitúan en un terreno filosófico bien determinado desde el que se comprende no solo el libro de 1909, sino también el arte más representativo de Azorín: el que se deriva del conocimiento y asimilación de la obra de Arthur Schopenhauer. De aquí procede la actitud atenta y distante, la concepción de la vida como dolor y del arte como contemplación desinteresada que libera de la tiranía de la voluntad, ejerce un influjo calmante, propicia un conocimiento esencial de los resortes vitales, nos lleva a intuir arquetipos y, por fin, nos conduce a la resignación[260]. Tanto por

---

[257] *O. C.*, I, págs. 909-910.

[258] *Ibid.*, pág. 808.

[259] Cito por la versión de Julián Marías, Séneca, *Sobre la felicidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 75.

[260] «Todo lo que acaece, grande o pequeño, acaece necesariamente. Porque el hombre sabe bien pronto resignarse a lo que es inevitablemente necesario, y el conocimiento del anterior precepto le hace mirar todos los sucesos, aun aquellos que traen las casualidades más extrañas, tan necesarios como aquellos que derivan de las leyes mejor conocidas y se conforman a las más exactas previsiones»: Arturo Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, trad. de Antonio Zozaya, Madrid, Sociedad Española de Librería (s. a.), 2 vols., I, pág. 136. Cito del ejemplar utilizado por Azorín.

el camino del arte como por el de la reflexión filosófica, llega el hombre a identificar la actitud ética fundamental en la *compasión*, sentimiento que surge del conocimiento de la identidad radical de todo después de superar el engaño de la individuación. Si la voluntad es la sustancia única y eterna, la conciencia de mi propia voluntad, parte del todo y raíz de mi propio sufrimiento, se convierte en conciencia del sufrimiento de todo lo existente. De ahí que la actitud ética suprema sea el sentimiento de una piedad inmensa hacia todo, que ha de ejercitarse junto con la renuncia a la voluntad. La compasión con todo lo que existe -porque en el fondo todo es idéntico- se nos va mostrando en la actitud ante cada uno de los personajes: el intelectual, el hidalgo, el político, el labriego, el paria..., y ante las muchedumbres que a lo largo del tiempo van perpetuando la manifestación de sus congojas con similares fórmulas (recuérdese el prólogo de *La voluntad*). Todo ello lo sitúa Azorín dentro de un ambiente peculiar, el español, evocado desde la subjetividad y concebido desde una actitud pesimista que fue advertida con precisión por Ortega y Gasset: «La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte»[261].

El arte objetiva la voluntad, y por tanto permite a quienes dispongan de la adecuada sensibilidad el privilegio de contemplar sin desear. De ahí que, además del placer estético de la pura contemplación y de su capacidad calmante, al paliar el sufrimiento, el arte predisponga a la sabiduría, entendiendo como tal un conocimiento y una guía de actuación ante los sucesos de la vida. Esto se pone de manifiesto en la literatura trágica, cuyo mayor alcance en el mundo moderno se debe a que enseña la resignación y la renuncia, y no solo a sufrir con tranquilidad. Es la diferencia que plantea el filósofo alemán entre la ataraxia estoica y la resignación cristiana[262], la misma que encuentra su eco en la conversación de Yuste con Lasalde en *La voluntad*: «Lo que los estoicos llamaban *ataraxia*, nosotros lo llamamos resignación... Ellos podrían llegar a una tranquilidad más o menos sincera; nosotros sabemos alcanzar un sosiego, una beatitud, una conformidad con el dolor que ellos jamás lograron...»[263]. La literatura moderna, alimentada por el cristianismo, penetra más en el conocimiento, pues no alienta la disposición del hombre en la serena espera de los males necesarios; «la tragedia cristiana -escribe Schopenhauer- nos ofrece el espectáculo de la renuncia de la voluntad de vivir, del abandono de este mundo sin pesar, conscientes de su vanidad y su vacío»[264].

Llegamos así a encontrarnos en la situación de poder entender el sentido de tanta resignación: la de los personajes singulares y la de las multitudes del epílogo; y de referirlo todo a un criterio unificador. El punto de partida para nuestras conclusiones estaría en el capítulo diecisiete de *El mundo como voluntad y representación*, el titulado «De la necesidad metafísica en el hombre»[265]. Expone allí el filósofo alemán que a la comprensión filosófica del mundo solo pueden acceder contados individuos, pues exige cualidades poco comunes: se requiere madurez intelectual, necesaria para ir adquiriendo el conocimiento con trabajo y esfuerzo en continuados estudios. El conocimiento metafísico del mundo consuela y resigna, y su acceso estaría así restringido a unos pocos. Para las multitudes no hay otro consuelo metafísico que el que ofrece la religión. Es una

---

[261] «Azorín. Primores de lo vulgar», en *El Espectador*, II (1917); recogido por E. Inman Fox en José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia, 1988, pág. 326.

[262] *El mundo como voluntad y representación*, libro III, capítulo 37, «De la estética de la poesía»; cito por la traducción de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Aguilar, 1960, vol. II, págs. 311-322.

[263] J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 170.

[264] *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, pág. 319.

[265] Libro primero, capítulo XVII; en la edición citada, vol. I, págs. 214-234.

metafísica sencilla, apta para mentes muy simples; puede ser entendida por cualquiera y es inculcada fácilmente desde la niñez, con lo que se refuerza su eficacia. La existencia universal de las religiones demuestra esa necesidad que tiene el hombre de una metafísica para dar sentido al mundo[266], encaminada a fortalecerlo en su conformidad con el destino y a ayudarlo en la aceptación de los sufrimientos, y por ello Schopenhauer las considera necesarias[267]. El tema de la resignación en *España* encuentra aquí adecuado fundamento: hay un consuelo intelectual en Nicolás Serrano y un consuelo en el arte que encuentra el señor Toscano. Para las muchedumbres son los templos, las ermitas y los humilladeros los lugares del dolor y de la fe ingenua; y son estas gentes las que dan tono y densidad al ambiente en que se vive. Si en la obra de Azorín no aparece el problema de la fe como objeto de reflexión -no hay referencias a un pensamiento que gire en torno de la virtud nuclear de la cuestión religiosa- sí hay una emoción religiosa -en el sentido de *religare*- que expresa la unión íntima del escritor con su pueblo: la que se manifiesta en el arraigado sentimiento de la compasión, impulso germinal del que brota toda una creación hondamente poética.

[266] Declara el filósofo en la pág. 217: «Por metafísica entiendo todo supuesto modo de conocer que va más allá de las posibilidades de la experiencia, es decir, de la Naturaleza o de los fenómenos de las cosas, para dar una solución, cualquiera que sea su sentido, a los problemas de esa naturaleza, o en términos más vulgares, trata de descubrir qué es lo que hay detrás de la Naturaleza y qué es lo que la hace posible».

[267] «Las religiones son necesarias para el pueblo y constituyen para éste un beneficio inestimable. Hay que tratarlas con todo el miramiento posible, aunque se opongan al progreso de la humanidad en el conocimiento de la verdad. Pero pretender que genios como Shakespeare y Goethe acepten *simpliciter, bona fide et sensu proprio*, los dogmas de una religión cualquiera es pedir a un gigante que se ponga los zapatos de un enano». *El mundo como voluntad y representación*, I, XVII, pág. 220.

Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»

Sabemos que la lectura de ciertos libros de Schopenhauer realizada por el joven J. Martínez Ruiz supuso una experiencia decisiva en la formación de su obra literaria, especialmente desde el primer año del pasado siglo (las alusiones a textos del filósofo anteriores a 1901 son irrelevantes)[268], de tal modo que resulta sorprendente que la atención crítica a tal influencia no haya sido la adecuada a su importancia. Se suele hacer hincapié sobre la temática del pesimismo, o sobre la actitud de radical subjetivismo derivada de ese *leitmotiv* de *La voluntad*: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia» (1968, 74). Intento, en las páginas que siguen, indagar sobre un asunto menos tratado: la esencial aportación del filósofo alemán en la fundamentación de un arte original a partir del criterio azoriniano de la necesidad de una metafísica que sirva de base a una estética; porque precisamente uno de los principales problemas con que suele encontrarse el estudioso de la obra de Azorín es el de la definición de su estética: la caracterización de esa «nueva belleza», ese «nuevo arte» que proclama el escritor de manera reiterada en los primeros años del siglo XX, así como el de la situación que tal arte ocupa en la historia literaria. Y no es que carezcamos de trabajos críticos sobre tal problema: Manuel Granell, autor de uno de los más concienzudos libros escritos sobre el autor de *Castilla* -el que precisamente lleva como título *Estética de Azorín* (1949)- llegó a una definición para la etapa comúnmente considerada como la del Azorín arquetípico (1902-1925) que ha sido aceptada de manera casi unánime (no sucede lo mismo con los conceptos empleados para caracterizar el arte de las etapas posteriores a 1925). Según Granell, la estética de Azorín entre 1902 y 1925 no es otra que la «impresionista» (191), y el texto más representativo -el que emplea de manera reiterada como modelo y ejemplo- sería *La voluntad*. Es un arte -en opinión del estudioso- fundamentado en la sensación: el escritor se sitúa ante una realidad «fugitiva, heraclitana» en la que las cosas son «vistas por fuera [...], centradas en la sensación, en el plano sensorial de la vista, del olfato, del oído...» (140). La fórmula impresionista «puede explicar ese aire inconexo característico en todas sus descripciones y vivencias de la realidad, en la misma construcción de sus libros, y hasta en su típico insinuar» (189).

Sucede que esa calificación de «impresionista» nos parece más que insuficiente: imposibilita la comprensión del sentido del arte azoriniano, y en su libro, Granell cae en contradicciones graves, como veremos. Por lo pronto, recordemos que el escritor está muy interesado, a comienzos de 1905 y a propósito de su nuevo libro, *Los pueblos*, en llamar la atención sobre esa nueva belleza de lo vulgar e insignificante que muestra, al ensamblar armónicamente sucesos minúsculos, la «fuerza misteriosa del Universo»[269]. Poco tiene que ver todo ello con el impresionismo, si no es en el punto de partida, pues el escritor levantino ni se atiene puramente a las sensaciones, ni se detiene en lo fugaz de su

[268] La primera cita textual que encontramos pertenece a *Soledades* (1898); se trata de un aforismo de *Parerga y Paralipomena*, de carácter anecdótico, que nada aporta al pensamiento ni a la estética del escritor.

[269] «Confesión de un autor», *España*, 6-II-1905 (en 1975, pág. 750). Es un texto esencial para entender la estética del escritor.

condición -en el momento pasajero en que se producen-, ya que esa fuerza misteriosa que se advierte como fondo y sustancia de todo ni es fugaz ni lo puede ser.

Si una idea aparece como constante en la creación de Azorín, desde antes de que firmara con este seudónimo su primer libro hasta su última publicación, «Condensaciones de tiempo» (*ABC*, 4-II-65), es la evidencia del misterio que habita en la realidad. En *Los pueblos* pretende intuir «la fuerza misteriosa del Universo», y en *Capricho* afirma «el autor»: «El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de la que formamos parte» (Azorín 1943, 148). Un par de años antes, en el prólogo que añade a su recreación de *El licenciado Vidriera* (ahora *Tomás Rueda*), anotó la misma idea: «El gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye» (1941, 15). En *Memorias inmemoriales*, libro desde donde lanza con suficiente distancia (1946) una penetrante mirada sobre su obra, encontramos diversos pasajes significativos; dos de ellos hemos de utilizar. En el capítulo «En la noche estrellada» reflexiona sobre el valor de las sensaciones como fundamento de su arte y de su visión del mundo: las sensaciones son «a modo de puntos fúlgidos en una vida: lucecitas que, cuando todo en nuestro torno se ha oscurecido, brillan y nos hablan, desde el remoto pretérito, de muchas cosas» (1969, 1245). No son, pues, pasajeras, ni son instantáneas que fijan un momento de la realidad en perpetuo cambio, sino que afirman permanencias: «de las sensaciones saltamos [...] a lo que no puede expresarse, a lo Infinito» (1969, 1246).

En el capítulo «Su estética» (1969, 1192) no defrauda las expectativas ofrecidas con un título tan directo: encontramos aquí, poéticamente expresada, su mejor definición en el modo de fundamentar los conceptos en su propia biografía. En primer lugar, alude a la práctica de la *evocación*. En la mente del escritor había «como dos espejos: en uno se reflejaba la ciudad nativa y en el otro la ciudad electiva»; cada una de ellas correspondía a una sensibilidad, y las dos se complementan. Esos lugares predisponían, al evocarlos, a un estado de ánimo y a la experiencia de unas ciertas sensaciones, de manera que estos estímulos responden a la evidencia del mundo interior, traduciendo «una realidad intrínseca»: «al encontrarse, imaginativamente, en la ciudad electiva, se entregaba X a un acendramiento de las antiguas sensaciones». En segundo lugar, explica con referencias biográficas la relación entre la realidad y el misterio. Recuerda cómo, en los años de su bachillerato en el colegio de los escolapios, salía de paseo por la vega los jueves y domingos y se entretenía cogiendo insectos que luego, en el laboratorio, clasificaba y ordenaba. El colegio estaba formado por dos edificios: uno moderno adosado a otro antiguo, cuyo acceso estaba vedado a los estudiantes; había allí escaleras en penumbra, cámaras solitarias, y las ventanas, en lugar de cristales, tenían finas y rojizas láminas de alabastrina que difundían una extraña luz. Allí estaba el misterio que le atraía, aventurándose alguna vez en la exploración de esos ámbitos: «Y el misterio es elemento del arte». Así puede resumir su estética enlazando las dos experiencias: «A la paciente observación que requiere la entomología, asocia X el misterio inescrutable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores» (1969, 1193). Evocación de sensaciones -o acendramiento de sensaciones que se producen a partir de una evocación-, observación minuciosa y atención al misterio, son los elementos sobre los que edifica su creación, a los que hay que añadir después el estímulo fundamental: el que procede de la actividad lectora.

Esta dedicación atenta a percibir el misterio de lo que nos rodea a partir de los datos que proporcionan los sentidos, a partir de la atención a lo concreto, a lo vulgar y cotidiano, que es referencia reiterada en cualquier texto que trate sobre la actitud del escritor, carece por lo general de adecuada indagación en el terreno de la estética. Por eso llama la atención que Manuel Granell, después de manejar suficientes datos y de exponer criterios

que situarían al escritor levantino en el simbolismo, concluya calificando su primera y muy dilatada época, 1902-1925, como «impresionista». El impresionismo -el predominio del momento sobre la duración; la atención a las sensaciones fugaces- que arranca del naturalismo como una consecuencia de la atención a la realidad fenoménica y a la manera de cómo esta es percibida, se convierte también en sostén de la reacción idealista del Simbolismo cuando el poeta, por debajo de la visión fragmentaria y pasajera de la impresión, intuye la dimensión espiritual de las cosas, los misteriosos nexos que las relacionan, e intenta reconstruir la unidad del mundo, perdida tras la bancarrota de la metafísica tradicional (Hauser 1971, 213). Granell subraya adecuadamente el hecho de que el arte de Azorín tiene su base en la sensación, y cómo desde aquí consigue «penetrar en la zona oscura del misterio»; alude al salto desde la sensación al infinito, al buceo en la dimensión espiritual que alumbra con su prosa, y al «hilo misterioso» que pone en contacto a las cosas con su sensibilidad; pero, sorprendentemente, resume su primera época con una fórmula que contradice todo lo anterior: «Azorín mira el mundo -las cosas y los hombres- desde fuera», y desarrolla la idea: «El autor se sitúa muy próximo a lo real, en visión cercana, de miniaturista. Ve desde fuera las cosas, testificando la presencia de las mismas» (Granell, 135). Un poco más adelante escribe, sacando consecuencias: «Resumamos. En primera instancia, las cosas de este mundo novelístico son las que el hombre halla en la vida vulgar [...]. Vistas por fuera, no pensadas ni analizadas; pero centradas en la sensación, en el plano sensorial de la vista, del olfato del oído...» (140). La definición de la estética de Azorín es, de este modo, insuficiente, y casi parece reducirse a una lectura superficial de *La voluntad*. Pero es más sorprendente la propia contradicción en la que cae, convirtiendo en grave defecto la consecuencia directa de su criterio: «Se puede ser idealista subjetivo en filosofía, pongamos por caso, y realista en arte. No es otra cosa la posición de Azorín, tal como aparece en *La voluntad*. Cita a Schopenhauer y a Berkeley; escribe que «no hay más realidad que la imaginada [sic], ni más vida que la conciencia, "y asegura que «la imagen lo es todo". Y, no obstante, cuando olvida la metafísica y medita en su arte, no puede menos de entusiasmarse con Juan Ruiz y menospreciar a Rojas. Es la fruición de las cosas lo que le mueve» (129-130). Su conclusión es que existe en Martínez Ruiz una separación, y oposición, entre el filósofo y el artista, y que es el artista el que predomina al observar «con el máximo escrúpulo la realidad» a la manera de Zola. Estas conclusiones han tenido dilatada descendencia, como apuntábamos antes, y han logrado impedir el entendimiento de un arte con sólido fundamento metafísico, sin contradicción alguna entre la concepción filosófica y la praxis creativa. Si a esa idea de «miniaturista» -resucitada por Mario Vargas Llosa (1995 y 1996)-, de escritor atento a las cosas, unimos los criterios estéticos derivados del concepto ideológico de «generación del 98», podemos ir entendiendo la distorsión con que ha venido siendo enjuiciada la producción literaria más representativa de Azorín.

La visión era más nítida en los primeros años del siglo, y un recorrido por las páginas de *Helios*, la revista que, al parecer, «empezó con el propósito de propagar el simbolismo francés en sus páginas» (O'Riordan 1973, 129) nos muestra cómo los poetas modernistas entendieron la cercanía entre la estética de Martínez Ruiz y su propio arte. Recordemos que es en esa misma revista donde doña Emilia Pardo Bazán, al reflexionar sobre la nueva generación de novelistas, sitúa a Martínez Ruiz «de lleno en la corriente modernista», lo califica de «bohemio místico», alude a su pesimismo, e identifica las «influencias mentales del Norte» que operan sobre esa tendencia en los nombres de Nietzsche, Schopenhauer y Maeterlinck (1904, 258). Gómez de Baquero (1905, 96) abunda en la visión simbolista, entendida según los criterios expuestos por los poetas de *Helios*, cuando afirma que Martínez Ruiz «tiene ojos para lo sensible y penetración psicológica para lo espiritual», después de asumir dentro de sus criterios la metafísica de Schopenhauer. Un

año después, en 1906, Andrés González Blanco resume todas estas apreciaciones -la sensación, el hondo misterio de las cosas más sencillas, el vitalismo, la práctica de la evocación frente a la descripción...- para conducirlas hacia una consideración de *Los pueblos* como su más perfecta realización; es «música de ensueño con letra de plasticidad» en textos de profundo calado lírico (1906, 66-67).

Por aquellos días, en un artículo aparecido en *Alma Española*, dedicado a comentar *Arias tristes*, escribe Martínez Ruiz: «la metafísica y la poesía son hermanas» (1904, 14). Afirmación tan sucinta nos obliga a reflexionar sobre esa concepción que vincula la realidad estética con la indagación en las causas últimas y en el fundamento del mundo sensible. Y no solo el lírico, también el crítico necesita recurrir a la filosofía para entender la creación artística; así encontramos subrayada en uno de los libros de Baudelaire, leído con atención, una frase sobre la que reflexionó el levantino: «la critique touche à chaque instant à la metaphysique» (1890, 81). Pero donde de una manera rotunda y directa, sin ambages, aborda Azorín el problema que apuntamos y lo resuelve con nitidez es en su artículo «La nueva crítica»[270], texto que no se ha valorado en toda su trascendencia. Plantea aquí «la necesidad inevitable de una metafísica que sirva de base a una estética» (1944, pág. 181) y define las condiciones de esa metafísica. El arte de Azorín se entiende perfectamente desde estos criterios y a partir de los ámbitos y referencias que desde aquí se abren.

«La nueva crítica», artículo escrito en la época en que va componiendo los textos que formarán parte de *Los pueblos*, y que junto con «La nueva poesía»[271] expresa la conciencia de una profunda renovación -llámese Modernismo o cualquier otra cosa-, comienza con un paisaje, una descripción de la naturaleza -que podría ser calificada de impresionista- y con unos conceptos semejantes a los que encontramos en «Confesión de un autor». Los conceptos son los de *armonía* y *síntesis* a partir de los detalles observados. En la hora del atardecer, los matices y los ruidos del campo «se conciertan y funden en un todo misterioso y potente»; hay una relación entre todos los elementos: el espejeo lejano de un azarbe, el son de una esquila, el zumbido de una abeja, el beso de la luz en las laderas azules... Pero también lo construido por el hombre forma parte de esa «síntesis suprema», y a modo de imagen emblemática el escritor selecciona un detalle que aísla para atender a otra composición más reducida pero sugerente: un muro viejo y rojizo, que se levanta a espaldas de una casa cerrada, junto al que un almendro extiende su follaje. Aquella imagen -el árbol junto al muro viejo- le mueve a la contemplación; desde ahí se eleva al conocimiento: en esta armonía inefable, que ha ido creando la naturaleza, se nos manifiesta «la Idea de Platón, la Voluntad de Schopenhauer». Los detalles que ha ido observando, ensamblados armónicamente, muestran «la fuerza misteriosa del Universo», o «el alma profunda de la Naturaleza», como afirma en esta ocasión. Esa fuerza o «energía oculta» que, como decía Platón, «es, sin acabar de ser nunca», se va exteriorizando y constituyendo «las modalidades definitivas, eternas, de la Naturaleza y del arte». Pero no es en el platonismo donde termina Azorín; su referencia queda abiertamente declarada: «Schopenhauer, en un libro maravilloso, *La voluntad en la naturaleza*, ha sentado las bases de esta estética» (1944, 182). Así, el conocimiento y la creación dependen de esa actitud del contemplador, de donde surgen los primeros párrafos del texto y desde donde se eleva a la intuición del «alma profunda» de lo contemplado. Se trata de un panteísmo, pero no «abstracto y apriorístico», sino fundamentado «en el estudio largo y tenaz de las ciencias naturales y en la observación minuciosa de la Naturaleza, base necesaria,

[270] Publicado en *España* el 20-V-1904 y recogido posteriormente (Azorín 1944, 179-183).

[271] Publicado en *ABC* el 6-VII-1905 (Azorín 1945, 148-152).

imprescindible, para toda especulación estética» (1944, 183). El panteísmo es, pues, un resultado de la observación atenta, dependiente de esta, y no producto de creencias que preceden a la observación.

Desde estos criterios entendemos las consideraciones expuestas anteriormente; aquí están los datos básicos que explican tantas páginas representativas del arte de Azorín -y el texto en el que el autor reflexiona sobre su obra-; pero también esos otros escritos más tardíos, como los que vinculan la observación con el misterio. Y todo ello delata el error en que se ha movido la teoría de Manuel Granell y la de quienes lo han seguido o han coincidido con él; porque la minuciosa observación del artista no entra en conflicto con la filosofía que pretende abrazar, sino que su fundamento filosófico, su metafísica, le obliga a la observación. No es, pues, «idealista subjetivo» en filosofía y «realista» en arte, y estos extremos han de ser adecuadamente aclarados.

En *Sobre la voluntad en la naturaleza*, publicado dieciocho años después de la aparición de *El mundo como voluntad y representación*, muestra Schopenhauer su satisfacción al considerar que los investigadores científicos han venido a darle la razón, puesto que trabajando cada uno en su parcela científica, y sin prevención alguna, han llegado al núcleo mismo de su metafísica. Los avances en las ciencias naturales han confirmado su sistema al haberse puesto en contacto la física con su metafísica, de igual modo que dos mineros trabajando en el seno de la tierra, y partiendo desde puntos lejanos, guiados por su juicio, llegaran a encontrarse en un lugar. Estimulado por lo que juzgaba su triunfo afirma: «El nombre a que aspira mi filosofía es al de filosofía del porvenir, de la época que no se satisfaga ya con hueca palabrería, frases vacías y paralelismos de juego, sino que exija a la filosofía contenido real y explicaciones serias» (Schopenhauer 1970, 47). Atentos al radical subjetivismo del «mundo como representación», suelen los críticos olvidar el empeño del filósofo alemán por explicar un mundo que conoce en virtud de una observación atenta.

Como sabemos, Schopenhauer identifica la «cosa en sí» de Kant, la sustancia única y eterna, en la *voluntad*. Esta es la energía que lo constituye todo, que se manifiesta en el reino mineral, en el vegetal y en el animal, y que en la forma más elevada de conciencia, el hombre, ha producido, para su servicio y fines, la cualidad de la inteligencia. No hay, pues, dos principios, voluntad e inteligencia, pues la inteligencia es de carácter secundario, relativo, y subordinada a la voluntad. Pero mediante la inteligencia el hombre conoce el mundo, se lo representa. Ante ella se despliega un espectáculo diverso en el tiempo y en el espacio, espectáculo que solo existe en el cerebro que lo recoge. Las imágenes del mundo no son la esencia última de los seres, pues no dejan de ser un «mero fenómeno cerebral»; lo «objetivo» no son las cosas, no es la realidad fenoménica, sino la existencia de ese cerebro, de esa conciencia en la que el mundo de los fenómenos se identifica (pág. 64), al tiempo que se identifica a sí misma. Este criterio es el considerado «objetivo» y «realista» por Schopenhauer (125).

El mundo como *representación*, toda esa variedad y diversidad de formas y seres que se extiende ante nosotros en el espacio y en el tiempo, existe -solo en un cerebro- porque la voluntad ha necesitado de la cualidad de la inteligencia, desarrollada en el hombre (122). El mundo de la voluntad es el del perpetuo desear, y por tanto el del dolor, el egoísmo, la insatisfacción y la necesidad. Pero la inteligencia, creada por la voluntad para su servicio práctico, puede separarse del principio que la creó, actuar independientemente, entender el sentido negativo del perpetuo desear y el fraude de la individuación, y abstenerse: renunciar al deseo. Puede así el hombre contemplar desinteresadamente el mundo, y hasta recrearse en él, lo que no podría hacer si estuviera movido por afán

práctico; puede así atender concretamente a las imágenes del mundo, objetivarlo, y convertirse la conciencia que así obra en sujeto de la objetivación. A tal estado de contemplación desinteresada llegan muy pocos hombres, pues lo común en la mayoría es atender a aquello que les interesa y comprender solo lo que se relaciona directamente con ellos. Atender desinteresadamente, por el puro conocer, es actividad que en sus más altas manifestaciones se produce en el hombre de genio; en ellos el intelecto ha de estar separado de la voluntad: «Cuanto más eminente la cabeza, tanto más se pierde esto [el existir para ayuda de la voluntad] y de una manera tanto más puramente objetiva se representa el mundo exterior, hasta que alcanza, por fin, en el genio la perfecta objetividad, merced a la cual surgen de las cosas individuales sus ideas platónicas, por elevarse el que las comprende a puro sujeto de conocer» (129).

Azorín leyó muy atentamente este libro de Schopenhauer, meditó a lo largo de su vida -como lo declara en sus *Memorias inmemoriales*- sobre estas ideas; pero también leyó atentamente, y asimiló, otra obra de este filósofo dedicada a indagar en el sentido y condiciones de la creación artística, su *Metafísica de lo bello y Estética*, que amplía las ideas sobre el arte contenidas en el anterior libro, y en *El mundo como voluntad y representación*. Esta *Metafísica de lo bello* es de importancia capital para entender la estética de Azorín y el carácter original de sus textos más representativos, y a este libro tendríamos que recurrir para analizar obras como *Los pueblos* o *Castilla*. Reitera aquí el filósofo alemán que la decisión de emanciparse, de liberarse de la voluntad para atender a los objetos del mundo sin desearlos, nos hace entender que es la misma voluntad la que se objetiva en cada uno -ya que todo lo fenoménico es manifestación de esa fuerza ciega que aspira a perpetuarse-; que nosotros somos voluntad que se conoce a sí misma y que, al conocerse, se objetiva. «Solamente así se produce, con el sujeto puro, el objeto puro, es decir, la manifestación completa de la voluntad, que aparece en el objeto percibido, que es precisamente la idea (platónica) del mismo [...]; cualquier cuadro da, no lo individual, sino la *idea*, lo duradero en todo cambio, solo por el hecho de fijar para siempre el momento fugitivo y salir, por lo tanto, fuera del tiempo» (s. a., 9).

El arte nos lleva a un profundo conocimiento de todo precisamente porque en un individuo se nos revela la *idea* de su especie, del mismo modo que una sola escena nos muestra lo que es la vida y la naturaleza del hombre (s. a., 15-16). Así, la noción de idea platónica es clave en la estética de Schopenhauer y aparece en no pocos textos de Azorín. También explica el carácter visual de su arte, puesto que la imagen elaborada por el artista está más cerca de la *idea* que de la realidad; en primer lugar, porque ha pasado a través de un sujeto; en segundo lugar, porque en la obra de arte se nos muestra la *forma* solamente, desligada de su materia; y esa imagen, pura forma, nos revela su *idea*: «esta desunión de la forma y la materia es propia del carácter de la obra artística, precisamente porque su objeto es llevarnos al conocimiento de una *idea* (platónica)» (s. a., 17). Esta es la razón por la que vamos entendiendo que en Azorín cada objeto y cada personaje no es algo único y aislado, irreductible, sino que resume y contiene una serie de identidades: es igual a otros muchos en repetición infinita, como manifestación de su idea; y no fue otro el criterio expresado por Ortega y Gasset con singular penetración: «Ningún personaje de Azorín, ninguna acción, ningún objeto tienen valor en sí mismos. Solo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es solo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos» (1987, 331).

Es la metafísica de Schopenhauer lo que explica el interés de nuestro escritor por el mundo de los objetos, la peculiar *objetividad* de su arte, que no consiste en producir un reflejo del mundo fenoménico, sino en suscitar una presencia de la idea de cada objeto y de cada ser recreado por el escritor. También de este modo podemos entender de manera

adecuada el problema del «arte y la utilidad». Desde este punto de vista, el arte es por esencia y necesidad algo radicalmente carente de utilidad: «el trabajo de la inteligencia libre, emancipada del servicio de la voluntad, origina la consecuencia de que sus obras no sirven para fin útil alguno» (Schopenhauer 1960, II, 283). Si el artista ha de objetivar el mundo, objetivándose él también, contempla y conoce sin desear; porque al desear se situaría bajo el dominio de la voluntad, y con ello quedaría desvirtuado el arte al estar sometido al servicio de apetencias y deseos. De ahí también que los espíritus mediocres, al moverse por intereses prácticos, no aprecien ni entiendan el arte. La obra artística, pues, libera al hombre del sufrimiento y lo pone en disposición de comprender los resortes de la vida y los movimientos de la voluntad, que logra ser objetivada con adecuada distancia estética.

La misma referencia platónica, y el conocimiento de la voluntad como verdadera realidad o «cosa en sí», permite aventurarnos en la comprensión del significado de ese concepto metafísico, del «alma de las cosas»; porque Azorín llega a identificar el «alma del mundo» con la voluntad. En su artículo sobre Pío Baroja de 1903[272], de sorprendente comienzo, traza un panorama del grupo de escritores que había irrumpido pocos años antes -Valle-Inclán, Maeztu, Bueno, Palomero, Acebal, Navarro Ledesma, Sawa, Bobadilla, Rueda, Unamuno y Baroja- a los que diagnostica el inicio de su decadencia. Sorprende porque, siendo aún jóvenes, todavía han de crear sus obras más representativas; las citadas en el texto de Martínez Ruiz son, casi todas, lo que se llama «escritos de juventud». Y no es porque estime el articulista que Unamuno sea incapaz de superar su «Nicodemo el fariseo», o Baroja su *Camino de perfección*, por lo que «la decadencia se ha iniciado en ellos», sino porque considera que cada uno ha logrado ya su estilo, su manera particular: «Todos han creado ya su forma; lo que ha llamado Schopenhauer *la voluntad, es decir, el alma del mundo*, ha encarnado ya de una vez por todas, definitivamente, en una modalidad única, y sería inútil cuanto se haga por sobrepujarla o modificarla esencialmente» (1945, 139). Azorín ha aprendido bien la lección del filósofo; sabe que él, como todos los hombres, es esclavo de la voluntad, pero que como artista logra liberarse de ella, distanciarse, y contemplarla: «la sustancia universal se ha exteriorizado a través de nosotros, artistas» (1945, 140); de esa manera, ve el mundo y entiende tanto la fuerza germinadora de la naturaleza, tras la cual late el alma de todo, como la propia capacidad creadora del hombre, partícipe de esa misma alma. También subraya aquí la profunda relación -identificación más bien- entre la voluntad schopenhaueriana y la cosmovisión platónica: una de las bases del pensamiento de aquel; y ello asegura la veracidad de una visión animada del universo que fundamenta tanto el mundo clásico como el romántico, en cuyo origen -el romanticismo alemán- es esencial la concepción panteísta que se manifiesta de manera fecunda para el arte en la noción de *símbolo*; todo ello salvando el sentido negativo que la voluntad adquiere en el sistema del filósofo pesimista.

La visión de la naturaleza -y de la vida el hombre- desde criterios schopenhauerianos está en la esencia misma del arte de Azorín, y aparece de manera reiterada en capítulos y ensayos, e incluso en artículos de carácter divulgador. En su «Segundo curso abreviado de pequeña filosofía» muestra la fuerza de la voluntad en la vitalidad y capacidad de adaptación de los insectos, y la superioridad de estos minúsculos seres se plasma en ese emblema de la araña que atraviesa desdeñosa la página de un libro (1944, 19). Más aún, en un artículo de *ABC* refiere un sencillo paseo por la montaña contemplando flores e

[272] Publicado sin firma en *Alma Española* el 27 de diciembre con el título «La Busca»; recogido en *Los clásicos redivivos* (1945) con el título «Pío Baroja».

insectos, demorándose en la visión de esa vida minúscula en apariencia, para concluir con la enseñanza que se extrae de esa minuciosa observación:

> Nos enseña, indudablemente [todo lo observado], que la vida es multiforme, varia, compleja; que existe una fuerza, una voluntad universal que se manifiesta en mil distintas formas y que aprovecha para exteriorizarse todos cuantos medios podemos imaginar. Nos enseña que la vida no tiene más fin que la vida. Nos enseña, finalmente, que nosotros conocemos la ley de causalidad, que es lo que constituye el enlace de los fenómenos, pero que la cosa en sí, la esencia, lo que sea esa voluntad de que hemos hablado, eso no lo podremos conocer jamás (Azorín 1906, 7).

Para Azorín, la voluntad es también el misterio al que constantemente alude. Es cierto que para Schopenhauer el misterio rodea al hombre, como afirma en *Sobre la voluntad en la naturaleza*: «estamos sumidos en un mar de enigmas y de incomprensibilidades, y que no conocemos inmediatamente a fondo las cosas ni a nosotros mismos» (1970, 163). Por ello Azorín concluye su libro *Al margen de los clásicos* refiriéndose al «alma de las cosas... misterio de lo que nos rodea» (1969, 956-957). De esta manera, el arte puede manifestar en profundidad la experiencia completa del hombre al tratar sobre la vida y su trasfondo; al mostrar el mundo y atender a su alma; al dar al mismo tiempo la forma del objeto y su misterio.

Podemos, desde estas consideraciones, avanzar en la comprensión de un arte de gran coherencia en el que todo elemento encuentra su lugar y su relación en el seno de una estética compleja y de fundamentos sólidos. Nada hay gratuito ni disonante y en cada aspecto se nos revela la originalidad de su mundo; una originalidad reclamada también por Schopenhauer en el libro que, probablemente, fue el primero del filósofo alemán leído por el pequeño filósofo español, *Parerga y paralipómena*; allí escribe: «Es necesario, tras madura reflexión, tras meditación seria, obrar conforma al propio carácter. *La originalidad es, pues, indispensable* aun en la vida práctica; sin ella lo que se hace no se acuerda con lo que se es» (1889, II, 117). En el mismo libro se reprueba el estilo oscuro y afectado, se demanda una expresión clara y se subraya el carácter subjetivo del estilo, que viene a ser considerado como la fisonomía del espíritu. A todo ello responden los criterios de claridad y exactitud, la valoración de lo innato y la definición del estilo que de manera repetida leemos, con variaciones sobre el tema, en distintos lugares de la escritura azoriniana. En su más original ensayo de estética, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, podemos encontrar la más directa expresión de estas ideas, y en su definición del estilo acusamos el eco de las consideraciones expresadas en el citado artículo de 1903, referentes a cómo en los escritores de su ambiente y edad ha encarnado ya la voluntad en una modalidad única; de este modo puede afirmar que el estilo es la espontaneidad, surge en un impulso creador que no está en nuestra mano modificar, si no es falseándolo: «El estilo no es voluntario. El estilo es una resultante fisiológica» (1969, 504). Desde el sistema filosófico de Schopenhauer entendemos el sentido de estas afirmaciones.

Una consecuencia más encontramos en sus reflexiones sobre la nueva poesía. Sabemos que Azorín siempre estuvo interesado por las novedades literarias que las sucesivas promociones -o generaciones- iban aportando, y ello desde fechas muy tempranas, desde el momento en que pudo advertir la presencia de un grupo de escritores que sucedía directamente al suyo: el grupo de los «novísimos», que sucede al de los «nuevos»; grupo de poetas que han llegado a un nuevo lirismo, a «un idealismo superior», porque se sustentan «de una base de observación, de vida menuda y cotidiana» (Azorín, 1911). Entre estos líricos de hondo aliento poético, fundado en la observación, destaca Antonio

Machado. A él dedica los párrafos fundamentales de su ensayo «El paisaje en la poesía»[273] con criterios muy ajustados, pero que perfectamente pueden ser aplicados a su propio autor. El concepto fundamental es el de *objetivación*: los paisajes en sus versos son «una colección de detalles» donde el lírico se objetiva. «La característica de Machado [...] es la objetivación del poeta en el paisaje que describe». Hasta ahora, viene a decir Azorín, los poetas contemplaban el paisaje y lo describían impersonalmente. «Ahora, no; paisaje y sentimiento -modalidad psicológica- son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu» (1975, 1072). El criterio de objetivación aplicado a un estado de alma tiene su origen en la metafísica que consideramos: lo que se objetiva y se contempla estéticamente -es decir, desinteresadamente- es la relación de la conciencia del escritor con la forma de los objetos presentes en el poema, de manera que en esa *forma* lingüística se incorpora el objeto -los nombres- y el sujeto del acto de la observación. El poeta selecciona y nombra aquello que da forma a un sentimiento, mostrando en lo que nombra un «estado de alma». Del mismo modo, los paisajes de Azorín responden a este criterio: en la apariencia de una pura observación objetiva -lo que fue considerado impresionista- está el intento de expresar algo más, de mostrar su relación con lo nombrado; es lo que sabiamente denominó Yuste la «emoción».

No es original, desde luego, la identificación de la base metafísica de Schopenhauer en el arte de Azorín; sí lo puede ser la aplicación concreta de este criterio a unos textos que no han solido verse a esta luz. El primer lugar entre los que han aportado criterios precisos en este terreno le corresponde a César Barja, quien en 1935 vio con claridad que no es Nietzsche el que inspira al autor de *Castilla*, pues son «dos actitudes más bien opuestas», sino Schopenhauer; de este procede la metafísica: «Y más que la metafísica el sentimiento azorinesco del mundo como pura representación» (1935, 271). La idea aparece desarrollada suficientemente en Inman Fox (1985) e incorporada a la consideración de su grupo generacional por Pedro Cerezo Galán en un estudio altamente clarificador donde identifica la metafísica pesimista de la voluntad como aquello que constituye «el sustrato ideológico más profundo de la generación» (1993, 176). De Nietzsche procedería un principio de creación, una afirmación de la *voluntad de poder* que alentaría un individualismo egotista y una actitud iconoclasta. Pero el fracaso de la aspiración de la voluntad les confirma en la experiencia del nihilismo y los devuelve al pesimismo schopenhaueriano. Azorín es, desde luego, quien mejor ejemplifica los fracasos de la voluntad de poder, el carácter estéril de la rebeldía, y el ingreso en un ámbito propio en el que las imágenes que pueblan su conciencia aseguran la estabilidad de un mundo donde se convierte en lenguaje, y se transmuta en ensueño, un caudal escogido de visiones y de lecturas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AZORÍN (J. Martínez Ruiz) [1902] 1968. *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia.

———. 1904. «Los libros. Dos palabras», *Alma Española*, 24 de enero, pp. 13-14.

———. 1906. «En la montaña», *ABC*, 6 de junio, pp. 6-7.

———. 1911. «Las influencias literarias», *ABC*, 13 de julio.

[273] Con el título «El paisaje en los versos» fue publicado en *ABC* (2-VIII-1912); recogido al año siguiente con el título definitivo (1975, 1069-1072).

———. 1944. *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General.

———. 1945. *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa-Calpe.

———. 1941. *Tomás Rueda*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

———. 1943. *Capricho*, Madrid, Espasa-Calpe.

———. 1969. *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

———. 1975. *Obras completas. I*, Madrid, Aguilar.

BARJA, César. 1935. «Azorín», en *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, pp. 264-298.

BAUDELAIRE, Ch. 1890. *Oeuvres complètes*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur.

CEREZO GALÁN, Pedro. 1993. «El pensamiento filosófico» en *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, t. XXXIX, *La Edad de Plata de la Cultura Española*, I, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 233-315.

FOX, E. Inman. 1985. «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)*, Université de Pau, pp. 349-356.

———. 1988. *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe.

GÓMEZ DE BAQUERO, E. 1905. *Letras e Ideas*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C.ª.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. 1906. *Los Contemporáneos. I*, París, Garnier.

GRANELL, Manuel. 1949. *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.

HAUSER, Arnold. 1971. *Historia social de la literatura y el arte. III. Naturalismo e Impresionismo. Bajo el signo del cine*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

O'RIORDAN, Patricia. 1973. «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», *Ábaco*, 4, Madrid, Castalia, pp. 57-150.

ORTEGA Y GASSET, José [1917] 1987. «Azorín: Primores de lo vulgar», E. Inman Fox, ed., *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Madrid, Castalia, pp. 307-349.

PARDO BAZÁN, Emilia. 1904. «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, n.º 12 (marzo), pp. 257-270.

SCHOPENHAUER, Arthur [1819] 1960. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Aguilar, 3 vols.

———. [1836] 1970. *Sobre la voluntad en la naturaleza*, trad. de Miguel de Unamuno, Madrid, Alianza Editorial.

———. [1851] 1889. *Parerga y Paralipomena*, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, 2 vols.

———. (s. a.) *Metafísica de lo bello y Estética*, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor.

VARGAS LLOSA, Mario. 1975. «El miniaturista» en Azorín, *Páginas escogidas*, Alicante, Eds. Aitana, pp. 455-462.

———. 1976. *Las discretas ficciones de Azorín*, Discurso de ingreso en la RAE, Madrid, Real Academia Española.

La creación artística en *Lecturas españolas*

Pocos libros son tan representativos de la producción azoriniana como este de 1912 en el que el escritor recoge veintidós artículos que habían sido publicados ya en diversos periódicos (*Diario de Barcelona*, *ABC*, *La Vanguardia*...). El predominio de ensayos de crítica literaria explica suficientemente que no haya sido considerado su contenido como parte del sector de la creación, actitud que puede reforzarse si atendemos a criterios tan objetivos como el expresado por Unamuno al opinar que «lo más de él es expositivo, casi transcriptivo»[274]. Sin embargo, encontramos en *Lecturas españolas* planteado el tema de la creación artística, y no solo como reflexión sobre sus resortes y dimensiones; la praxis creativa se evidencia en un breve fragmento del que queremos partir, y con el que pretendemos resumir, mejor que con especulaciones más amplias, el sentido de la presente indagación. Al final del capítulo «La España de Gautier» leemos:

> Vivamos nuestro tiempo; pero si somos artistas, si sentimos algo ante el paisaje y en las viejas ciudades, tratemos de expresar en unas páginas de prosa o en unos versos -como hizo Gautier- la impresión que en nosotros produce esta llanura parda y solitaria de Castilla, esta callejuela con sus tiendecillas de abaceros y regatones, este viejo palacio con los cristales rotos y polvorientos, cerradas las ventanas, con su jardín de adelfas, rosales y cipreses, obstruidos los viales por los hierbajos, saturado el ambiente por denso olor de humedad, llenas de hojas las aguas inmóviles, negras, de una fuente[275].

El fragmento es ciertamente hermoso; pero ante él lo primero que cabe preguntarse es si todas esas imágenes, esa realidad aludida, es lo que produce una cierta impresión, o si por el contrario lo que se pretende es suscitar esa impresión con el manejo de ciertas imágenes hábilmente ensambladas. Una mínima reflexión de estética nos hace entender lo segundo: no es tanto lo representado como la construcción poética lo que provoca la sensación: es el ritmo de los sintagmas, la musicalidad de las cláusulas; las imágenes seleccionadas siguiendo una misma línea de sentido -lo caduco, lo triste, lo solitario, lo abandonado...-; así como el recorrido visual que va de lo más amplio, la «llanura parda y solitaria», hasta lo más reducido: las inmóviles aguas de una fuente. La asociación de estímulos visuales y auditivos -ritmo y musicalidad- provoca una sensación que, si hemos de definirla, tendremos que convenir que esta no es otra sino la de la melancolía.

Con todo ello, y en el ámbito de lo literario, el fragmento podría quedar adscrito a un género: el poema en prosa; y a una estética determinada: la simbolista. Azorín es uno de los escritores españoles que mejor han sabido suscitar en prosa el sentimiento de la melancolía: a ello le lleva tanto su carácter como su arraigada convicción estética, que nace de su propia sensibilidad; pero también participa del carácter de toda una época, pues, como expresó Edgar Allan Poe en su «Filosofía de la composición» -que Martínez Ruiz conocería a través de Baudelaire y desde fechas muy tempranas-, la melancolía es

[274] Opinión expresada en carta personal y privada a Azorín, el 29 de abril de 1912; recogida en el libro *Azorín-Unamuno. Cartas y escritos complementarios*, introducción, edición y notas de Laureano Robles; prólogo de José Payá Bernabé, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pág. 110.

[275] Cito por *Obras completas* de Azorín, vol. I, Madrid, Ed. Aguilar, 1975, pág. 955.

la «manifestación suprema» de la Belleza, y el «más legítimo de los tonos poéticos»[276], criterios que tan fructífera descendencia tendrán en la literatura europea finisecular, y en la de los primeros lustros de nuestro siglo. Recordemos que Antonio Machado califica como «libro de melancolía» *Castilla*, que aparecerá pocos meses después del que nos ocupa.

Si volvemos a considerar el breve fragmento que hemos transcrito, hallaremos dos actitudes separadas por la conjunción adversativa. La primera, reducida en la cita a la frase «vivamos nuestro tiempo» -resumen de un más extenso párrafo anterior-, corresponde a la actitud de quien actúa en compromiso con su época; con el imperativo incita a participar en los debates, los problemas y las contiendas del momento presente, y a expresar las ideas que impulsan hacia un futuro. Participa así de la literatura regeneracionista y crítica como escritor «de ideas», en consonancia con la mayor parte de los autores considerados en *Lecturas españolas*, quienes en sus respectivos momentos abordaron críticamente el problema de la relación entre España y Europa; es escritura que persigue la eficacia y la utilidad. La segunda actitud, la del artista, carece de utilidad práctica inmediata, pero crea un estado de conciencia, enriquece la sensibilidad y propicia la atención a los fundamentos de la vida. Ingresamos así en el ámbito de las emociones, las sensaciones y los fenómenos de la vida profunda.

El volumen de 1912 contiene, pues, mucho más de lo que parece. No es una mera recopilación de artículos de crítica -y así lo entendió Ortega y Gasset-, sino un libro[277] que manifiesta una novedad radical en la manera de entender la literatura. Ante todo, porque replantea la relación autor-libro-lector atendiendo al singular acto de la lectura, y se convierte en el primero de una larga serie de títulos que se constituye como un sector representativo de la obra literaria de Azorín. Con motivo de su segunda edición, hacia 1915[278], contempla el escritor desde un «Nuevo prefacio» el conjunto de una obra crítica compuesta entonces por cuatro libros, cuya pieza inaugural es la que nos ocupa. En ese prefacio nos advierte: «Después de *Lecturas*, y como complemento de este libro hemos publicado *Clásicos y modernos*, *Los valores literarios* y *Al margen de los clásicos*»[279]. Es conveniente llamar la atención sobre el carácter de «complementariedad», no de continuación, que atribuye el escritor a sus libros: la obra de Azorín no ha de entenderse como una suma de títulos, sino como un *cuerpo*: un organismo vivo y unitario, relacionado y unificado por la visión del mundo del escritor, y constituido por un estilo. Así la obra de Azorín evoluciona y se adapta a las peculiaridades de sucesivas épocas, pero evoluciona como organismo vivo que es: su estilo, maleable y dúctil, puede servir, con sutiles y matizados cambios, para la novela psicologista, filosófica, intimista (indagatoria de las relaciones del yo con el mundo); para la novela poemática y para la

---

[276] Edgar Allan Poe, «Filosofía de la composición», en *Ensayos críticos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 70.

[277] A la pregunta que se formula el filósofo en su breve ensayo, «¿qué es un libro?», él mismo se responde: «lo que un hombre hace cuando tiene un estilo y ve un problema»; véase José Ortega y Gasset, «Nuevo libro de Azorín», *El Imparcial*, 11 de junio de 1912; cito por *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 203.

[278] La segunda edición de *Lecturas españolas* es, con toda seguridad, la publicada en París para Thomas Nelson and Sons. Carece de fecha, reproduce el texto de la primera edición e introduce el «Nuevo prefacio» que luego recogerá en la edición de 1920 eliminando la referencia a los lectores extranjeros. Azorín dirigió desde 1914, y durante varios años, la «Colección Española Nelson»; ese «Nuevo prefacio» no debe ser muy posterior a la publicación de *Al margen de los clásicos*, último libro allí citado.

[279] En *O. C.*, I, pág. 915.

vanguardista; pero también para el teatro, el ensayo, el artículo..., y para indagar en los propios mecanismos del lenguaje.

Es interesante, para el propósito que perseguimos, acudir a dos libros aparecidos en 1916, que continúan, con notables novedades, la obra ensayística de crítica literaria: *Rivas y Larra* y *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, obras ciertamente complementarias. La primera es más bien un libro de erudición crítica; una revisión documentada del momento en que viven los dos escritores, deteniéndose en la repercusión de sus escritos sobre el medio social y literario de su tiempo; de manera elocuente se subtitula el libro *Razón social del romanticismo en España*. *Un pueblecito* viene a ser el reverso de la actitud mostrada en el anterior libro, y su más original ensayo de estética. Su punto de partida es también la erudición, pero entendida aquí en un sentido creativo y utilizada, no para objetivar los resultados de un trabajo de investigación, sino para mostrar un mundo interior; y así la actitud creadora ante la lectura desplaza a la actitud que persigue una objetividad crítica basada en una nada escasa documentación.

Un pueblecito: Riofrío de Ávila gira en torno del tema de la actividad lectora como experiencia vital compleja y completa[280]. La lectura no es, pues, un hecho pasivo, sino una experiencia esencialmente creadora en la cual entramos en diálogo con el libro, que influye en nosotros formando una imagen en profundidad, en esencia, del mundo y de la vida, y con todo ello creamos nuestro mundo personal: los valores, sentimientos y emociones que constituyen nuestro yo esencial. Un año antes, en las líneas preliminares de *Al margen de los clásicos*, había escrito Azorín: «Cuando nos acercamos al ocaso de la vida y vamos -dolorosamente- viendo las cosas en sí, y no en sus representaciones, estas lecturas de los clásicos parece que son a manera de un oasis grato en nuestro vivir»[281]. Azorín parece identificar, pues, la incognoscible «cosa en sí» *-ding an sich-* de Kant, pero siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, que tanto le influyó. Para Schopenhauer la «cosa en sí» es la Voluntad, la fuerza que fundamenta todo lo existente y que nos impulsa a desear, lo que es fuente de todo sufrimiento. Podemos distanciarnos y liberarnos del dominio de la Voluntad por la especulación filosófica o por la experiencia artística. En este caso, gracias al arte podemos contemplar desinteresadamente la Voluntad, porque estamos liberados del deseo, y la música en primer lugar, seguida de la literatura en sus varios géneros, vienen a ser representaciones directas de la «cosa en sí», y no de lo exterior, anecdótico y superficial. De este modo, el arte persigue lo esencial; el realismo es desechado y la actividad lírica intuye y manifiesta la «fuerza misteriosa del universo»[282].

Si la lectura, lejos de todo carácter pasivo, es la actividad creadora esencial -porque en esa experiencia única vamos creando nuestro mundo al entrar en conocimiento de lo que los hombres más egregios, los clásicos, han sentido, pensado y expuesto en admirable lenguaje-, para llegar a esa experiencia la facultad predominante es la *sensibilidad*; y este es el término más repetido en el «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas*: «Un clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna», y un poco más adelante apunta: «No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la

[280] Así lo defino en mi estudio «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*», *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Université de Pau et des Pays de L'Adour, 1985, págs. 155-169. Sobre este importante libro de Azorín, véase E. Inman Fox, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)», recogido últimamente en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1988)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 121-156, y el fundamental ensayo de José Ortega y Gasset, «Azorín: Primores de lo vulgar» (1917), recogido en el libro cit. en nota 4, págs. 211-254.

[281] *Al margen de los clásicos* (1915), Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, pág. 9.

[282] Véase «*Los pueblos*. Confesión de un autor», en Azorín, *O. C.*, I, pág. 750.

posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Églogas*, ni Quevedo los *Sueños*. El *Quijote*, las *Églogas*, los *Sueños* los han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad»[283]. El criterio sorprende por su lúcida penetración, porque Azorín traslada al lector la responsabilidad de la pervivencia y vitalidad del mundo verbal, autónomo, creado por el escritor; y si tal mundo pervive es gracias a la lectura creadora que las sucesivas generaciones van realizando. De esta manera, el escritor monovarense se adelanta decenios a modernas concepciones de la crítica literaria, desde supuestos bien arraigados en su propia visión del mundo. En la propuesta azorinana hay, pues, un concepto dinámico de la creación: plantea una revisión de valores adaptando los textos al momento de su lectura, y se alienta la valoración de la postura personal en la relación lector-texto, de manera que se garantiza la vida del texto en la continuidad de las generaciones, lo que enlaza con el tema central azoriniano de la «continuidad nacional»[284].

Pero la apelación a la sensibilidad no estaba explícita en la primera edición, la de 1912; la palabra allí repetida, en los textos que enmarcan el libro -la breve nota prologal y el epílogo-, es *curiosidad*. En este concepto fundamenta la unidad del volumen y resume la actitud de los escritores a quienes dedica los breves ensayos. En las líneas iniciales nos dice: «La coherencia [del libro] estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español -paisajes, letras, arte, hombres, ciudades, interiores- y en una preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España»[285]; en el «Epílogo en Castilla» se habla de la decadencia, y entre sus causas destaca «la falta de curiosidad intelectual»: «No hay más aplanadora y abrumadora calamidad para un pueblo que la falta de curiosidad por las cosas del espíritu; se originan de ahí todos los males»[286]. Los españoles que han desfilado por esas páginas, desde Vives a Baroja, «movidos estaban de una insaciable curiosidad intelectual», y reconoce en la falta de ese estímulo «la nota dominante de la España presente». La curiosidad les empuja a conocer las naciones europeas y a incorporar a España en ese ámbito intelectual; de este modo Azorín participa de un regeneracionismo cultural de amplio alcance que veía en el fomento de la curiosidad y en la educación de la sensibilidad las bases para una renovación en las relaciones de los españoles con Europa, fundamentadas en su propia tradición intelectual. Las «lecturas» de Gracián, Saavedra Fajardo, Cadalso, Larra, Pi y Margall..., no se realizan con un propósito de erudición, sino con la finalidad de reconocer, en sus actitudes y sus ideas, propuestas válidas y ejemplos para el presente; y con ello elabora las señas de identidad de un carácter nacional que en el fondo, más que con un conocimiento, tiene que ver con una creación.

Un libro de tales características no pudo pasar inadvertido, y las reseñas críticas que suscitó muestran el valor histórico del volumen. La de don Miguel de Unamuno apareció en *La Nación* de Buenos Aires el 27 de abril de 1912, pero fechada en marzo, y allí resume y enjuicia la trayectoria del levantino, comprende su adscripción al conservadurismo y agrede el «ingenuo progresismo»: «ese optimismo infantil que cree que el género humano se ha de contentar y debe contentarse con la felicidad terrena, eso no cabía en ingenio tan sutil y sobre todo en corazón tan hambriento de suprema y duradera idealidad como el de

[283] *O. C.*, I, pág. 916.

[284] Para el sentido de este concepto, véase el art. de E. Inman Fox, «Azorín y la coherencia (Ideología, política y crítica literaria)», recogido en el libro cit. en nota 7.

[285] En *O. C.*, I, pág. 914.

[286] *O. C.*, I, pág. 983.

nuestro Azorín»[287]; destaca también su capacidad de restaurar el espíritu de nuestro pasado, y la actitud receptiva, creadora, en la lectura. Unamuno, como es evidente, se pone en guardia contra Ortega, y le agrede a través de Azorín, destacando de su libro aquello que más cercano resulta a su pensamiento; y así le comunica en carta privada: «El libro me gusta mucho, pero no es el que más me gusta de usted. Lo más de él es expositivo, casi transcriptivo, y aunque no deja usted de estar presente, yo, gran lector y admirador de Flaubert, no comulgo en su doctrina de la impersonalidad. Y sobre todo cuando una personalidad, como la de usted, carga a tanta gente, hay que ponerla siempre sobre las narices»[288].

El artículo de Ortega y Gasset tarda más en aparecer; no lo hace hasta junio, pero se manifiesta en él con la seguridad de quien sabe que en ese momento está ganando la partida. Destaca del libro su dimensión regeneracionista y europeísta, y lo define como un «ensayo histórico de trascendencia»: es una «jugosa contribución a la nueva manera de entender la historia de España»[289], considerada como una indagación en sus defectos, y defecto esencial es «la falta de curiosidad por las cosas del espíritu». Azorín se acerca, pues, a las posiciones de Ortega y de sus seguidores, y así nos encontramos en las vísperas de la creación del concepto «generación del 98», lo que sucedería el año siguiente[290].

Casi de pasada alude Ortega a la parte creativa del libro -obviada en el artículo de don Miguel-, y anticipa el talante y los criterios que hallaremos en «Primores de lo vulgar»: «¡Qué páginas tan bellas y transparentes! *Jardines de Castilla*, *La música*, *El caballero del Verde Gabán*, *La familia*, *Primavera*, *melancolía*. Suscitado tras de las líneas se levanta un mundo paralítico y moroso, pueblos que viven en éxtasis, campiñas inmovilizadas, charcos de agua que apenas ondula, circuidos de olmos próceres con hojas que apenas tiemblan...»[291]. Este breve párrafo, casi un paréntesis en sus consideraciones, es una llamada de atención, una declaración de cómo él ha sido sensible ante tan sutiles encantos líricos.

Pero quien más hincapié hace en el carácter poético del libro es don Antonio Machado; en las páginas de *El Porvenir Castellano* de Soria, el 22 de julio de 1912, escribe un breve e intenso artículo en el que subraya la cualidad fundamental del prosista levantino, la de poeta, y relaciona esta condición con sus vastas lecturas y su atinada crítica. Azorín es, según Machado, «el más sutil de nuestros escritores contemporáneos», «nadie le aventaja en condensar en pocas páginas la doctrina de un filósofo, la obra de un poeta o los rasgos dominantes de una época».

Es cierto que en *Lecturas españolas* lo que predomina es lo último apuntado, y que abundan las señales alusivas a resúmenes y extractos: «Tales son, sucintamente, las ideas fundamentales de don Diego de Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas*»[292]; y semejantes pretensiones aparecen expresadas en los capítulos dedicados a Gracián, Cadalso, Larra, Pi y Margal...; todo ello responde al propósito divulgador que subyace a los ensayos reunidos en el libro, y que fueron destinados, en su primera salida, a la prensa

---

[287] Art. recogido por Laureano Robles en *Azorín-Unamuno. Cartas y escritos complementarios*, cit. en nota 1, pág. 104.

[288] *Ibid.*, pág. 110.

[289] Ensayo cit. en nota 4, pág. 204.

[290] Para situar adecuadamente la relación entre ambos escritores y entender la trascendencia del momento, véase el estudio de Vicente Cacho Viu, «Ortega y el espíritu del 98», en *Revista de Occidente*, núms. 48-49 (1985), págs. 9-53.

[291] *Op. cit.*, págs. 202-203.

[292] *O. C.*, I, pág. 927.

periódica; pero en buena medida, más que ideas, lo que se intenta divulgar es una *actitud* ante la lectura, y lo que se alienta es el ejercicio de la crítica en los lectores. Todo ello da cuenta de una finalidad «práctica», cívica e intelectual. «Pero si somos artistas...»; y a partir de aquí debemos volver al propósito fundamental que nos mueve en nuestra disertación: la dimensión creativa.

Según hemos podido ir apreciando, el tema de la creación artística subyace en las prosas del libro y aflora en ciertos momentos, incorporando fragmentos líricos, o textos poéticos completos, a una predominante orientación intelectual, de exposición de ideas. Pero si indagamos en las modalidades de aparición de tal tema hallamos una cierta variedad de actitudes que, conjuntadas, dan la imagen cabal de la actividad azoriniana. La experiencia creadora puede, tal vez, analizarse si atendemos a ciertos niveles fundamentales, reconocibles en el libro.

En primer lugar, actividad creadora es ya la propia disposición ante la lectura. A ello hemos aludido antes: en la lectura hallamos -o se nos suscitan- las ideas, los sentimientos; vamos creando nuestra imagen del mundo a partir de las imágenes que de él nos van dando los autores que frecuentamos; se construye nuestro mundo interior, que en los libros encuentra su fundamento. Nos vamos creando a nosotros mismos, en suma, en el acto de la lectura. En este sentido, lector activo es lector creador.

En segundo lugar, la lectura permite reencontrar un tiempo perdido, o contemplar un pasado no vivido. Al igual que en Proust, la relectura de un libro leído en la infancia suscita las sensaciones de un ayer que permanece en nosotros; y releer es recoger el perfume de aquellos sentimientos. Pero al mismo tiempo la lectura permite vivir un tiempo no vivido. En el capítulo «Larra y Mesonero» se concentra este tema: «Evocados por esta lectura [los *Recuerdos de viaje* de Mesonero] han surgido desde el fondo de mi memoria casos y personajes que pasaron para no volver jamás. Y algo más que esto: he evocado un ambiente en el que yo viví siendo niño, y -¡oh extraña fascinación!- parece que ha vuelto a vivir también, durante estos momentos de la lectura, un tiempo... que jamás he vivido»[293]. Llegamos así al azoriniano tema de la realidad interior, al «apoyo interior» del que habla al final de *Tomás Rueda*; y también a la ejemplificación del hallazgo fundamental que se produce en el desenlace de *Un pueblecito*: los libros suscitan «la imagen de algo que no hemos visto nunca»: una «imagen de la realidad» que «es mejor que la realidad misma».

En un tercer lugar, la lectura se impone como estímulo para nuevas creaciones; y aquí nos encontramos con la práctica, tan azoriniana, de las «re-creaciones», fundamental en el otro libro de 1912, *Castilla*, donde cuatro de sus más famosos capítulos son resultados de «lecturas españolas» de Rojas, Cervantes y el anónimo autor del *Lazarillo*. En el libro que nos ocupa se contienen dos recreaciones, pero muy anteriores en el tiempo a las demás piezas del volumen: el capítulo inicial, «Juan Luis Vives», fue publicado con el título «Filósofos españoles: Vives» el 23 de noviembre de 1903 en *Los lunes de «El Imparcial»*, y se reproduce tal cual, eliminando solo un breve parrafillo inicial en el que declaraba: «Yo he aprendido en Juan Luis Vives el amor a las cosas pequeñas: vamos a ver con qué intensidad las amaba el maestro». Recrea Azorín un capítulo de los *Diálogos latinos* y expone las bases epistemológicas y estéticas para un libro como *Los pueblos*; y de aquí surge toda una manera de concebir la literatura. La otra recreación es «El caballero del Verde Gabán», donde recrea, al tiempo que interpreta sutilmente, el episodio del *Quijote*, entendiéndolo como un conflicto y contraste entre el ideal y lo práctico. Al captar

[293] *O. C.*, I, pág. 951.

la sensibilidad de Azorín el «maravilloso silencio» que reina en toda la casa, entiende el «suave egoísmo» de sus moradores, y penetra en la esencia sutil del episodio que hace *revivir* ante nosotros.

El cuarto nivel, en un gradual itinerario que va desde lo más general, la disposición creadora ante la lectura, y que pasa por el papel de la memoria creadora e imaginativa, y por el estímulo y apoyo en otras creaciones, lo constituye lo más particular: las piezas de pura creación. Azorín intercala cuatro capítulos que se unen con las reflexiones y sentimientos que provoca la literatura, y que suscitan, a su vez, sentimientos y reflexiones. Los cuatro capítulos, «Jardines de Castilla», «La música», «La familia» y «Primavera, melancolía», habían aparecido con anterioridad en *Diario de Barcelona*[294] y se encuentran distribuidos estratégicamente entre los veintidós capítulos del libro: «Jardines» ocupa el quinto lugar, «La música» el decimoquinto, «La familia» el vigésimo, y «Primavera» el vigésimo segundo, siendo la última pieza del libro. Pudiera pensarse que estos cuatro textos quedan incorporados a la manera de estampas que amenizan un volumen de ensayos críticos; sin embargo, observando la relación que existe entre ellos, y la significación que adquieren al insertarse en un contexto peculiar, podemos concluir que el escritor ha escogido y situado estas piezas en un lugar determinado para sugerir algo que tiene que ver con el sentido del libro. Y Azorín es un maestro en el arte de la sugerencia y la insinuación.

La inclusión de estos artículos responde a ese impulso germinal de *Lecturas* expresado por el autor en el breve texto preliminar: la «curiosidad por lo que constituye el ambiente español», captado en su «paisaje, letras, arte, hombres, ciudades, interiores»[295]. Hay, pues, paisajes urbanos, evocaciones de personas y visión de interiores -tanto domésticos como intimidades humanas. Ese *ambiente* constituye la meta declarada por el escritor en no pocas de sus páginas, y puede ser uno de los términos más característicos de Azorín.

«Jardines de Castilla» es un poema en prosa que viene a ser una variación sustancial sobre el motivo modernista de los jardines. En la línea del simbolismo intimista de comienzos de siglo, suscita estados de ánimo a partir de lo cotidiano y vulgar, siguiendo lo expresado en esa especie de manifiesto estético que es el artículo «Confesión de un autor», escrito a propósito de la aparición de *Los pueblos*[296]. Evoca tres jardines de una vieja ciudad castellana en un texto donde el aspecto creador, ensoñador, predomina sobre lo puramente descriptivo: el escritor nos incita a «cerrar los ojos» para que fluyan las imágenes interiores que surgen del poso de lecturas y recuerdos; y los detalles seleccionados participan del carácter «ideal, fantástico» que persigue sumando elementos dispuestos en un mismo sentido: se reiteran las notas de soledad, abandono, decrepitud y silencio en melancólicas visiones de estos espacios urbanos relacionados con los antiguos estamentos: un jardín municipal, triste y descuidado, con los faroles torcidos y sus cristales rotos y polvorientos, por donde, de cuando en cuando, cruza un mendigo; el jardín de un palacio abandonado, con una vegetación que ha invadido los viales, y con el triunfo de lo más pequeño y humilde: gorriones, lagartijas, cetonios...; y el claustro «de una colegiata o de una catedral», donde la maleza crece libremente acompañando las tumbas de guerreros, obispos y teólogos, y donde se concentra todo el sosiego de la vieja

[294] Fueron publicados los días 16 de noviembre de 1909, 25 de enero, 1 y 8 de marzo de 1910, respectivamente. Podemos hoy fechar la publicación de los diversos artículos recogidos en *Lecturas españolas* (y en los demás volúmenes) gracias al excelente libro de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

[295] *O. C.*, I, pág. 914.

[296] *España*, 6 de febrero de 1905; en las *O. C.*, I, págs. 748-750.

ciudad que «reposa profundamente». En este jardín interior culmina el proceso de interiorización que percibimos en este pequeño poema, denso en alusiones y sugerencias; viene a ser una invitación al recogimiento en el ámbito de la melancolía, cercado por la omnipresencia de la muerte[297].

«La música» y «La familia» son, en cierto modo, piezas complementarias. En la primera, un «yo narrador», el Azorín que aparece en algunos capítulos de *Los pueblos* o de *España*, visita a un anciano ciego que, después de una vida activa, pasa sus últimos años retirado en una casa con huerto, en una vieja ciudad. El huerto está abandonado -como los jardines del texto anterior- y los muebles modestos son restos del pasado. El anciano vive solo con una nieta -en la que se reconocen los rasgos de una hija que perdió- quien interpreta música en un «piano soberbio» que contrasta con unos muebles destartalados (aquí el escritor no desaprovecha la ocasión de referirse, en la línea del simbolismo de Jammes o de Rodenbach, a la vida que revelan estos muebles). Todo en el texto alude a una sucesión de pérdidas, a la desaparición de todo lo que constituía el ambiente vital del protagonista, quien queda reducido a un yo íntimo, aislado del mundo, en sucesivas capas, por la muerta ciudad, la casona silenciosa, la ceguera... y la distancia que impone un tiempo que ha hecho desaparecer su ambiente. El título «La música», alude a la que interpreta su nieta en el piano -el objeto más valioso de la casa-, y hace referencia al consuelo del arte, y a la manifestación de una vida interior que se revela en la música escogida: el anciano no es el «creador», sino el que en un momento «actualiza» esa obra artística vivificándola con su sentimiento.

«La familia» es una pieza dialogada; se inicia con un párrafo descriptivo de la escena y el ambiente, que presenta las características de una acotación escénica, y concluye con unas breves líneas que reiteran ese ambiente. Una noche de invierno, en una vieja ciudad, donde el silencio solo es roto por los pasos de algún transeúnte o el sonido de unas lentas campanas, una familia (padre, madre y dos hijos) reunida en el comedor, conversa reposadamente. En esta escena íntima hablan de un antepasado querido, un abuelo al que sus nietos conocen solo por las noticias que les dan sus padres. La escena va llenándose con la presencia de este hombre, inteligente, sensible y bondadoso, en el que se resumen las mejores cualidades, y que ha dejado, como mejor herencia, el ejemplo de bien vivir. Si en «La música» tenemos la presencia efectiva del hombre que, cercana ya la muerte y retirado del mundo, está en paz consigo mismo y encuentra en el arte el consuelo, en «La familia» es la ausencia del personaje principal lo que destaca, pero entrevemos su presencia espiritual, al estilo del simbolismo de Maeterlinck: no es aquí «La intrusa» quien atraviesa la escena, sino ese antepasado que guía y alienta a la familia, constituyéndose en modelo de vida; el abuelo es quien opera sobre el presente -sus hijos- y el futuro -sus nietos-, como admirable modelo. Así, del mismo modo que la memoria del hombre querido por su vida ejemplar modela y orienta la manera de vivir de su familia, los mejores hombres, que han muerto y nos han legado su obra, modelan la vida de sus compatriotas futuros, y son el ejemplo que les debe alentar. En este breve texto de creación literaria, y en su relación con el anterior -y cercano en las páginas-, se resume, pues, el sentido del libro.

«Primavera, melancolía», el último capítulo, es una peculiar reelaboración del *Beatus ille*. Nos expone, como ideal, la reposada existencia «en un pueblo claro y silencioso de Levante», los paseos, las relaciones con gentes sencillas, el deleite del agua fresca, la observación de la vida minúscula, el seguro sosiego de la naturaleza, y, sobre todo, el

[297] Este capítulo sugestionó a don Antonio Machado, quien lo reprodujo en *El Porvenir Castellano*, de Soria (22 de julio de 1912), a continuación de su artículo.

ámbito de la casa con jardín y huerto, decorada con reproducciones de sus cuadros preferidos (Tiziano, Goya, Velázquez), donde se entrega a la lectura de libros «sencillos y claros», o a la audición de la música (Beethoven, Mozart, Wagner) reproducida por una pianola. Un modelo de vida horaciana adaptada a sus circunstancias. El grato epicureísmo esbozado en estos párrafos concluye con un melancólico final. A la hora del crepúsculo, al regresar del cotidiano paseo, las notas de un piano oídas en el silencio de una calle solitaria le llevan a pensar en un mundo ya sin él. Dentro de unos cuantos años sonará la misma música para otros oídos. De nuevo, la referencia a la pervivencia del arte y a su capacidad de preservar un mundo: el que aparece limitado por la muerte en «Jardines de Castilla», el que constituye el consuelo y la razón de vivir del anciano ciego en «La música», el que reconocen los miembros de «La familia» en su evocación de la imagen del abuelo, y el que intuye -o conoce- el protagonista de «Primavera, melancolía» en su ideal refugio.

Otra relación sutil se establece entre los cuatro capítulos: me refiero a la manera de aludir a las estaciones del año. En «Jardines de Castilla» los detalles seleccionados (la vegetación invadiéndolo todo, las lagartijas, los lagartos, los cetonios, los vespertillos...) nos remiten a la primavera y el verano; en «La música», el cielo gris y la fronda de los árboles que «estaba ya amarillenta» sitúa al relato en el otoño; en «La familia» se nos dice claramente en las primeras líneas que sucede en una noche de invierno; el último capítulo manifiesta la época del año en su mismo título: «Primavera, melancolía». La invitación al recogimiento, el sentido de la vida limitada por la muerte, el arte como creación que preserva la esencia de la vida -y la elección de la música tendría que ver con el estímulo de Schopenhauer[298], la tradición cultural y el deleite en el efímero presente quedan contenidos en este ciclo de la naturaleza que, comenzando en su inicio y madurez, termina con la inminencia del comienzo de un nuevo ciclo en el que se perpetúa una vida, que será vivida por otros, pero entre los que perviven unas mismas obras de arte: las mismas que aparecen glosadas en *Lecturas españolas*.

[298] Sabemos que, según Schopenhauer -tan leído por Azorín-, la música «se refiere a la esencia interior del mundo y de nuestro yo»; por encima de todas las artes, «la música, que trasciende de las Ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun le ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese»: «Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, libro tercero, traducción de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1960, págs. 251-252.

«No hay más realidad que la imagen». Azorín, el creador como espectador

Este breve ensayo está dedicado a un escritor que en su ancianidad, cuando contaba alrededor ochenta años, queda fascinado ante el cine. Ochenta años cumple en 1953, fecha en que publica *El cine y el momento*[299] y en que escribe el prólogo para *El efímero cine*[300], libro que aparece en 1955; en el segundo reúne parte de los artículos que desde 1950 -cuando se produce el deslumbramiento ante la pantalla-, venía dedicando al séptimo arte[301]. Su afición al cine le lleva a expresar su sorpresa ante el poco interés que muestran sus colegas, como manifiesta en una entrevista concedida a Marino Gómez Santos: «En fin; por mi gusto estaría hablando del cine horas enteras; no comprendo cómo mis compañeros, novelistas, ensayistas, poetas, no prestan su atención a un arte que lo es intensamente del presente y que lo será con los adelantamientos que se esperan, como el del cine en relieve, de lo porvenir»[302].

Esa verdadera conmoción que se produjo en el escritor en 1950 revela ante todo su capacidad para entusiasmarse, lo que viene a ser solidario de una viva curiosidad mantenida a lo largo de su vida; y una curiosidad por el presente, algo más raro, por lo infrecuente, en persona de edad tan avanzada. Recordemos cómo en *Lecturas españolas* (1912) cifraba en la curiosidad el móvil de toda acción positiva, y su misma obra no era sino el resultado de «una curiosidad por lo que constituye el ambiente español»[303]. No es inadecuado pensar que esa constante actitud, mantenida con entusiasmo, es lo que propició su longevidad. El escritor se mantuvo en ejercicio hasta casi los noventa años, y desde antes de cumplir los diecinueve, edad que tenía cuando, en el Ateneo de Valencia pronuncia la conferencia «La crítica literaria en España», con la que comienzan las *Obras completas*, lo que viene a representar setenta años de escritura continuada.

Sus mismos artículos sobre el cine no son sino el fruto de su curiosidad, sin mayor pretensión de trascendencia que la que el propio escritor, modestamente, les confiere: «No tienen valor estas notas; son observaciones -las primeras observaciones- de un transeúnte que pasa por la calle y entra en un cine»[304]. Pero se trata de un transeúnte excepcional. Lo excepcional es la sensibilidad extrema para impresionarse ante las imágenes, y empleo los términos en sentido fotográfico, como se impresiona la película

---

[299] Madrid, Biblioteca Nueva.

[300] Madrid, Ed. Afrodisio Aguado, S. A.

[301] Hasta la fecha, contábamos con un libro de conjunto sobre el tema que nos ocupa, de tono descriptivo, el de Francisco Román, *Azorín y el cine* (Alicante, Excma. Diputación Provincial, 1977). Destaca por su interés el más reciente artículo de Matías Montes-Huidobro, «Azorín: teoría y práctica del cine», *España contemporánea*, tomo VII, núm. 1 (primavera 1994), págs. 29-46. Queremos añadir el volumen publicado años después de escrito este breve ensayo, en el que se recoge la totalidad de artículos sobre el asunto: Azorín, *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, edición al cuidado de José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre, Valencia, Pre-Textos, 1995.

[302] Fue publicada en la revista *Foco*, y recogida luego en *El efímero cine*, págs. 149-157; el texto transcrito corresponde a la pág. 154.

[303] *Lecturas españolas* en *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 914.

[304] «El cine», *ABC*, 12 de febrero de 1950; en *El efímero cine*, pág. 18.

a causa de la luz que entra en la cámara por el objetivo. Es elocuente, en este sentido, la composición que ilustra la cubierta de uno de los libros dedicados a estudiar al novelista de vanguardia que fue -como anticipador de los procedimientos de *l'ecole du regard*- el de Antonio Risco Azorín y la ruptura con la novela tradicional[305]: una imagen en la que, en una fotografía del rostro de Azorín, uno de sus ojos ha sido sustituido por el objetivo abierto de una cámara.

No es solo en lo externo donde se concreta el ámbito de la imagen; en una de sus mejores novelas de vanguardia, *Félix Vargas* (1928), alude al «apoyo interior» que todo creador necesita para dar consistencia a su mundo, e identifica ese apoyo en las «imágenes» del mundo que sus lecturas le van creando; imágenes interiores: «Si desaparecen estas imágenes o simplemente empalidecen, y no son reemplazadas por otras, el poeta se encontrará desamparado»[306]. El sentido de la vida, el estímulo que le permite crear, radica en la existencia de esas imágenes; sin ellas «no tendrá nada sentido para el poeta; la vida carecerá para él de sabor. El espectáculo de las cosas se desenvolverá ante Félix como la cinta de un cinematógrafo en que no hubiera imágenes»[307]. Estamos ante una perfecta utilización de una metáfora tomada de la cinematografía para dar dimensión física a la sensación del vacío, de la inanidad de un mundo carente del estímulo de un apoyo interior.

Años antes, en 1915 según consta en el texto, Juan Ramón Jiménez destacaba la prioridad de lo visual en Azorín con perspicacia de poeta: «También escribe con los ojos», dice en la semblanza contenida en el libro *Españoles de tres mundos*; y continúa: «Así su literatura resulta una taquigrafía sentimental, pasada directamente por sus ojos al signo más que a la palabra escrita. Parece producto de un sondeo difícil, leve fluir de un antro que está lleno y reventando... Pero se siente que allí dentro hay una cosa sin fondo que siempre dará luz»[308].

La sensibilidad visual, la descripción espacial de objetos y situaciones, es una constante en la obra de Azorín desde sus primeros textos creativos, la breve prosa «Medalla antigua» (1894), hasta la conclusión de su última novela, *Salvadora de Olbena*, o su último artículo, «Condensaciones de tiempo» (1965). Ese «pensar por imágenes» y presentarnos imágenes; esas continuas referencias visuales, se conectan lógicamente con su interés por la pintura, a la que dedica a lo largo de su vida numerosas reflexiones. Se refleja también, en lo referente al cine, en su interés por la composición de los planos, cuyo modelo ve en los pintores. En el cuadro de Rembrandt «Lección de anatomía» encuentra un ejemplo de situación de personajes y de estudio de la luz, y subraya la importancia que concede en los actores a la manifestación de sentimientos con sutiles gestos[309].

El predominio de lo visual está expresado por el escritor en un momento de singular importancia, cuando quiere definir su estética atendiendo a lo que considera los elementos esenciales; la experiencia visual adquiere un profundo sentido epistemológico de insólita precisión. En *Memorias inmemoriales*, libro de alta originalidad al que habría que prestar una mayor atención, en el capítulo titulado precisamente «Su estética», relaciona dos sucesos que han de ser evocados de manera gráfica; son sucesos de infancia que, por

---

[305] Madrid, Ed. Alhambra, 1980.

[306] *El caballero inactual*, en Azorín, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 675.

[307] *Ibid.*, *id.*

[308] Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 155-156.

[309] Véase *El cine y el momento*, esp. págs. 187-188.

serlo, fundamentan su actitud. En sus años de internado en el colegio de los Escolapios, en Yecla, se solían emplear los jueves y domingos para dar largas caminatas por el campo, y allí se entretenía cogiendo insectos que luego en el colegio el muchacho clasificaba y ordenaba: «Decía X que de todas las lecciones de su niñez y adolescencia, esta de la insectología le había sido la más provechosa»[310]. La pasión por la observación y estudio de los minúsculos seres queda relacionada, de manera complementaria, con otra actividad diferente. Adosado al moderno edificio del colegio se levantaba otro antiguo cuyo paso estaba vedado a los alumnos. El edificio antiguo era misterioso, y la prohibición de entrar en él añadía emoción a la aventura de explorarlo. Y alguna vez lo hizo: «El misterio le atraía. El misterio estaba en las escaleritas penumbrosas, en las cámaras solitarias y en un patizuelo, con un pozo en el centro y con ventanas que daban a los claustros. Ventanas que, en vez de cristales, tenían finas y rojizas láminas de alabastrina»[311]. Esa luz filtrada creaba en aquellos ámbitos un ambiente irreal: «Allí estaba el misterio. Y el misterio es elemento del arte [...] A la paciente observación que requiere la entomología asocia X el misterio inescrutable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores»[312].

El arte de Azorín se hace de observación e intuición. Observación minuciosa e intuición del misterio que está en todo lo que nos rodea; y sin misterio no hay arte. «Para mí el secreto del arte, o si se quiere de un arte, el que prefiero, consiste en hacer valer un mínimum de realidad, creando en su torno un ambiente especial»[313]. Si el escritor es poeta -esto es, creador-, lo es por la creación de ese «ambiente especial» en que consiste la captación y expresión del misterio.

El observador es el *espectador* que mira con atención un objeto mínimo, o el que se sitúa con conciencia de tal ante el vivir cotidiano concebido como un espectáculo del cual él mismo forma parte. El término «espectador» entra muy pronto en la obra de Azorín, y permanece en toda ella, para dar cuenta de la cualidad esencial del intelectual. En 1903, todavía J. Martínez Ruiz, escribe en la revista *Alma Española*: «Acuérdate que lo primero que ha de hacer un filósofo es pasar por la vida como un espectador»[314]; y tres años después estima como la definición más exacta del verdadero intelectual la de «espectador inteligente»[315]. Si damos un salto de cuarenta años encontraremos en *Memorias inmemoriales* la expresiva admiración ante la cita de un antepasado suyo, don José Soriano, que en un desconocido libro publicado en Alcoy en 1838 había escrito: «Yo medito y conozco que los seres más inteligentes son los que tienen una existencia más positiva, más llena, más enérgica; por ellos tiene el mundo espectadores»[316]; y Azorín, páginas después, se aplica a sí mismo el criterio de su bisabuelo: «a mí me complace el ser uno de los espectadores del mundo. Y serlo por mi inteligencia»[317]. Luego, generalizando para incluirnos a todos, concluye: «Somos por nuestra inteligencia los espectadores del Universo, como decía mi antecesor. Y lo que contemplamos es una inteligencia que no podemos, en muchos de sus aspectos, descifrar»[318].

---

[310] *Obras selectas*, pág. 1192.

[311] *Ibid.*, *id.*

[312] *Ibid.*, pág. 1193.

[313] «La silla», en *ibid.*, pág. 1194.

[314] «Teatro. La Farándula. Prólogo en que un pequeño filósofo declara sus perplejidades», en *Alma Española*, 8 de noviembre de 1903, pág. 9.

[315] «Los intelectuales», en *ABC*, 28 de marzo de 1906.

[316] «Martínez del Portal», *Obras selectas*, pág. 1216.

[317] «Queche», *ibid.*, pág. 1219.

[318] «Cabanes», *ibid.*, pág. 1234.

No deja de ser sorprendente, o curioso cuando menos, que el criterio del bisabuelo de José Martínez Ruiz se halle tan en consonancia con el fundamento schopenhaueriano, que es el más sólido cimiento de la estética del prosista levantino. «El mundo es nuestra representación», puede afirmar siguiendo al filósofo alemán, y tanto de ella, como del reconocimiento de la voluntad en nosotros, tenemos conciencia por nuestra inteligencia. La diferencia entre ambos pensadores, el desconocido y el famoso, radica, o en considerar la voluntad como «sustancia única y eterna» -la «cosa en sí» de Kant-, de la cual la inteligencia es una emanación, un producto secundario que afecta al género humano; o, por otro lado, en considerar a la inteligencia como el principio ordenador del Universo. En la línea de Schopenhauer, el misterio se asocia con la oscura actividad de la voluntad, que pervive de su devoración, alimentándose de su propia muerte en un ciclo sin sentido ni finalidad; en el otro caso, en la opción defendida por su bisabuelo, el misterio se asocia a la claridad de una inteligencia confortadora; una inteligencia «que no podemos descifrar».

El anciano Azorín alude en las *Memorias inmemoriales* al mucho tiempo que ha dedicado a meditar en la doctrina de la voluntad, para, al cabo de los años, encontrar más aceptable la visión de «la inteligencia como motor del mundo»[319]. De todos modos, voluntad o inteligencia, el misterio subsiste, y solo podemos dar cuenta de las imágenes cuya manifestación son. «El misterio está ínsito en la realidad misma», escribe en el prólogo de 1941 a *Tomás Rueda*[320]; y dos años después expresa mediante las palabras del «autor», en *Capricho*, similar idea de manera más completa: «El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de la que formamos parte. ¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos»[321].

En esta pregunta que se hace el autor en una de sus últimas novelas resuena el *leitmotiv* de *La voluntad*, el párrafo del que he extraído la frase que da título a esta disertación. Yuste, el mentor pesimista del joven Antonio Azorín, dice en el capítulo III de la primera parte algo que reitera el protagonista a lo largo de la obra, y que puede aplicarse, en un sentido amplio, a la creación literaria de Martínez Ruiz: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa -con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. *La imagen lo es todo*»[322].

La frase rezuma Schopenhauer. El mundo no aparece en otra parte más que en el cerebro donde se representa. No se puede, entonces, pensar en un mundo al margen del cerebro que lo percibe, pues, «en efecto, un mundo objetivo sin un sujeto en cuya conciencia exista, es, bien considerado, algo eternamente inconcebible»[323]. El mundo es «un fenómeno cerebral». Así el hombre, el filósofo consciente o el artista, el poeta o el pintor, se convierte en un *espectador* que, por serlo, y por tener conciencia de ello, es *creador*. Va creando el mundo al ir percibiéndolo conscientemente, y de una manera más densa lo creará cuanto más afirme su personalidad al expresarlo[324]. De este modo, la

---

[319] *Ibid.*, pág. 1218.

[320] Buenos Aires, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1941.

[321] «Definitivo final» en *Capricho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pág. 148.

[322] Ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 74 (el subrayado es mío).

[323] Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza* (traducción de Miguel de Unamuno), Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 64; véanse también las págs. 122-125.

[324] Arthur Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, II (traducción de A. Zozaya), Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, s. a., pág. 117.

originalidad estriba en la expresión personal de las imágenes tal como son percibidas por la mente creadora; y siempre que el artista, el creador, las contemple desinteresadamente, es decir, sin finalidad utilitaria práctica[325], movido por el puro placer de contemplar y conocer.

«El artista, en fin de cuentas, crea la verdad; la realidad es una creación del artista», dice en un capítulo de las *Memorias* dedicado a un maestro de la imagen, Ignacio Zuloaga[326]. Años antes ya había desarrollado esta idea; recordemos el fragmento de *El paisaje de España visto por los españoles* (1917) en el que afirma: «el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras. Solo entonces -cuando está creado en el arte- comenzamos a ver el paisaje en la realidad. Lo que en la realidad vemos entonces es lo que el artista ha creado con su numen»[327]. Ciertamente, el campo se convierte en paisaje cuando los elementos de aquel adquieren categoría estética en virtud de un acto de creación artística.

Lo que hasta aquí hemos dicho viene a fundamentar esa fascinación que llegó a sentir por el cine, por la imagen en movimiento. Todo en su arte se había resuelto en imágenes, tanto en sus novelas como en sus libros de relatos o ensayos poéticos. Es más, *La voluntad* comienza con un *travelling*, después de haber seguido el proceso visual y auditivo del amanecer sobre la ciudad -no pocas películas comienzan así-; y su última novela, *Salvadora de Olbena* (1944) concluye con una secuencia de puras imágenes en que alterna el plano general con el detalle y culmina con un leve movimiento de cámara: «Se sentó [la protagonista] al cabo, al pie del laurel y sacó un librito del bolso; volumen encuadernado en piel roja, con los cantos dorados [...] Leyó largo rato; al levantarse, estuvo mirando atenta el laurel; arrancó una hoja y la intercaló en el libro. Ya sonaba el Ángelus; se encendían en puntitos brillantes las luces de la ciudad»[328]. Exclusivamente visual es un texto tan representativo de Azorín como «Una ciudad y un balcón» -como casi todos los capítulos de *Castilla*. La narración se subordina a la descripción, y la imagen nos dice la historia del mundo: nos muestra lo pasajero y lo permanente; lo externo y lo interno; lo arqueológico vivificado y lo vivo sorprendido en su secular pervivencia. Pero donde alcanza una mayor identificación con los procedimientos -y logros- cinematográficos es en las novelas de su época vanguardista, la de las llamadas «nuevas obras»: *Félix Vargas*, *Superrealismo* y *Pueblo*. No escapó a la crítica más perspicaz de su tiempo esa configuración cinematográfica de la materia novelesca. Antonio Espina, excelente novelista de vanguardia, además de ensayista y poeta, advirtió en un lugar de alta significación, las páginas de *Revista de Occidente*, que Azorín «se ha puesto ahora a la cabeza de los experimentadores españoles con su novela *Félix Vargas*»[329]; señala el hecho de la incorporación de la técnica del cine a la literatura; utiliza toda una terminología propia del séptimo arte para describir una novela de admirable «cinegrafía imaginista», y concluye que «después de asistir a la proyección completa de *Félix Vargas*, no queda en el recuerdo la fugaz planitud puramente externa y óptica de la

---

[325] Véase Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, págs. 127-129; también *El mundo como voluntad y representación* (traducción de Eduardo Ovejero y Mauri), libro tercero, Buenos Aires, Aguilar, 1960, vol. II, págs. 296 y ss.; y *Metafísica de lo bello y estética* (trad. de Luis Jiménez García de Luna), Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor, s. a.

[326] *Obras selectas*, pág. 1239.

[327] Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (8.ª ed.), pág. 36.

[328] Madrid, Espasa-Calpe, 1953, pág. 145.

[329] Antonio Espina, «Azorín. *Félix Vargas. Etopeya*», *Revista de Occidente*, núm. LXVII (enero 1929), págs. 114-118.

pantalla, sino la sensación corpóreamente sólida de lo real»[330]. Años después, en los cincuenta y sesenta, Julián Marías y Elena Catena[331] advirtieron el tratamiento cinematográfico a que Azorín había sometido la materia literaria en la novela *Doña Inés* (1925), que se encuentra en los umbrales de las «nuevas obras». La literatura se alimenta también del nuevo arte -no solo el cine aprovecha los argumentos literarios-, incorporando técnicas que posibilitan la renovación de un género abierto a la integración de elementos diversos -así lo configuró Cervantes-, manteniendo la capacidad para expresar en profundidad el espíritu de la nueva época.

Si en el arte de Azorín advertimos el predominio de lo visual, hay un momento, en la conclusión de su libro *Con Cervantes*[332], en el que la reflexión sobre las imágenes del mundo alcanza un intenso dramatismo. El punto de partida es solo una frase que le ha impresionado, una frase leída en una tesis sobre el filósofo austríaco Ernesto Mach, pero referida, no a este, sino a Berkeley: «Un kantismo sin la cosa en sí». Tal idea excita vivamente su imaginación, le hace entrar en el reino de lo irreal y lo lanza a consideraciones en torno de lo relativo y precario del universo que habitamos. En una esfera que nos parece grande, pero que acaso sea minúscula como un grano de mostaza, y desde hace milenios, que tal vez no sean más que segundos, se ha ido moviendo la humanidad -junto con los seres vivientes- y ha ido con su imaginación creando el mundo, dándole sentido con el arte, la literatura, el pensamiento... El hombre crea imágenes. Cervantes crea a don Quijote, y este al pasar por un lugar, las lagunas de Ruidera, lo contamina con el misterio de la literatura, dándole una entidad poética de la que carecía antes de formar parte de un libro de imaginación. Las mismas lagunas, de aguas quietas, copian en su limpio espejo las imágenes de los árboles que las circundan, la imagen del cielo y de las nubes que por él discurren; imágenes nítidas de objetos permanentes y fugaces en el seno de un agua dormida. Pasan los siglos, los milenios, y milenios de milenios. Para entonces esta esfera acaso minúscula ya irá rodando por los espacios vacía, inhabitada, sin vida. Todo ha pasado ya. No había «cosa en sí»; solo eran imágenes que se han desvanecido. Imágenes nosotros y nuestras creaciones; imágenes las lagunas y todo aquello que copiaban. Lo que llamamos ensueño y lo que llamamos realidad se ha esfumado de idéntica manera. «Imágenes todo -escribe Azorín-, producto todo de nuestro subjetivismo». «Como surgió de lo profundo del tiempo, ha vuelto a lo profundo de la nada»[333]. No pensemos que el escritor expone aquí una convicción; simplemente explora las consecuencias literarias de una frase filosófica. Pero no desaprovechemos la lección, ni reduzcamos el alcance del texto relegándolo al terreno de la fantasía ocasional. Todo responde a unos criterios sólidamente asentados. De la reflexión literaria emana una consecuencia clara: si el sentido de todo lo que nos rodea -y de nosotros mismos- pertenece al misterio, y en ese terreno solo nos es dado conjeturar, intuir, el escritor, si de algo puede dejar constancia, es de la existencia de las imágenes. La imagen es lo único que se nos impone con la fuerza de su evidencia; la imagen y la conciencia de nosotros mismos; nosotros, que nos objetivamos como espectadores y actores de una representación total, efímera y en constante renovación.

---

[330] *Ibid.*, pág. 116.

[331] Julián Marías, «Doña Inés», *Ínsula*, núm. 94 (15 de octubre de 1953); Elena Catena, «Lo azoriniano en *Doña Inés*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227 (1968), págs. 266-291; véase también la introducción a su edición de *Doña Inés*, Madrid, Castalia, 1973.

[332] «Las lagunas de Ruidera», en *Con Cervantes*, *Obras completas*, VIII, Madrid, Aguilar, 1948, págs. 1100-1103.

[333] *Ibid.*, pág. 1102.

Desde los criterios expuestos podemos entender la fascinación que el cine produjo en Azorín. Hay en sus ensayos sobre la materia una suma de elementos que nos remiten a su estética, a su mundo. El primero puede ser el tiempo: «Temático del tiempo, ¿cómo no me había de atraer el cine, que es tiempo en concreto?», escribe al frente de su libro *El efímero cine*; y los títulos de ambos libros apuntan a esta idea. Las imágenes -el elemento espacial- también están hechas de tiempo: son efímeras; en el cine «nos embarga la sensación de la inestabilidad y de la fugacidad de la vida»[334]; pero se renuevan, sucediéndose continuamente, lo que nos obliga a instalarnos a cada momento en el presente. «El cine apacigua el ánimo; entregados al presente, nos desentendemos de la obsesión del ayer y de los cuidados del mañana»[335]. En la pura contemplación del espectador se consigue la paz, el goce del instante, y ello nos libera de la angustia de lo fugitivo por el asombro ante la renovación, y por el privilegio de convertirnos en espectadores liberados, momentáneamente, de los apremios del deseo y las angustias de los afanes cotidianos.

No es irrelevante, por último, como dato, el hecho de que el escritor sea un espectador en salas populares, de cines de barrio, cines de programa doble y sesión continua, y que lo declare como algo digno de destacar: «Frecuento los cines populares; los de lujo no los conozco»[336]. Este hábito está en consonancia con su interés por el «tipo medio» en las películas, pues es el que da «la medida de los valores en su ambiente»[337]. Por supuesto, ello no quiere decir que se desinterese de lo excepcional: lo reconoce y subraya, como, por ejemplo, cuando califica de perfecta la película de Hitchtcock *Rebeca*. Su actitud responde a otro aspecto fundamental de su estética: el sentimiento que despiertan los objetos cotidianos; el interés por las vidas opacas, la poesía de las cosas vulgares, y todo aquello que de manera magistral supo resumir Ortega y Gasset bajo el rótulo «primores de lo vulgar». El cine le interesa también por ser un arte de masas: el público aquí es multitud que recibe, por primera vez en la historia, un aluvión de imágenes, en las que contempla su propia vida: «su propia imagen en la vida revuelta y atroz del mundo»[338]. Todo ello refuerza la coherencia de su creación; y su papel de espectador humilde en cines vulgares -destartaladillos, como escribe Elena Catena- está en consonancia con sus creaciones arquetípicas; a esta actitud puede aplicarse el criterio con el que cerraba mis consideraciones sobre uno de sus libros más representativos, *Los pueblos*, y que en este lugar es útil para subrayar la unidad y coherencia de su mundo: «El pequeño filósofo es el espectador perspicaz que redime la realidad vulgar mostrando, en el prodigio de su lenguaje, la intensidad de cada humilde porción del mundo; y así lo prosaico es poético, y las vidas opacas son tan interesantes como las existencias brillantes y ruidosas»[339]. En la oscuridad del cine asistía Azorín, con interés y emoción, con el entusiasmo de un cinéfilo converso, al espectáculo de un arte hecho y pensado para las mayorías, para las vidas opacas[340].

---

[334] *El cine y el momento*, pág. 5.

[335] *Ibid.*, pág. 6.

[336] *Ibid.*, pág. 207.

[337] *Ibid.*, pág. 45.

[338] *El efímero cine*, pág. 26.

[339] Miguel Ángel Lozano Marco, «La originalidad estética de *Los pueblos*», introducción a la ed. facsímil de Azorín, *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990, pág. 26.

[340] Utilizo este concepto utilizado por José Martínez Ruiz en el capítulo así titulado de *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de *Azorín*

El año de 1898 tiene un singular interés para quienes nos hemos interesado en estudiar la trayectoria intelectual y vital de J. Martínez Ruiz, y no porque su biografía quede relacionada con los sucesos históricos que tal fecha necesariamente evoca -sabemos que la presencia de la guerra de Cuba en los textos del escritor levantino es casi nula[341]-; el interés es reducido: no va más allá del estricto itinerario vital de un joven rebelde que parece experimentar en aquellas fechas una crisis en sus ideales. José M.ª Valverde, en su minucioso libro de 1971, apunta que la «época de verdadero militante teórico del anarquismo llega solo hasta 1898», y señala su folleto de ese año *Pecuchet, demagogo* como la pieza que vendría a delimitar el cambio en la perspectiva intelectual[342]. Desde luego, estimo que esta especie de panfleto tiene entidad suficiente como para servir de punto de referencia en una trayectoria que muestra una cierta complejidad. No se trata de un cambio brusco, sino de una evolución que se desarrolla a lo largo de meses, que se apoya en dilatadas lecturas y reflexiones, y que va pasando por circunstancias que parecen reavivar momentos anteriores. De todos modos, los investigadores que han analizado la trayectoria del escritor reconocen en tal coyuntura un momento relevante. E. Inman Fox escribe que hacia 1898 apunta ya «cierto escepticismo», una «incipiente desilusión»[343]; Carlos Blanco Aguinaga estima que «para 1899 se nos 'emborrona' la imagen de la curva ascendente del anarquismo de Martínez Ruiz»[344]; con anterioridad, Pérez de la Dehesa había situado el año de la crisis en 1897, entendiéndola como el resultado de su expulsión de *El País* a causa de sus agresivos artículos[345].

Un dato de mayor calado señala el profesor Valverde en su libro: el silencio periodístico que Martínez Ruiz mantiene desde la primavera de 1898 hasta el otoño de 1899. Parece que, como informa en carta a *Clarín*, el joven escritor se retira a estudiar con la intención de acabar la carrera de Derecho. Sabemos que otros estudios -los de la literatura clásica española y la historia de la España de los Austrias- prevalecerán sobre los académicos, que han de quedar sin culminación. Con el bagaje que supone el

[341] Solo en tres breves artículos hace referencia directa a la insurrección cubana; su «época de silencio» -su temporal desaparición de la prensa- viene a coincidir con el inicio de las hostilidades con Estados Unidos. Los artículos son: «Nota del día. Aniversario» (*El Progreso*, 7-XII-97), dedicado a elogiar la figura de Antonio Maceo y de los insurrectos cubanos; «Nota del día. ¡Viva Julio Ruiz!» (*El Progreso*, 27-XII-97), denuncia de la inconsciencia popular en España mientras mueren jóvenes en Cuba, víctimas de un Estado injusto e inoperante; y «Gaceta de Madrid» (*Madrid Cómico*, 2-IV-1898), visión pesimista ante la inminente guerra contra Estados Unidos, expresada en un diálogo entre «Un patriota» insensato frente a los criterios razonables de «Un hombre práctico».

[342] José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, pág. 60.

[343] E. Inman Fox, «José Martínez Ruiz (Estudio sobre el anarquismo del futuro Azorín)», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág. 60.

[344] Carlos Blanco Aguinaga, «Los primeros libros de Azorín», en *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI, 1970, pág. 154.

[345] Rafael Pérez de la Dehesa, «Un desconocido libro de Azorín: *Pasión (cuentos y crónicas) (1897)*», *Revista Hispánica Moderna*, núm. 33 (julio-octubre 1967), págs. 280-289; véase también su artículo «Azorín y Pi y Margall. Olvidados escritos de Azorín en *La Federación* de Alicante, 1897-1900», *Revista de Occidente*, núm. 78 (septiembre 1969), págs. 353-362.

conocimiento de la «tradición española» aprendida en largas sesiones en bibliotecas, estima Valverde que «va a ponerse ante el umbral de su verdadero camino de escritor»[346].

Ha sido Manuel M. Pérez López quien, con sólidas razones, identifica ese silencio de año y medio como «el tiempo exacto de la crisis»: Martínez Ruiz reaparece a finales de 1899 «transformado», y en esa evolución intelectual, producto de un profundo sentimiento de insatisfacción, añade a las influencias que, según habían apreciado diversos investigadores, han dejado huella en la personalidad del escritor (*Clarín*, Nietzsche, Schopenhauer, Montaigne...), la de Unamuno[347]. Sus conclusiones son estimulantes y, desde luego, ayudan a entender la evolución del escritor si comparamos el carácter de los artículos periodísticos aparecidos a finales de 1899 -«La energía española», por ejemplo- con los aparecidos hasta la primavera del 98. Más aún, los folletos que jalonan su andadura desde 1893 dejan paso, a partir de 1899, a libros densos y de notable trascendencia. A todo ello nos hemos de referir con más detalle, atendiendo a lo que nos proponemos: seguir aquellos datos que nos permiten entender la formación de una estética que desde los primeros años del siglo identifica a un escritor.

En el problema de la formación de su estética tendremos que referirnos al período anterior y posterior al «silencio» de 1898-99; pero quiero adelantar que ese «antes» y «después» no supone un cambio tan radical: las bases de la nueva estética que fundamenta su obra de creación -*Diario de un enfermo* es la primera muestra- se encuentran ya en el período anarquista, y es precisamente en los primeros meses de 1898 cuando encontramos los textos que anuncian la nueva orientación. Las obras del 900 enlazan con criterios apuntados en los años de militancia radical. Martínez Ruiz sigue unos estímulos que le atraen: no hay más que comprobar cómo *El alma castellana* tiene sus precedentes en la primera parte de *Moratín* (1894), en «Los ideales de antaño» y en «Medalla antigua», artículos publicados *El Mercantil Valenciano*, recogidos en *Buscapiés* (1894), que luego reaparecen en *El País* y por fin en *Soledades* (1898); así como el estilo y el tono de *Diario de un enfermo* esta prefigurado en «Hastío» (*Buscapiés*) y en «Fragmentos de un diario» y «Paisajes» de *Bohemia* (1897). Pero no es en los textos de creación donde quiero centrarme ahora, sino en aquellos artículos, crónicas o breves ensayos en los que va exponiendo sus ideas sobre el arte y la literatura.

Tratar sobre tal problema es aludir necesariamente al trabajo en el que Juan Rodríguez ha planteado de manera adecuada el conflicto finisecular entre revolución estética y revolución social, y la postura del escritor Martínez Ruiz en tal coyuntura[348]. Este ha de ser nuestro punto de partida. Conviene que acudamos a valorar, desde diferente perspectiva, ciertos datos allí contenidos que parecen alumbrar el cambio.

Sabemos que, en líneas generales, en el período 1893-98 Martínez Ruiz es partidario de un arte puesto al servicio de sus ideales anarquistas -basados en la idea de la evolución de la humanidad hacia una sociedad en la que ha de desaparecer el principio autoridad, fuente de todo dolor-, y que identifica ese arte con el naturalismo. Su discurso de 1893, «La crítica literaria en España», lo termina poniendo sus esperanzas en la nueva época que prepara el «arte-ciencia», cuyo profeta es Zola[349]. El joven escritor concedía al

---

[346] *Op. cit.*, pág. 111.

[347] Manuel M.ª Pérez López, «De Martínez Ruiz a Azorín: Aspectos de una crisis (1898-1899)», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Université de Pau 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993 (2.ª ed.), págs. 87-100.

[348] Juan Rodríguez, «Martínez Ruiz y la polémica del esteticismo en el cambio de siglo», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII (1988-89), págs. 149-156.

[349] En *Obras completas* vol. I, Madrid, Ed. Aguilar, 1975, pág. 14.

arte -y a la literatura en particular- el papel de precursor y motor de la revolución: «La revolución literaria es la vanguardia de la revolución política: el artista es profeta»[350]; en esta «revolución» literaria reside, según él, el sentido del arte de combate: «No es un *snobismo* como otro cualquiera este del arte social; no es un capricho de un cenáculo de jóvenes. Es una manifestación seria y poderosa del pensamiento [...]: una literatura de lucha en pro de ideales nobles y santos»[351]. En su elogio de *Juan José* tenemos una clara muestra de qué es lo que consideraba literatura social, de lucha por los ideales del momento, sincera y lógica. Por el contrario, reitera su disgusto frente a las obras de estetas, decadentes y simbolistas, y censura con dureza la primera novela de Unamuno, *Paz en la guerra*, por parecerle «nebulosa»; la califica también de «libro vulgar, enojoso, sin frescuras de estilo, sin sagacidades psicológicas ni filosofía de ninguna especie»[352].

Pero el objetivo de sus reiterados ataques es la literatura formalmente más avanzada: las «excentricidades de estetas y decadentes» y la oscuridad de los simbolistas. En su artículo sobre *Juan José* escribe: «Con qué derecho proclamar el *arte por el arte* cuando en todas las esferas del pensamiento se trabaja por algo»[353]. Pero con ser sistemática esta actitud crítica frente a simbolistas y decadentes, ciertos datos nos muestran una disonancia que no es momentánea, sino que ha de tener dilatadas consecuencias en su labor. En *Anarquistas literarios* (1895) parece conceder a la poesía ciertos privilegios estéticos: «El verdadero poeta hace algo más que copiar: crea, corrige. Corrige la Naturaleza, y al corregirla estampa en ella su sello original, inimitable». Destaca a Baudelaire, quien para él es «quizá el mayor poeta contemporáneo», y concluye afirmando: «Lo vulgar es el mayor enemigo del arte»; por ello «este carácter del arte hace que los más grandes poetas sean los menos populares»[354].

Mayor trascendencia tiene otro hecho bien conocido. Martínez Ruiz publica en 1896 su traducción de *La intrusa* de Maeterlinck[355]. En el prólogo destaca cómo en este drama simbolista, la vulgaridad del diálogo, la calma de la escena -ese aparente «no pasar nada»- llegan a producir una verdadera obsesión. Las «sensaciones indefinibles» están en ese ambiente creado, en la naturaleza, en las cosas por donde transita la muerte, mostrando así la «psicología de la naturaleza toda». Añade también que este drama puede ser apreciado solo «por espectadores de cierta cultura», «por un público preparado». Es interesante ver cómo un partidario del «arte social» se toma el trabajo de traducir una obra simbolista destinada a minorías. Partiendo de ese dato, debemos entender el sentido de sus censuras a simbolistas y decadentes. En la «Crónica» de *El País* de 22 de enero de 1897, leemos: «No niego que en algunos de esos literatos simbolistas hay algo de revolucionario, y lo hay; pero ¿por qué escribir en esa forma oscura? ¿Por qué obstinarse en hacer incomprensible lo que puede ser claro como la luz?».

Si vamos siguiendo las censuras a estas «nuevas» estéticas, advertimos que lo que Martínez Ruiz les critica no son cuestiones sustanciales, sino actitudes y modalidades morbosas que presentan ciertos autores; lo que censura es la oscuridad, el hermetismo de buena parte de sus realizaciones, la afectación, el esnobismo, la belleza falsa y superficial,

---

[350] *Anarquistas literarios* (1895), en *O. C.*, I, pág. 89.

[351] *Notas sociales* (1895), *Ibid.*, pág. 105.

[352] «Crónica», *El País*, 19-I-1897; ha criticado también el libro de Unamuno en su anterior «Crónica» (16-I-1897).

[353] «Crónica», *El País*, 30-XII-1896.

[354] *O. C.*, I, pág. 98.

[355] Mauricio Maeterlinck, *La intrusa*. Drama en un acto y en prosa. Arreglado por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896.

el fraude estético y, sobre todo, las excentricidades... El simbolismo puede ser «claro», y un ejemplo es *La intrusa*. Un año después precisa algo más esta idea: «si Maeterlinck, Verlaine, Barrés, D'Annunzio..., son universales, no es ciertamente por sus excentricidades, por sus refinamientos obscenos, por sus galimatías poéticos o filosóficos; lo son por aquella parte de su obra sana y radiante»[356].

La cita que acabo de transcribir se produce en un contexto peculiar. En los primeros meses de 1898, los que preceden su época de silencio, el asunto más reiterado en sus artículos es su admiración por la Cataluña modernista. El punto de arranque es una breve polémica con *Tullio Hermill* -seudónimo de Juan Pérez Jorba- a propósito de *La ciudad muerta* de D'Annunzio. Para Martínez Ruiz esta obra teatral es inmoral, «una monstruosidad de cerebro enfermo», y su autor «un mal rapsoda de Poe y Baudelaire»[357]. *Hermill* pone de manifiesto las contradicciones de un escritor que en *Soledades* muestra puntos de contacto con la estética que critica. La respuesta del levantino puede resumirse en las palabras antes citadas. No censura autores y estética, sino excentricidades y fraudes. En fechas sucesivas elogia una Cataluña donde hay una juventud enérgica y decidida, vigorosa, frente a una Castilla en la que «no hay juventud literaria» y todo es «frívolo y superficial [...] disfrazado con el último traje de París»[358]. El día tres de marzo adelanta en *El Progreso* las ideas que dos días después encontramos en una entrevista con Ignacio Iglesias para *La Campaña* («Charivari. En casa de Iglesias»). El autor catalán se muestra muy incisivo al criticar el retrasado ambiente de Madrid: «aquí hay mucha pobreza intelectual -declara al periodista-, pero comparados con ustedes somos unos millonarios». Las últimas líneas de sus declaraciones son especialmente duras: «De Maeterlinck no se supo en Madrid hasta mucho después que lo tradujimos y representamos en Cataluña; a D'Annunzio estábamos nosotros cansados de leerlo cuando ustedes se han acordado de encender el incensario... No son ustedes artistas; son ustedes caricaturas de artistas»[359].

Este insulto final debió hacer mella en Martínez Ruiz, si no fue este quien lo utilizó, de manera deliberada, para agredir a sus colegas de la Villa y Corte. El mismo cinco de marzo publica en *El Progreso* su artículo «Un poeta». En él parece que quiere mostrarse como el escritor más «puesto al día» de Madrid; el que, desde hace años, no solo estaba al tanto de las novedades, sino que se adelantó a difundirlas en un ambiente que aún no estaba preparado. El artículo lo estimo de gran importancia y trascendencia. No responde únicamente a las «circunstancias» de un escritor «de Madrid» que admira el ambiente literario catalán, y que quiere sobresalir de entre la mediocridad ambiente: los criterios expuestos tienen dilatada continuidad, enlazan con sugerencias anteriores, y los volveremos a encontrar años después integrando los fundamentos estéticos de quien ya firmará como «Azorín»; de este modo, nos encontramos en 1898 con la avanzada de la estética del autor de *Los pueblos*. Comienza el articulista refiriéndose a Vicente Medina para, en el segundo párrafo, enlazar con la idea esencial del simbolismo: «Yo no sé si las cosas tienen alma, como los *estetas* pretenden, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach». Continúa recordando la emoción extraordinaria que le causara la primera lectura de *La intrusa*; se demora describiendo los sentimientos y las sensaciones experimentadas ante la impresión que en él produce la unión de lo cotidiano con el misterio, la vibración de lo trágico en lo vulgar y carente de acción externa, el poético lenguaje de las cosas..., en unos párrafos que son compendio y elogio del arte

[356] «Avisos de Este», *El Progreso*, 12-II-1898.

[357] «Avisos de Este», *El Progreso*, 1-II-1898.

[358] «Avisos de Este», *El Progreso*, 21-II-1898.

[359] J. Martínez Ruiz, «Charivari. En casa de Iglesias», *La Campaña*, 5-III-1898.

simbolista; y concluye, sorprendentemente, haciendo una profesión de fe en el «alma de las cosas»:

> Sí, la Naturaleza tiene *alma*; tiene alma el campo solitario, en noche estrellada de estío [...] tiene alma la casa abandonada en pleno campo, cerradas las puertas, desmoronándose las paredes, batiente una ventana que el viento hace gemir con tristeza infinita en las horas de vendaval; tiene alma el mueble antiguo, pesado sillón de cuero, lienzo negruzco, velón historiado; tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de placer, a las alegrías de una hora.
>
> Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa[360].

No puede ser más explícito. El texto ya es simbolista, por esa decidida indagación en el alma de las cosas, y es además «claro como la luz». Azorín es, en los primeros años del siglo, uno de los escritores españoles que mayor interés pone en advertir «el alma de las cosas»; tanto, que ese sintagma llega a ser un *leitmotiv* de toda una época: lo encontramos en textos de *Alma Española*, en *Las confesiones de un pequeño filósofo* y, sobre todo, en *Los pueblos*, libro que, en buena medida, viene a ser el desarrollo de las ideas y emociones manifestadas en el fragmento citado.

Especial interés tiene la mención de los nombres de quienes considera «los grandes artistas». Verlaine puede ser el que menos influencia directa tenga sobre Azorín. Martínez Ruiz lo nombra porque representaba entonces al poeta por antonomasia, en el que se reconoce una estética. Era una leyenda difundida en los cenáculos madrileños por Cornuty, y luego por Alejandro Sawa[361]. En el famoso texto de 1913 dirá Azorín que Verlaine «contribuyó a formar la mentalidad poética de Rubén, y a través de Rubén determinó la tendencia actual de la lírica»[362]. Pero también había sido valorado por *Clarín*, quien trató sobre su obra en las recientes conferencias del Ateneo, reseñadas por Martínez Ruiz en *El Progreso*[363]. Maeterlinck, como iremos viendo, dejará profunda huella en nuestro escritor, y no solo en el teatro (*Lo invisible*), sino en diversos textos -novelas, cuentos y crónicas- y en esa actitud atenta a percibir el misterio en lo que nos rodea.

La presencia de Rodenbach ha pasado inadvertida como estímulo en la obra de Azorín. Es fácil, sin embargo, relacionar los ambientes provincianos de no pocos textos del levantino con la boga de las «ciudades muertas» que, a partir de *Bruges-la-Mort*, y de poemas y obras de teatro, se difunde por Europa a finales de siglo. Incluso diríamos que es Azorín el que de una manera más original reelabora en España el «topos» simbolista de la ciudad muerta[364]. La presencia de Rodenbach se encuentra también en esa percepción del alma de los viejos muebles, de las estancias..., y en algo más reiterado por

---

[360] «Un poeta», *El Progreso*, 5-III-1898.

[361] Véase el capítulo «Los extranjeros» de *Madrid* (1941), Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, págs. 151-154.

[362] «La generación de 1898», en *Clásicos y modernos*, *O. C.*, I, págs. 1133-1134.

[363] En «Avisos de Este» (8-XII-97), reseñando la conferencia del Ateneo en la que Alas habla de Verlaine, dice entre otras cosas: «Pero es tal la novedad de su genio, el desarreglo de su vida, el descoco de su musa, y es tal -y ahí está lo grande- la delicadeza, la finura, la emoción de su poesía, a ratos, que es preciso ser muy romo para no reconocer en el autor de *Liturgias íntimas* un entendimiento superior».

[364] Es fundamental el estudio de Hans Hinterhäuser «Ciudades muertas», en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 41-66. Sobre la difusión de tal tema en España véase mi art. «Un *topos* simbolista: la ciudad muerta», *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, núm. 1 (1995), págs. 159-176.

nuestro escritor. Parece que en el poeta belga aprendió Martínez Ruiz aquello que siempre ha de considerar como esencial en el arte: el cultivo del matiz.

Una de las obras de esa Cataluña modernista que más honda impresión deja en el futuro Azorín es el drama *Silenci* de Adriá Gual. En su reseña publicada en *Madrid Cómico*, después de entusiastas y sinceros elogios, escribe: «El arte de Gual es el arte de Georges Rodenbach; arte de matices, de tintas finas, de penumbras. Leyendo *Silenci* se recuerda, por la manera, *Le voile*, del poeta citado»[365]. La obra es ciertamente muy rodenbachiana, por lo expresado en su título -el belga es el «poeta del silencio»-, y por esa delicadeza de sentimientos que gira en torno a los deseos y venturas que nunca han de lograrse, ni se esperan alcanzar: los amores no confesados, las penas calladas... No solo tenemos constancia de la admiración de Martínez Ruiz por la crítica publicada; si antes la he calificado de sincera es porque, consultando el ejemplar manejado, encontramos anotaciones marginales en las que manifiesta su espontáneo entusiasmo: «Profundo», escribe a lo largo de todo el margen de una página en la que se trata sobre un tema que luego ha de ser muy azoriniano: la vida profunda y tumultuosa, oculta, que se esconde en un pueblo de apariencia tranquila, donde parece «no pasar nada»; tema central de *Los pueblos*[366].

Algo más hay que añadir. En una crónica de *El país* (4 de enero de 1897) encontramos un artículo curioso, que contrasta con el habitual tono combativo. Hay una sugestión del joven escritor que imagina una vida quieta utilizando detalles muy reconocibles:

> Suspiro por la vida tranquila, reposada, *profunda*, en una de esas ciudades vetustas, con catedrales góticas en que la luz se cierne a través de cristales de colores, con calles solitarias, tortuosas; en una de esas ciudades históricas, *muertas*, en que no pasa nada, en que el silencio atruena los oídos, en que obsesiona el grito de un vendedor que de tarde en tarde pasa por la calle, o el golpazo monótono de una ventana batida por el viento.

Esta avanzadilla de una sugestión que ha de reiterarse en diversos textos de Azorín señala la temprana recepción de un texto simbolista, y su sensibilidad hacia él, en términos muy reconocibles. Habría que añadir como un dato más el artículo publicado en *Progreso* en el que critica la obra de Blasco Ibáñez -su estilo- contrastándola ahora no con Baroja, sino con el escritor flamenco. Blasco Ibáñez le parece enérgico y brillante, pero no un genio, ni siquiera un artista: «No recoge los matices de las cosas -como un Rodenbach [...] y desconoce las sutilidades y exquisiteces del arte hondo y refinado»[367]. El contenido del artículo de 1898, «Un poeta» no es un texto aislado y solitario, y sus repercusiones serán dilatadas, como veremos más adelante.

Un par de datos más, conocidos por los investigadores, es necesario recordar para entender la evolución de Martínez Ruiz: su relación con *Clarín* y con Unamuno. Don Leopoldo Alas mantiene una presencia en los escritos del levantino desde su conferencia de 1893, presencia que continuará a lo largo de años en Azorín, quien lo ha de reconocer como uno de sus maestros[368]. La evolución en la postura del joven es muy clara: de una

---

[365] J. Martínez Ruiz, «Gaceta de Madrid», *Madrid Cómico*, 26-III-1898, pág. 251.

[366] Adriá Gual, *Silenci*, Barcelona, A. Verdaguer, 1898.

[367] «Hipérboles», *Progreso*, 16-XII-1900. Véase el trabajo de Antonio Robles Egea, «Algunos datos desconocidos sobre la evolución política del joven Martínez Ruiz (1899-1901)», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, cit., págs. 101-126.

[368] Es fundamental el estudio de José María Martínez Cachero, «*Clarín* y Azorín (Una amistad y un

inicial mezcla de respeto y distancia, en *La crítica literaria en España* y en *Buscapiés* -donde afirma que «deleita, pero no hace pensar hondo»[369]-, pasa a criticar su vaguedad espiritual en «El misticismo de Ureña»[370] para luego censurar *Teresa* por su apología de la resignación (*Literatura*)[371]. La actitud cambia en *Charivari* una vez que ha sido sensible al elogio que le lanzó *Clarín* tras la lectura de «Mi crítico»[372], y reproduce aquí, convenientemente reformado en sentido admirativo, el texto de «El misticismo de Ureña», eliminando el título[373]. *Soledades* (1898) aparece ya dedicado al autor de *La regenta*[374], y en él se contiene un elogio rotundo: «*Clarín* es, sencillamente, esto: el primer literato español de su siglo»[375]. Martínez Ruiz publica en *El Progreso* las reseñas de las conferencias que *Clarín* pronuncia en el Ateneo madrileño en noviembre y diciembre de 1897, mostrando su disidencia con el espiritualismo, pero acusando el estímulo de ciertas valoraciones -las que hace de Verlaine y Baudelaire, por ejemplo[376]. Sin embargo, en marzo del 98 publica en *Madrid Cómico* un artículo señalando a *Clarín* como el autor más renovador en el teatro, y reconoce en *Teresa* una obra admirable[377]. Todo esto ha de concluir, ya en el terreno de las confesiones íntimas, con la confidencia que en carta de 19 de abril -pocos días antes de ese retiro temporal- el joven periodista hace a quien es ya su maestro: «Desde hace meses voy evolucionando en un sentido que no sé cómo explicar. Sus conferencias del Ateneo (aunque usted no lo crea) me han hecho pensar mucho y han influido grandemente en el cambio. Recientemente la lectura de *Un Discurso* me ha dado que reflexionar...»[378]. A esta confidencia hay que añadir el estímulo que pudo suponer la incitación de Alas a leer a los «grandes pro-hombres, filósofos».

Señalábamos antes cómo Manuel M. Pérez López llamó nuestra atención sobre la posible influencia de Unamuno en la evolución de Azorín; en concreto, sobre la impresión que pudo causar en el ánimo del joven las ideas expresadas en la entrevista «Charivari. En casa de Unamuno», que aparece en *La Campaña* poco antes de ese retiro temporal de la prensa[379]. Como señala el investigador, las ideas de don Miguel que Martínez Ruiz transcribe aparecen reiteradas, con similares términos, en el párrafo final de *La sociología criminal* y en el importante artículo «Ciencia y fe» (*Madrid Cómico*, 9 de febrero de 1901), dedicado precisamente a *Clarín*, donde manifiesta su postura ante la repercusión del estreno de *Electra*, y donde apunta criterios estéticos que hay que tener en cuenta. No

---

fervor)», *Archivum*, III (1953), págs. 159-180, recogido en su libro *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1984, págs. 121-138; también el de Antonio Ramos-Gascón, «Relaciones *Clarín*-Martínez Ruiz: 1897-1900», *Hispanic Review*, 42 (1974), págs. 413-426, y el de Enrique Rubio Cremades, «Azorín, crítico literario de Leopoldo Alas», *Letras de Deusto*, vol. 15, núm. 32 (mayo-agosto 1985), págs. 185-198.

[369] *O. C.*, I, págs. 37-38.

[370] *Ibid.*, págs. 75-77.

[371] *Ibid.*, págs. 125-126. En esta última página escribe indignado: «Cuando en todas partes se predica la insurrección contra la tiranía, ¿por qué predicar esa monstruosidad de una mujer sometida a las crueldades de un marido brutal».

[372] *El País*, 23-XI-1896.

[373] *O. C.*, I, págs. 145-147.

[374] «Para el maestro Leopoldo Alas. Recuerdo de un discípulo que sigue y agradece sus consejos. J.M.R.» (*Ibid.*, pág. 180).

[375] *Ibid.*, pág. 190.

[376] Véanse los artículos publicados en *El Progreso* «*Clarín* en el Ateneo» (17-XI-1897), «Avisos de Este» (24-XI-1897) y «Avisos de Este» (8-XII-1897).

[377] «Gaceta de Madrid», *Madrid Cómico*, 12-III-1898.

[378] Transcrita por J. M.ª Martínez Cachero en su trabajo «*Clarín* y Azorín (Una amistad y un fervor)», en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, cit., pág. 133.

[379] *La Campaña*, 26-II-1898.

terminan aquí las consecuencias de esas ideas que Martínez Ruiz recoge de Unamuno, como veremos. Tampoco creo que pueda ser considerado el artículo de 1901 como «una expresión momentánea de su estado deprimido»[380], sino más bien como la declaración de unas ideas reveladoras de la crisis de carácter nihilista que subyace en sus primeras novelas; Martínez Ruiz vuelve a afirmarse en sus criterios ante las consecuencias del estreno de *Electra* meses después, en el artículo «El patio de Monipodio» (*Las Noticias*, 23 de junio de 1901)[381].

Si acudimos a las publicaciones del 98, al margen de su labor periodística, la evidencia de que se está produciendo un cambio es notoria. *Soledades* es el último librito de tono misceláneo. Es muy desigual. Recoge un par de textos anteriores («Medalla antigua» y «Los ideales de antaño», publicados ya en tres ocasiones), semblanzas (González Serrano, Clarín, Nakens...), cuentecillos al estilo de *Bohemia*, y algunos aforismos propios, o tomados de autoridades. Falta aquí el tono combativo, si exceptuamos un ingenuo relato anticlerical, más bien burdo, y un elogio de Nakens; y encontramos por primera vez -esto es importante- citas de Montaigne y de Schopenhauer. Del filósofo alemán ha leído solo, según se deduce, la versión de *Parerga y paralipómena* que se había publicado por entonces, de manera que no hallamos alusiones a cuestiones fundamentales de su pensamiento: a su estética, a su ética o a su metafísica. En una valoración general diríamos que Martínez Ruiz parece no sentirse muy satisfecho de la obra literaria realizada hasta entonces. Sus artículos combativos tienen la fuerza y la fogosidad de su idealismo juvenil, expone con vigor sus ideas y transmite el aliento que le da su fe en ellas; pero su literatura de creación es de una debilidad deplorable. Los cuentos publicados en los últimos años -los de *Bohemia*, los contenidos en *Soledades* o los que quedaron en periódicos- son efectistas, sensibleros (cuando no cursis), burdamente truculentos, o escritos con la pretensión de *épater le bourgeois*. No es extraño que toda esta narrativa, muy decimonónica, termine aquí, y que de ella continúe solo una línea apuntada en *Bohemia*: el diario íntimo, la introspección lírica de «Fragmentos de un diario» o de «Paisajes».

Con más claridad se advierte una nueva actitud en *Pecuchet, demagogo*. El ataque a Nakens es muy evidente -no hay más que confrontar este texto con la semblanza que de él hace en *Soledades*-, pero alcanza también a quienes, como él, se muestran intolerantes y sometidos a unas ideas estrechas. Por un artículo anterior de Martínez Ruiz sabemos que este «revolucionario» y «anticlerical» había abogado desde las páginas de *El Motín* por el «exterminio de los partidarios de la anarquía a raíz de la explosión de Cambios Nuevos» (*El Progreso*, «Crónica», 2 de enero de 1898). Pero hay algo más nuevo en este folleto, y es la presencia de Nietzsche. Es posible que por entonces estuviera leyendo el libro de Lichtenberger *La philosophie de Nietzsche*, el que, según confesión propia, difundió en aquel año de 1898 las ideas del pensador alemán[382]. Lo que se advierte en el último apartado del folleto es un tono general de exaltación vitalista, un ansia liberadora, en un sentido intelectual, que parece relevarle de los compromisos ideológicos hasta entonces adquiridos. Resaltan aquí frases sorprendentes que subvierten los criterios de años anteriores y que anuncian actitudes futuras: «Han pasado los tiempos de los sacrificios por una idea... Lo esencial es vivir todas las ideas [...], vivir, vivir todo lo que

[380] E. Inman Fox, «*Electra*, de Pérez Galdós (Historia, literatura, y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu)», en *Ideología y política*, cit., pág. 88.

[381] Afirma allí: «Este escándalo [el suscitado por las ideas expuestas en "Ciencia y fe"] lo considero un triunfo mío periodístico. Punto por punto he visto confirmadas, casi con las mismas palabras a veces, en la prensa extranjera y en la prensa independiente de provincias, cuantas ideas expuse en *Madrid Cómico*».

[382] «Europa», en *Madrid*, ed. cit., págs. 98-100.

se pueda en extensión y en intensidad»[383]. Hay mucho más de imaginación sobreexcitada por la euforia de la novedad que asimilación de ideas. Hay también un pequeño conato de subversión de valores morales: la consecuencia, la sinceridad... El entusiasmo provocado por estas nuevas ideas, aún sin digerir, manifiesta un nuevo talante.

Los meses de trabajo comprendidos entre la primavera de 1898 y el otoño del siguiente año dan como resultado inmediato la elaboración de cuatro libros densos, de contenido muy diferente. También el escritor ha ganado en densidad expresiva y en riqueza y variedad de ideas. Los dos primeros artículos publicados a finales de 1899 -salvado el islote de una colaboración en *Progreso*-, «Urbano González Serrano»[384] y, sobre todo, «La energía española»[385], muestran la madurez de un escritor que de «gacetillero» o «propagandista» se ha convertido en «ensayista».

Es preciso que acudamos ante todo a esos libros, señalando aquellos datos relacionados con nuestro tema. *La sociología criminal* viene a ser la despedida del joven anarquista que realiza en este volumen el compendio de las ideas por las que ha combatido en la prensa y en folletos durante los últimos años[386]. Tiene, como es sabido, las condiciones de una tesis doctoral, y hubiera servido como tal si el escritor hubiera terminado la carrera. Hace aquí un repaso de las diversas teorías sobre un tema entonces en boga, mostrando su conocimiento de la obra de Beccaria, Lombroso, Garofalo, Ferri, Tarde..., y manifestando su inclinación por el pensamiento de Dorado Montero, Kropotkin y Hamon. Su idea central es la de la responsabilidad social en los delitos: el delincuente es la víctima de una sociedad injusta, por lo que es necesario transformar las bases de la sociedad. Manifiesta asimismo su confianza en la evolución de la humanidad hacia una época en la que ha de desaparecer la autoridad injusta, y en un orden basado en la libertad, lo que hará que la tierra sea una «Arcadia feliz». El último párrafo marca una disonancia: Martínez Ruiz pasa del optimismo basado en su fe en la positiva evolución de la humanidad a un pesimismo metafísico, recogiendo las ideas expresadas por Unamuno en la entrevista del 98, y conduciéndolas hacia un nihilismo en la consideración del destino del hombre -ser perecedero en un planeta perecedero- y en la falta de sentido último de la existencia[387].

Si *La sociología criminal* parece cerrar -o culminar- una época, *La evolución de la crítica* parece abrir otra; tal vez en un sentido limitado; pero apunta desde aquí hacia el futuro. El escritor comienza por restar importancia a los «ligeros apuntes» que nos presenta, pues advierte que no tienen otro cometido que divulgar ideas ignoradas en España, pero muy conocidas «en países más intelectuales que el nuestro»[388]. La introducción es toda una denuncia de la mediocridad de unos ambientes literarios carentes de originalidad («vivimos de *estados psicológicos* ajenos»), en un deseo de poner las bases que permitan ir creando un ambiente intelectual en sintonía con la Europa más cercana. Lo interesante, para nuestro cometido, es comprobar cómo, al tiempo que realiza

---

[383] *O. C.*, I, págs. 211.

[384] *Revista Nueva*, 15-X-1899, págs. 37-39.

[385] *Revista Nueva*, 25-X-1899, págs. 175-179. Concluye este artículo con un párrafo elocuente: «si se quiere hacer algo original y exacto acerca de la vieja España, es preciso, ante todo, dar de lado a multitud de tiránicos prejuicios que sin cesar se repiten en periódicos, revistas y discursos, y es preciso igualmente ver la belleza y confesarla allí donde esté, sea la obra de un místico católico, de un mahometano o de un demagogo...».

[386] Véase el estudio de Lily Litvak, «*La sociología criminal* y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo», *Revue de Littérature Comparée*, núm. 48 (1974), págs. 12-32.

[387] Véase Pérez López, *op. cit.*

[388] *O. C.*, I, pág. 215.

una clasificación y definición de cada tendencia, Martínez Ruiz manifiesta de manera más o menos implícita sus propios criterios. Si un nombre predomina en todo el libro, es el de Guyau; no solo en el capítulo que dedica a sus ideas, el relativo a la «Crítica sociológica»: en todos los capítulos es utilizado para criticar, limitar o comentar las ideas en cuestión. El librito muestra, más que la «evolución de la crítica», la de Martínez Ruiz; y enseña tanto su nuevo bagaje como el que acaba de desechar. Diríamos, para resumir, que el escritor levantino abandona -o repudia- el sentido del arte propugnado por la «crítica utilitaria»; limita muy seriamente las ideas deterministas de Taine, y se acoge con entusiasmo a ese nuevo sentido «social» del arte que acaba de aprender en Guyau.

Las ideas que ha dejado atrás aparecen muy sutilmente censuradas en el capítulo dedicado a «La crítica utilitaria». Define el tipo de arte propugnado por esta teoría como ese arte combativo con el que se pretende «luchar por la justicia», y en el que «no es lícito entretenerse en los juegos malabares y en las combinaciones retóricas del arte por el arte»[389]. Significativamente cita como nombres representativos el de Proudhon y el de don Manuel Cañete. En el fondo -viene a decirnos-, el criterio utilitario puede servir para defender unas ideas o las opuestas; al igual que la fuerza de la voluntad y la fe en los dogmas que defienden se manifiestan tanto en la revolución -Proudhon-, como en la tradición -Santa Teresa.

Si parece desvirtuar, ante los revolucionarios, el sentido del arte por su utilidad, también, siguiendo a Guyau, limita la pretensión de conocer el genio de un artista estudiando el medio: «es lo mismo que empeñarse en averiguar la edad de un individuo por el promedio de una estadística»[390]; el estudio del medio ha de servir, más bien, para ver «lo que hay de individual e irreductible en el genio».

Es Jean-Marie Guyau, posiblemente una de sus lecturas recientes, quien ha abierto en Martínez Ruiz nuevos horizontes. Al parecer, las ideas del escritor francés no las conoce directamente, sino a través del compendio de Alfred Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, que figura en la biblioteca de Azorín en su tercera edición, de 1897[391]. Se trata, pues, de un libro reciente. El impacto del libro, fundamentalmente en lo que concierne a las ideas estéticas, se manifiesta en el tono de encendido entusiasmo con el que el prosista español se refiere al escritor francés. Conviene, ante todo, apuntar qué es lo que se entiende aquí por «crítica sociológica», puesto que el sentido de lo social no tiene nada que ver con el «arte social» que Martínez Ruiz defendía en fechas recientes. Por «crítica sociológica» entiende el divulgador, siguiendo a Guyau, «la que muestra al lector las bellezas de la obra; la que le hace simpatizar, entrar en sociedad, *socializar* con la obra»[392]. Para Guyau, el arte está en la vida misma: lo bello ha de estimular y conmover; del mismo modo que los personajes han de despertar admiración, mientras que el desprecio moral produce repugnancia estética. El arte es bello porque muestra las bellezas de la naturaleza y las bondades del hombre: las más altas cualidades; y ello engendra una simpatía universal por el conocimiento y disfrute de la belleza y la bondad. El gran artista «es el que ama y comunica a los otros su amor». Sus facultades son la imaginación, el instinto creador y el sentimiento; y con ello nos revela «el sentido íntimo de las cosas»[393]. Guyau rechaza la concepción utilitaria del arte -«debemos luchar contra

[389] *Ibid.*, págs. 230-231.

[390] *Ibid.*, pág. 230.

[391] Alfred Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, Paris, Félix Alcan, Éditeur, 1897. El libro contiene señales de haber sido leído con atención.

[392] *Ibid.*, pág. 235.

[393] *Ibid.*, págs. 232-233.

las tendencias exclusivamente utilitarias», escribe en *Los problemas de la estética contemporánea*[394]-, y entiende que el cometido del artista radica en crear un mundo nuevo y potente donde aliente ese espíritu de simpatía y sociabilidad. «El arte es vida -escribe Martínez Ruiz-, vida que se extiende a todos los hombres, a todos los seres, a las cosas todas del universo, y hace de hombres y de cosas una sociedad universal, solidaria, amorosa». El cometido del genio es, según esto, crear, inventar un mundo nuevo, que ha de operar, por imitación, en la sociedad.

El arte no se concibe ya en función de una utilidad determinada -servir al desarrollo y propaganda de una ideología-, sino como la creación artística que propicia una sociedad solidaria, unida en el reconocimiento de la belleza y la bondad. Esta es la tarea «socializadora» del arte. Las ideas casan muy bien con la evolución de Martínez Ruiz, y pueden pervivir sin gran violencia cuando una metafísica determinada sustente su estética de madurez. El optimismo evolucionista del joven ácrata también puede ser encauzado adecuadamente, puede ser puesto al día, y puede pervivir, porque esta concepción del arte es solidaria de la idea -muy azoriniana- de la evolución de la sensibilidad[395].

A partir de estos criterios han de entenderse textos posteriores, así como el sentido de una labor creadora. El artículo «Arte y utilidad», publicado en *Alma Española* (3 de enero de 1904) constituye un texto de capital importancia para conocer la postura del escritor ante el pleito que se debatía entre los defensores del arte por el arte y los defensores del arte por la utilidad. Martínez Ruiz expone primeramente que el arte puro tiene su finalidad propia, que es la belleza; y que esta belleza es «útil» a la sociedad. Introduce a continuación unas preguntas irónicas (¿No es Leopardi tan acreedor a nuestra gratitud como Quinquet? ¿Estamos más reconocidos a Pascal por sus escritos literarios o por haber inventado el ómnibus? ¿Academo ha pasado a la historia por sacar partido de su huerto o por haber permitido a Platón charlar en él «sobre fruslerías trascendentales»?), y estima que en momentos de hipersensibilidad ideológica el artista desinteresado parece «algo raro e inoportuno». La conclusión del escritor es clara en su defensa del arte puro, y resulta sorprendente que, al haber sido leída con prejuicios, no haya sido entendida de manera adecuada, ni estimada en su valor. Escribe Martínez Ruiz:

> Y no se comprenderá que este arte inutilitario e incorruptible tiene una utilidad única, excepcional, maravillosa, suprema: porque él hace que nos sintamos todos los hombres unos, solidarios, amorosos, ante esas sensaciones extraordinarias de belleza que sólo nosotros sobre la tierra somos capaces de sentir y gozar; y porque él, que es producto de la fina sensibilidad de unos pocos, ha afinado la sensibilidad de la masa y ha preparado así una nueva conciencia social.

Al final del artículo, su preferencia por una casilla a teja vana y unos majuelos frente a la tópica torre de marfil (emblema de lo hermético y lo extravagante) señala su apuesta por la sencillez, la belleza de lo cotidiano, lo natural y vulgar, muy en consonancia con las «emociones sencillas» que por aquellos días había difundido la poesía de Francis Jammes. Las ideas de Guyau sirven para entender y manifestar el sentido de un arte que en sí es «inutilitario», y de un artista cuya labor creadora ha de ser «desinteresada»; esta actitud del artista, según los conceptos empleados, señala ya una nueva época, como luego veremos. Digamos ahora solo que estas ideas aparecen reiteradas a lo largo de años; un

[394] Madrid, Daniel Jorro Editor, 1920 [1.ª ed. 1884], pág. 144.

[395] Tema muy reiterado a lo largo de la obra de Azorín. Véase especialmente su art. «La evolución de la sensibilidad», recogido en *Clásicos y modernos*, en *O. C.*, I, págs. 1047-1049.

momento significativo lo constituye su polémica con Maeztu, en 1907, a la que pertenece este párrafo, perfecto resumen de las ideas de Azorín:

> Lo que hay en el fondo es que la corriente de utilitarismo, de industrialismo nos gana a todos y que todos confundimos, quien más, quien menos, las especies. De este modo, nos olvidamos que el arte no tiene ni puede tener más finalidad que el arte mismo, o sea, la belleza, es decir, lo absoluto; que pretender que el arte tenga por finalidad lo relativo, es hacer algo que no es arte; y que, en definitiva -y esto es lo esencial- el arte puro, purísimo, desligado de toda utilidad social, el arte del poeta lírico, por ejemplo, es por sí mismo un elemento de socialización tan poderoso, tan inmenso como pueda serlo la industria, el comercio y las comunicaciones[396].

El criterio estético «sociológico» manifestado en 1899 guarda cierta relación con el concepto del arte y la literatura como expresión de una colectividad, de un pueblo, aunque proceda de fuentes diferentes y tengan una orientación, en cierto sentido, complementaria. Las ideas de Guyau apuntan hacia el porvenir, al hacer radicar en el genio creador el carácter de una sociedad futura, mientras que las ideas procedentes del idealismo romántico alemán buscan en la literatura del pasado los rasgos propios de esa colectividad de la que es expresión. *El alma castellana* es el gran libro del Martínez Ruiz finisecular. Fruto de abundantes lecturas, el escritor reconstruye la vida de la «España antigua», la de los Austrias y los primeros Borbones, utilizando determinados textos literarios, citados como fuentes al final de cada capítulo. En este sentido, el escritor pretende expresar en el libro -«apresar» dirá unos años después- el «alma de un pueblo», su «historia interna», acudiendo a los textos en los que, siguiendo a los krausistas, y a Giner de los Ríos en particular, entiende que está contenido el espíritu de la nación. La diferenciación entre «historia externa» e «historia interna» que introdujeron en España los krausistas es esencial para entender el sentido del libro[397]: las formas de vida explican la historia externa (valores sociales, convenciones..., acaban en la intolerancia y el fanatismo, etc.), que desemboca en un fracaso; los individuos enérgicos, los místicos, los pensadores, son el depósito de lo más vital de la raza, y constituyen su historia interna, y también su posibilidad. Queda salvada así la distancia -que Valverde considera contradicción, o inconsecuencia- entre la postura crítica frente a la historia y la admiración hacia las fuertes personalidades que encarnan lo mejor de nuestra cultura[398]. Artículos como «La energía española» o «Hidalgos y genoveses»[399] apuntan en este sentido. Pero también ilumina el sustrato ideológico de este libro la admiración que ahora confiesa hacia los krausistas. Es posible que en su origen esté el trato y la admiración hacia Urbano González Serrano, sobre quien escribe su primer artículo de esta «nueva época» y a quien dedica -el dato es revelador- *Los hidalgos*, primera versión de *El alma castellana*[400]. En el importante artículo «La energía española» concluye afirmando la necesidad de dejar de lado los prejuicios y ver la belleza allí donde esté. Esta «energía» la encuentra ahora -en sus días-

---

[396] «El arte y la utilidad», *ABC*, 7-V-1907.

[397] Véase el art. de E. Inman Fox, «Azorín y la coherencia (Ideología, política y crítica literaria)», en *Ideología y política*, cit., págs. 95-120; así como el libro de Elena M. de Jongh-Rossel, *El Krausismo y la generación del 98*, Valencia-Chapel Hill, Albatros Ediciones Hispanófila, 1985; también el art. de Federico Bermúdez-Cañete Fernández, «Giner de los Ríos y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 371 (noviembre 1976), págs. 414-424.

[398] *Azorín*, págs. 161-163.

[399] *Madrid Cómico*, 19-V-1900.

[400] Véase el trabajo de Adolfo Sotelo Vázquez, «Urbano González Serrano y el joven Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, núm. 3 (1986), págs. 63-80.

en los krausistas, en el resultado de una labor callada a lo largo de medio siglo. El extenso artículo de 1902 dedicado a don Adolfo Posada es el texto en el que Martínez Ruiz no solo reconoce la tarea y el fruto logrado por los viejos krausistas, sino donde él mismo se inserta en la línea de pensamiento, actitud e intenciones que estos hombres han desarrollado en España; ellos son «los continuadores de nuestros grandes pensadores de antaño»[401]. Martínez Ruiz aparece aquí como admirador y continuador de este pensamiento, y, desde luego, alejado de su actitud anarquista anterior a 1898.

Con el cuarto libro, *Diario de un enfermo*, volvemos a la fecha del «Desastre» y entramos de lleno en la cuestión que tenemos planteada. Sabemos que el libro, publicado en 1901, está compuesto por unas anotaciones en forma de diario que comienzan el 15 de noviembre de 1898 y concluyen, con el suicidio del protagonista, el 6 de abril de 1900. Es evidente que, según la fecha inicial, las anotaciones vienen a coincidir con el período estimado por Pérez López como el de la crisis del escritor, cuya expresión inmediata sería esta obra; y es lo cierto que en el fondo de esta angustia existencial alientan las palabras de Unamuno, muy asumidas por el escritor. Véase la anotación correspondiente al 20 de mayo de 1899, que concluye, después de un alegato contra el progreso, con la indicación de que «acaso sea la realidad una ilusión, y nosotros mismos ilusiones que flotan un momento y desaparecen en la Nada»[402].

Diario de un enfermo es la primera obra en la que Martínez Ruiz aborda seriamente la creación literaria, algo que hasta ese momento se había reflejado en tentativas de escaso alcance. Aquí reside su principal interés: en mostrarnos en la práctica sus ideas estéticas, manifestadas además de manera explícita en el texto. Como podemos ver, por su construcción en forma de diario, de apariencia inorgánica, impresionista, el texto acusa la influencia de *Charles Demailly* de los Goncourt -*desideratum* novelístico de Yuste en *La voluntad*-; pero por el tono y la temática, como supo ver muy bien Lily Litvak, refleja «una profunda influencia de la literatura simbolista y de Maeterlinck»[403]: cada pequeño fragmento, cada anotación «es una prosa poética o una poesía en prosa»[404]; y a lo largo de la novela es la muerte, «presente o presentida a cada instante», el personaje más importante. Estima la investigadora que, por este cambio de estilo, por la nueva orientación hacia el esteticismo, Martínez Ruiz «ha pasado de hacer una literatura de combate, noventayochista, a una literatura esteticista propia del movimiento modernista»[405].

Un par de anotaciones del diario hemos de recordar antes de tratar sobre lo que considero la escena más reveladora del libro. La primera sirvió a Leon Livingstone para escribir un excelente capítulo: «Como antes no supieron comprender la Naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje, ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio»[406]. Que estas ideas no corresponden únicamente al personaje lo prueba la misma trayectoria del escritor, y las ideas reiteradas hasta sus últimos trabajos. Para Azorín el arte consiste en «la captación y gradación de los

---

[401] «Crónicas literarias. Autor y libro», *Heraldo de Madrid*, 24-XI-1902.

[402] *O. C.*, I, pág. 386.

[403] Lily Litvak, «*Diario de un enfermo*. La nueva estética de Azorín», en VV. AA., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Barcelona, Ariel, 1974, págs. 273-282.

[404] *Ibid.*, pág. 281.

[405] *Ibid.*, pág. 274.

[406] *O. C.*, I, pág. 385. Véase la sección titulada «La estética del reposo», en el cap. II del libro de Leon Livingstone *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 70-80.

matices»[407]; y desde sus primeros años sabemos que el escritor en quien fundamenta este laboreo sobre los matices de las cosas es Rodenbach: en él podemos reconocer un estímulo tanto para la elaboración de esa «estética del reposo» como para entender la filosofía del silencio.

La segunda anotación, muy breve y rotunda, corresponde al 10 de febrero de 1900: «el utilitarismo es la antítesis del arte»[408]. La responsabilidad de tal idea, en su radical desnudez, es del personaje. Pero no está lejos de lo que el autor, exactamente un año después de la fecha de la anotación en el diario -pero coincidiendo con la publicación del libro-, escribe a propósito del estreno de *Electra*: «es una gran vergüenza. Galdós se reirá por dentro de esta pobre España tan inculta, tan grosera, tan fanática, donde para que el arte llegue al corazón del público hay que prostituirlo y hacerlo servidor de programas religiosos y políticos»[409]. Que el arte ha de ser «inutilitario» lo ha de reiterar Azorín, como ya hemos dicho, a lo largo de su vida; y también Yuste lo expresará en *La voluntad*. Lo que falta en la afirmación de *Diario de un enfermo* -porque estaría fuera de lugar- es la consideración de la función «social» que Martínez Ruiz, apoyándose en Guyau, reconoce en el arte puro.

Una escena, central en la organización de la trama -19 de noviembre de 1899- contiene una interesante lección. Corresponde a una experiencia real: el viaje que Martínez Ruiz y Baroja realizaron a Toledo exactamente un año después del que figura en el texto de la novela. Sorprende la insistencia en su recreación: aparece primero en el artículo de Baroja «Domingo en Toledo»[410]; luego en *Diario de un enfermo*, en *Camino de Perfección* y en *La voluntad*; pero cuarenta años después ha de ser recordada y relatada de nuevo por Azorín en su libro *Madrid*, añadiendo unos datos que iluminan nuevamente la escena, e incluso en otro capítulo diferente al de esa rememoración («El cardenal Romo») insiste en su importancia: «La visita que en 1900 hicimos a Toledo fue capital en el desenvolvimiento de la escuela»[411].

El capítulo de *Madrid* se titula «Luna en Toledo»[412]. Allí, después de aludir al «légamo de melancolía» que hay en el fondo de la generación del 98, y de atribuir esa tristeza no al Desastre, sino al replegamiento egotista de los escritores, describe de nuevo la escena en la que un hombre, llevando un ataúd blanco, recorre en la noche las callejas de Toledo buscando la casa en la que ha fallecido una niña. El texto de 1940 contiene la siguiente glosa:

> El episodio iba cobrando tonos de angustia. De lo real se pasaba a lo fantástico de una balada en los países septentrionales. En ella estábamos, a la luz trágica también de esta luna, y no en Toledo. No acabó la escena en el segundo tras-tras a una puerta. La Muerte llamó a otra. Ya no era un chicuelo que llevaba al hombro un ataúd, sino la Muerte misma[413].

No puede ser más elocuente el recuerdo; describe la escena al tiempo que nos revela sus fuentes literarias: les parece vivir una página de una determinada literatura. En la escena

---

[407] Azorín, *La isla sin aurora*, Barcelona, Eds. Destino, 1944, pág. 19.
[408] *O. C.*, I, pág. 397.
[409] «Ciencia y fe. A *Clarín*», *Madrid Cómico*, 9-II-1901.
[410] *Electra*, núm. 2, 23-III-1901.
[411] *Op. cit.*, pág. 187.
[412] *Ibid.*, págs. 94-97.
[413] *Ibid.*, págs. 94-97.

está *la intrusa* recorriendo los ámbitos de una ciudad muerta. La sugestión de Maeterlinck se aúna con el estímulo de Rodenbach, y ambos operan sobre la imaginación de los dos escritores, muy contaminados entonces por la estética simbolista «septentrional». Recordemos que Baroja acaba de escribir *La casa de Aizgorri*, tan influida por Maeterlinck y elogiada por Martínez Ruiz.

Algo más podemos apreciar en este libro, aunque falta la mención explícita: a lo largo de todo él hay un continuado empeño por encontrar las señales de la muerte en el ambiente, en las cosas, en los hombres y en el arte. El sentido trágico, visionario, de la pintura del Greco impregna la atmósfera de la obra[414]. Hay también una obsesión por los cementerios, una minuciosidad en la manera de ceñirse a la descripción de la materia muerta en las momias de la iglesia de San Román. Esta búsqueda obsesiva de lo fúnebre y sórdido, junto a una manera de describir pictóricamente ambientes, de matizar colores y luces (crepúsculos, destellos del sol poniente en las ventanas, reflejos en las piezas metálicas de un ataúd desenterrado...), está muy cercana a la visión de España que Regoyos y Verhaeren habían elaborado y difundido en el libro de 1899 *España negra*. Es muy posible que Baroja y Martínez Ruiz conocieran ya este libro en el otoño de 1900, teniendo en cuenta la amistad de don Pío con Darío de Regoyos, o por la relación que a través de su hermano Ricardo tenían con los pintores. Que los paisajes de Baroja, en *Camino de perfección* fundamentalmente, remiten a los de Regoyos, es cosa conocida[415]; pero también Martínez Ruiz ensaya descripciones a partir de lo que ha aprendido en ese pintor, y en *Diario* hay una clara muestra[416].

Si la obra de estos dos escritores, en los inicios del siglo, presenta una evidente relación con el común fondo simbolista europeo, es necesario también identificar a qué modalidad del simbolismo nos referimos; y la casi exclusiva atención prestada al simbolismo francés ha dificultado el entendimiento de la relación que apuntamos. Dado que los escritores en los que hemos visto fundamentar un estímulo son belgas, debemos acudir a entender las peculiaridades que el movimiento simbolista adopta en ese ámbito francófono, pero alejado de la metrópolis cultural, que tiene conciencia tanto de su «provincianismo» como de su originalidad.

Siguiendo a Michel Otten[417], sabemos que los simbolistas belgas se preocupan por marcar sus diferencias con el movimiento francés; en primer lugar, por su orientación hacia el mundo germánico, de donde toman la noción de «símbolo». Frente a la idea difundida en el «Manifeste» de Moreas (18 de septiembre de 1886) según la cual «La poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible» -definición de un procedimiento alegórico-, los belgas entienden que la creación simbólica radica en la búsqueda intuitiva de lo infinito en las imágenes del mundo. Más concretamente, Emile Verhaeren en su artículo «Le Symbolisme», publicado en *L'Art Moderne* (24 abril 1887)[418], escribe: «On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation». De este modo, el procedimiento simbólico opera sobre una visión concreta

[414] Recordemos que *Diario de un enfermo* está dedicado «A la memoria de Domenico Theotocopuli», y que en su seno encontramos destacadas páginas donde se expresa la emoción que el pintor produce en el «yo narrador».

[415] «De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso», dice Azorín en *Madrid*, ed. cit., pág. 56.

[416] Préstese atención al paisaje urbano al atardecer (*O. C.*, I, pág. 382), o a la descripción del cementerio (pág. 388), tan semejante al cuadro de Regoyos «El día de difuntos».

[417] Michel Otten, «Situation du symbolisme en Belgique», en *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Les Lettres Romanes*, 1986, núms. 3-4, págs. 203-209.

[418] Recogido en *Impressions*, troisième série, Paris, Mercure de France, 1928, págs. 113-116.

de los objetos, del mundo de la experiencia cotidiana, en una relación muy directa con el entorno inmediato. La poesía simbolista belga, frente a la francesa, parece más concreta, visual, enraizada en el mundo real. No rehúye «nombrar la cosa», sino que la nombra para profundizar en su dimensión espiritual. Trata, pues, de indagar en el misterio que habita en lo cotidiano, y en las cosas más sencillas: no hay más que leer un libro como *El tesoro de los humildes* de Maeterlinck para penetrar en una sensibilidad muy cercana a la aludida por Ortega con el sintagma, no muy afortunado, de «primores de lo vulgar».

Del mismo modo, frente al simbolismo francés, nacido en París, que no refleja la realidad urbana al perseguir lejanías míticas, el simbolismo belga surge en las ciudades provincianas flamencas, melancólicas, quietas y penumbrosas, y de allí toma su inspiración, recreando esos ambientes y elaborando un «topos» -o mito- como el de la «ciudad muerta». Otro rasgo de los simbolistas belgas, como señala Michel Otten, es su interés por la realidad social de su tiempo. A todo ello tenemos que añadir el acusado influjo de Schopenhauer, señaladamente en Rodenbach, para completar -en lo posible- los rasgos caracterizadores de ese arte, pertinentes para nuestro trabajo[419].

Todo esto nos es muy familiar: la atención a las cosas concretas y a su trasfondo espiritual; la captación de la belleza de lo vulgar y cotidiano; la atención al mundo que nos rodea al tiempo que se atiende al misterio inherente a él...; y los ambientes de los viejos pueblos, de las decrépitas ciudades de espléndido pasado amortajadas en su silencio...; y un arte en el que está omnipresente la muerte. La sintonía con esa estética «septentrional» se nos muestra muy clara. Es muy posible que Martínez Ruiz o Baroja no conocieran los textos teóricos, pero la sugestión recibida es la adecuada a sus temperamentos y al arte que buscaban. No es otra cosa, también, lo que advierte Eduardo L. Chávarri en su muy citado intento de caracterización del Modernismo, cuando afirma que lo que se pretende es «pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo»[420]; es decir: producir una emoción al mostrar el objeto, dotarlo de un componente espiritual. Del mismo modo, el citado ganador del concurso de *Gente Vieja* había realizado una distinción fundamental en la «formación del actual criterio artístico» entre «dos grandes formas: una que proviene de su origen y de su desenvolvimiento en los países del Norte de Europa, y otra que nace principalmente en París [...]: una dirección hacia el «espíritu» y otra hacia la forma exterior más o menos ornamental»[421]. Ideas que se corresponden con las de doña Emilia Pardo Bazán cuando en su artículo de *Helios* sobre los nuevos novelistas españoles, al calificar a Martínez Ruiz de «modernista», reconoce en sus estímulos un acusado influjo del Norte: Nietzsche, Maeterlinck y Schopenhauer[422].

---

[419] Sobre las peculiaridades del simbolismo belga véase también: Jeannine Paque, *Le symbolisme belgue*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989; y Anna Soncini Fratta, ed., *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Editrice CLUEB, 1990. Sobre la influencia de Schopenhauer véase el excelente artículo de Christian Berg «Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belgues et les impostures du réel (Rodenbach et Maeterlinck)», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, núm. 34 (mai 1982), págs. 119-135, así como «Schopenhauer et les symbolistes belgues», contribución al libro de Henry d'Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1989, págs. 119-134.

[420] Eduardo L. Chavarri, «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?», *Gente Vieja*, 10-IV-1902; recogido por Lily Litvak en su libro *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 21-27.

[421] *Ibid.*, pág. 24.

[422] Emilia Pardo Bazán, «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, núm. 12 (marzo 1904), págs. 257-270.

Si en *Diario* se nos presenta una crisis existencial como resultado de la imposibilidad de alcanzar el ideal, de experimentar la existencia como unidad y totalidad -la novela comienza trazando la oposición entre la formación intelectual libresca y la experiencia espontánea de la vida-, y, aún más, la imposibilidad de expresar en la literatura los matices, las delicadezas y las sutilezas de los aspectos más profundos de la vida: la incapacidad del arte literario para dar adecuada expresión a los movimientos de la vida profunda, en *La voluntad* encontramos ya algo distanciada, analizada y asimilada, dicha crisis, rebajando el patetismo en el lenguaje y añadiendo algo esencial, que no estaba en la versión novelesca anterior: la fundamentación filosófica, anunciada en el mismo título.

Como sabemos, la crisis de Antonio Azorín se va produciendo como resultado del fracaso de sus ilusiones -la decepción ante ese mundo mezquino al que alude en Madrid- y por la conciencia de su personalidad escindida entre lo que llama el «hombre voluntad» y el «hombre reflexión»[423]. La hipertrofia del segundo, y la consiguiente disminución en su capacidad de vivir, le impiden aspirar a una existencia plena: la Vida -dice el narrador- «sufre una depresión enorme»[424]. Conviene observar que este itinerario vital se encuentra enmarcado entre un prólogo y un epílogo cuya relación es significativa. En el primero se nos muestra cómo la vida religiosa en el mismo lugar se perpetúa: a lo largo de siglos, en diferentes civilizaciones y con diferentes religiones -paganismo, cristianismo-, la actitud es la misma, e idénticas son las congojas de los fieles. Se alude aquí a la evidencia de que el sufrimiento es el patrimonio fundamental del linaje humano, y lo que se nos muestra ahora es la «insondable eternidad del dolor» aprendida en Schopenhauer, y no el «dolor universal» según Faure. En el epílogo, Martínez Ruiz escribe a Baroja informándole sobre el fracaso de Antonio Azorín y analizando el caso con los criterios de la sociología positivista: el fracaso vital es un producto del medio y de la educación[425]. Si el tema del prólogo es la religión, la secular necesidad de la fe para sobrellevar los dolores del mundo, el del epílogo es la ciencia: el análisis sociológico que revela los males de la sociedad. En el fondo no es otro el sentido del debatido artículo «Ciencia y fe»: ni la ciencia ni la fe sirven para explicar lo fundamental; no son más que «supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias». El resultado nihilista de la crisis no puede estar mejor expresado.

En lo concerniente a la reflexión sobre la literatura, es famoso ese capítulo XIV en el que Yuste demanda una renovación de la novela, encaminada a prestar más atención a la vida y a eliminar los tranquillos de estilo y las convenciones del género. Al igual que en el *Diario*, el modelo estructural lo encuentra en los Goncourt -empleo sistemático de la elipsis en la descripción de un itinerario vital-, y el tono, la modalidad expresiva y la temática, los encuentra, una vez rechazado el modelo convencional (Blasco Ibáñez), en el ejemplo de un Baroja influido por Maeterlinck, a quien cita hacia el final del capítulo. La atención a la vida es asimismo atención a la naturaleza, y en la interpretación de lo que Yuste llama «la emoción del paisaje» radica «el grado más alto del arte literario»; con ello, está privilegiando una actitud contemplativa en el escritor[426].

---

[423] Recordemos las páginas, tan explícitas, del capítulo IV de la tercera parte de *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, págs. 267-273.

[424] Capítulo XI de la segunda parte; en *ibid.*, pág. 255.

[425] Conviene, desde el epílogo de *La voluntad*, relacionar su contenido con el del artículo de J. Martínez Ruiz «La educación y el medio», *El Globo*, 4-VI-1903.

[426] *La voluntad*, ed. cit., pág. 130. Es posible que donde, de una manera más precisa, desarrolla estas ideas es en el artículo «El paisaje en la poesía», recogido en *Clásicos y modernos*, *O. C.*, I, págs. 1069-1072.

Pero la mayor novedad de este libro está en la descripción de una crisis existencial no desde la lírica -la expresión literaria de sentimientos personales, propia del diario íntimo-, sino desde la filosofía. En el mismo título, en la ambigüedad del concepto utilizado, hay una clave de su sentido; porque con el término «voluntad», como sabemos, puede referirse a Nietzsche -la fuerza vital que hemos de enaltecer-, o a Schopenhauer -la fuerza ciega, origen de todo dolor, de la que somos esclavos. Lo original en Azorín está en lo que Cerezo Galán ha definido como «sorprendente combinación» de ambos[427]. La frase de Yuste que enmarca toda la primera parte es muy elocuente en esa unión de la metafísica de Schopenhauer con un resultado nietzscheano: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa -con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo»[428]. El mundo, reiterará Azorín, no es más que la representación que tenemos de él, pues -como ha aprendido en el filósofo pesimista- «no puede existir, *como tal*, en otra parte más que en un cerebro»[429]. Si en el estímulo de Schopenhauer alienta una actitud contemplativa, el impulso creador procede de la elaboración de imágenes interiores valoradas por su virtud estimulante, no por criterios de verdad o falsedad. En Lichtenberger pudo leer: «Lo esencial del acto estético es la *creación de una imagen interior*, es, por consiguiente, una *visión*, un *sueño* del mundo exterior»[430]. Estas imágenes interiores se crean en Azorín fundamentalmente en su actividad lectora; y el ensayo en el que profundiza sobre el papel de la lectura como experiencia esencial para la creación de una imagen del mundo es *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1915), texto hermanado con la recreación literaria de *El licenciado Vidriera*[431]. Lo indiferente de la verdad o falsedad en el acto creador es idea que mantiene, como podemos leer en el prólogo a *Con permiso de los cervantistas* (1948): «No tiene miedo el artista al error histórico; con error, como sin error, se llega a la sensación: la sensación de vida»[432].

Pero el más firme soporte de la estética de Azorín descansa en la metafísica de Schopenhauer; y en la atención hacia «el mundo como representación» -junto con su aversión hacia todo lo que tiene que ver con pasiones y deseos; es decir: el imperio de «la voluntad»- encontramos la actitud característica del escritor. Recordemos que en el comienzo de *La voluntad* el maestro Yuste, el «educador» de Antonio Azorín, pasea inquieto ante los numerosos libros de su biblioteca, entre los que resaltan tres gruesos volúmenes en cuyos lomos se lee: Schopenhauer. Es evidente que se refiere el narrador a su obra *El mundo como voluntad y representación*; pero percibimos nosotros que el impacto decisivo acusado por Azorín para la formación de su estética ha sido el causado por la lectura de la traducción de Unamuno de *Sobre la voluntad en la naturaleza* (1900), cuyas ideas completa luego con *Metafísica de lo bello y Estética*[433].

---

[427] Pedro Cerezo Galán, «El pensamiento filosófico», en *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, t. XXXIX, *La Edad de Plata de la cultura española*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pág. 190.

[428] *La voluntad*, ed. cit., pág. 74.

[429] Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza* (traducción de Miguel de Unamuno), Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 122.

[430] Enrique Lichtenberger, *La filosofía de Nietzsche*, (traducción de J. Elías Matheu), Madrid, Daniel Jorro, Editor, 1910, pág. 53.

[431] Véase el estudio introductorio a mi ed. de Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1994.

[432] En *O. C.*, IX, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 188.

[433] En la biblioteca de Azorín, en su Casa-Museo, hemos manejado este volumen, que contiene señales de haber sido estudiado por el escritor: A. Schopenhauer, *Metafísica de lo Bello y Estética* (trad. de Luis

En un artículo de 1904, «La nueva crítica», manifiesta Azorín «la necesidad inevitable de una metafísica que sirva de base a una estética», cuyo fundamento radica «en la observación minuciosa de la Naturaleza»[434]. Las bases de esta estética, declara el escritor, las ha sentado Schopenhauer «en un libro maravilloso, *La voluntad en la naturaleza*». Expone allí el filósofo, en páginas brillantes e intensas, ideas desarrolladas con más amplitud en *El mundo como voluntad y representación*: que la inteligencia, en los hombres eminentes, se separa de la voluntad en un desinteresado afán por conocer, por contemplar un espectáculo distanciándose de él, y en esta observación del espectáculo que ofrece el mundo, en la que no entran los deseos y apremios de la voluntad, en esta concepción puramente objetiva de las cosas -y más aún en las formas desligadas de su materia que ofrece el arte- se intuyen las ideas (platónicas) y se contempla la belleza. El arte, por tanto, al proceder de una liberación de la voluntad y al propiciar una pura contemplación, ha de ser necesariamente «inutilitario». Puesto que si fuera creado con una finalidad útil, caería dentro del «mundo como voluntad», y con ello quedaría anulada su entidad artística.

El itinerario trazado, que culmina con la asimilación de la metafísica de Schopenhauer, explica el sentido de lo que considero la pieza fundamental en la formación y consolidación de la estética de Azorín: su artículo «Confesión de un autor», escrito a propósito de la publicación de *Los pueblos*, el primer libro firmado con el seudónimo. Viene a ser ese breve texto publicado a comienzos de 1905 un verdadero manifiesto del nuevo arte, una vez que ha logrado su madurez. El párrafo central condensa la estética de Azorín, y en él vemos finalmente el resultado de lo que a lo largo de estas páginas venimos apuntando:

> Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo[435].

Jiménez García de Luna), Madrid, B. Rodríguez Serra. Editor (s. a.).

[434] *España*, 20-V-1904; recogido en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944, págs. 179-183.

[435] *España*, 6-II-1905; en *O. C.*, I, pág. 750.

Madrid en *La voluntad* (1902)

Los tres datos relacionados en el título apuntan a sendas realidades: una ciudad, una novela y una fecha. Lo central es aquí la novela, aparecida en un momento determinado, en cuyas páginas queda contenido algo de la vida de una ciudad: algo de la representación que de esa vida ha forjado el escritor y que luego ha recreado. Como se desprende del título, lo que allí se anticipa es que vamos a movernos en una *novela*, que es, en sí, una realidad textual. Intentaremos ver cómo aparece Madrid en el seno de una creación; cómo es percibida, utilizada y acomodada al peculiar espacio de la ficción literaria; porque los elementos urbanos aquí contenidos se someten a determinadas condiciones y adquieren un sentido.

La novela, realidad verbal, es fácilmente abarcable, lo que supone una notable ventaja: ocupa un volumen susceptible de ser analizado; dentro de ese tejido verbal, los motivos urbanos aparecen integrados en una estructura que puede ser analizada en sus elementos y relaciones. Es, además, un lugar filtrado por la «imaginación» de un escritor, quien, de manera selectiva, en sugerente sinécdoque, utiliza solo aquello que le interesa.

La voluntad es una de las grandes novelas españolas del inicio del siglo XX, a la altura de lo que una nueva época exigía. Obra inquietante, arraiga definitivamente en nuestra memoria desde el momento en que penetramos en su ámbito. Hay novelas que permanecen en el recuerdo como nebulosa y que, una vez depositadas en nuestra biblioteca, su evocación no suscita emociones -son las más-; otras, como la que nos ocupa, permanecen como referente de una experiencia compleja: la vivida en nuestra actividad lectora; sitúa en un ambiente espacial un problema relacionado con el sentido de la existencia, siendo ese ambiente, ese espacio, elemento sustancial de su contenido, a la manera simbolista.

Si *La voluntad* es inquietante y permanece arraigada en nuestra memoria, ello se debe a su fuerza estética. No solo es un monumento del lenguaje; su técnica la preserva; su avanzada manera de concebir el género todavía sorprende, y si hoy se compusiera una novela con los procedimientos allí empleados, sería aún novedosa. Su misma forma, su estructura, le confiere una insólita juventud. No está nada lejos de lo que podemos entender formalmente como vanguardista, aunque nada hay aquí de pura tentativa, de experimento, sino de logro pleno. De este modo, el espacio geográfico urbano, al convertirse en materia novelesca y al adquirir una forma verbal, pasa a depender y a participar asimismo de la estética y de la técnica de la novela; y a esa técnica se alude desde el mismo interior, desde el famoso capítulo XIV de la primera parte, cuando Yuste expone sus conocidos criterios: «Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas...» (133-134)[436].

Sabemos que *La voluntad* carece de argumento. Nos encontramos con una sucesión de sensaciones aisladas que dan cuenta de la vida del personaje. El tratamiento elíptico rompe con la secuencia de sucesos, con la continuidad narrativa, pero también con la

[436] J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968. Cito siempre por esta edición. Al final de cada cita se hará constar, entre paréntesis, el número de la página.

continuidad espacial. Cada capítulo se cierra en sí, aparece como un texto completo, con unidad de sentido. Sin embargo, hay que subrayar que, si rompe con la habitual primacía de lo argumental, como novela que es, mantiene la disposición estructural incorporando criterios nuevos. Hay en efecto una geometría y una simetría que se advierten en su organización general; y hay también, según el escritor, una apariencia inorgánica producida por esa sucesión de sensaciones aisladas; pero solo apariencia. En el fondo existe una férrea unidad. En diferentes lugares ha expresado el escritor sus ideas y sus intenciones. En las *Memorias inmemoriales* encontramos dos pasajes que debemos traer a este lugar:

> cultivaba el cuento y la novela; tenía horror al ensamblamiento conocido de episodios y lances. Había una médula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban ni las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato. Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?[437]

En otro capítulo, recordando precisamente la novela que nos ocupa, apunta la misma idea:

> Cuando yo comencé a escribir se dijo, por voz autorizada, que mi novela *La voluntad* era un amasijo de incongruencias. En efecto, no guardaba relación alguna aquel libro con *Pepita Jiménez* o con *La puchera* [...] Ha pasado el tiempo [...] Y el grupo de lectores independientes -que es el que impone la ley- considera que *La voluntad* es una novela tan cabal en su género como las otras y que la pretensa incongruencia es sólo apariencia; en lo interior -y eso es lo que importa- es donde reside la vida coherente[438].

Pero este tipo de manifestaciones no corresponden solo a una época de reflexión y recapitulación, como pudiera ser la de las citadas *Memorias*. En 1928, en el inicio de sus «Nuevas obras», el escritor llama la atención sobre este procedimiento, apareciendo entonces como novedoso lo que en él es habitual. En el breve prólogo a *Félix Vargas* (1928) expresa una idea que, más que germen, bien pudiera ser consecuencia de las ideas expresadas en las dos citas anteriores: «Lo que, en apariencia, es inorgánico [...] puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca»[439]. La advertencia, reiterada en distintas épocas, es bien explícita: el aparente desorden remite a un orden interior. Es necesario, pues, intentar entender ese «orden interior» que el autor no define. El lector se convierte así en cocreador al tener que participar de la obra para darle un sentido: su imaginación, su inteligencia y su sensibilidad, deben contribuir a completar la creación. Aquí el escritor levantino da ejemplo, en su propia labor creadora, al cumplir con el designio expuesto en el «Nuevo prefacio» a la segunda edición (que es la de Thomas Nelson and Sons, publicada h. 1915) de *Lecturas Españolas*: «No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad [...] las han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad»[440]. Por ello es Azorín un escritor estimulante. No relega al lector a la pasividad. Es un maestro de la sugerencia, de la

---

[437] Azorín, *Memorias inmemoriales*, en *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 1189.

[438] *Ibid*., pág. 1220.

[439] En *Obras selectas*, cit., pág. 667.

[440] En *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 916.

insinuación; sabe crear un mundo completo, coherente, pero abierto a la participación del lector.

Para entender el orden interior y penetrar en el sentido de la novela es necesario prestar atención a su estructura. Como claro ejemplo de la modernidad literaria, en esta obra la estructura es más importante que el argumento[441], y el lector, más que atender a los sucesos y esperar acontecimientos (actividad de carácter temporal), ha de contemplar su composición, privilegiando una dimensión «espacial» en el texto. Contemplar es aquí advertir las relaciones que se establecen entre sus partes y alumbrar así unas conclusiones.

Como sabemos, la novela que nos ocupa está dividida en tres partes, encuadradas por un prólogo y un epílogo entre los que advertimos una relación significativa, en ordenada simetría. En el prólogo se nos cuenta cómo en pleno siglo XIX la población de Yecla levanta un templo. En las primeras frases se alude a un remoto pasado: «En las viejas edades, el pueblo fervoroso abre los cimientos de sus templos, talla las piedras, levanta los muros, cierra los arcos, pinta las vidrieras, forja las rejas» (57); y concluye diciendo que de la misma cantera de donde se ha extraído la piedra para la iglesia, hace veinticinco siglos fue extraída la piedra para el templo pagano donde se celebraban similares ritos y se imploraba con súplicas semejantes. El mismo dolor de ayer -las congojas de la multitud- es el de hoy, y la religión proporciona idéntico consuelo.

El epílogo está formado por tres cartas de J. Martínez Ruiz a Pío Baroja en las que le da cuenta sobre la triste situación de Antonio Azorín: vegetando en Yecla, dominado por su esposa y anulado por el mezquino medio social en que vive. Ha perdido su voluntad. Las cartas constituyen un análisis sociológico, una reflexión, documentada con datos, sobre cómo la educación y el medio influyen sobre el individuo[442]. Y es precisamente ese estudio «sociológico» el procedimiento científico que, según el credo positivista, corresponde al último estado de evolución al que ha llegado la Humanidad: cuando se hace posible la sociología como ciencia, se accede a una nueva Edad.

Según Comte, la Humanidad ha pasado por tres *estados*[443], entendidos como actitudes totales asumidas en cada uno de los periodos históricos: el Estado teológico, en el que el hombre explica los fenómenos recurriendo a causas sobrenaturales; el Estado metafísico, cuando, para explicar los fenómenos, recurre a ideas abstractas; y por fin el Estado positivo -que se alumbra ya-, en el que las hipótesis se sustituyen por leyes descubiertas al investigar científicamente los hechos, una vez eliminado lo metafísico. Entre las ciencias, las seis ciencias fundamentales, se descubre una «invariable jerarquía» que se dispone del siguiente modo: «la matemática, la astronomía, la física, la química, la biología y la sociología, la primera de las cuales constituye necesariamente el punto de partida exclusivo, y la última, el único fin esencial de toda filosofía positiva»[444].

---

[441] Con el término «modernidad», referido a la literatura, aludo en este caso al concepto de *Modernism* tal como lo entiende la crítica anglosajona, y que puede estar representada por el libro de Malcolm Bradbury y James MacFarlane, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976. Interesante para el tema que nos ocupa es el estudio de John Macklin «Continuities and discontinuities: The emergence of the modernist novel in Spain», capítulo de su libro *The Window and the Garden. The Modernist Fictions of Ramón Pérez de Ayala*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder, 1988, págs. 12-40.

[442] Sobre el mismo problema volvió a reflexionar el escritor en su artículo «La educación y el medio», publicado en *El Globo*, 4 de junio 1903.

[443] Augusto Comte, *Discurso sobre el espíritu positivo*, cito por la versión de Julián Marías, Madrid, Alianza Editorial, 1980. Véase especialmente el capítulo «Ley de la evolución intelectual de la humanidad o ley de los tres estados», págs. 17-33.

[444] *Ibid.*, pág. 125.

De este modo, si contemplamos la obra desde su marco, *La voluntad* aparece precedida por una referencia al estado teológico (una antigüedad similar al siglo XIX), y culmina con un procedimiento propio del estado positivo. Una actualidad «sociológica» en la que perviven actitudes del estado «teológico». Podemos pensar, siguiendo este razonamiento, que en el cuerpo de la novela se despliega toda una consideración del «estado metafísico», y si atendemos al contenido conceptual, tendríamos que afirmarlo: todos los razonamientos, todas las reflexiones de Yuste, pertenecen a ese estado: se fundan en la abstracción filosófica, etc., mientras que en la línea abierta en la novela por Puche continúa la actitud teológica.

Pero sobre este posible diseño, observamos otra relación: en la novela, que aparece enmarcada entre la fe y la ciencia, asistimos a la destrucción de un joven inteligente. El itinerario del protagonista presenta una forma circular: Su *educación* en la primera parte (los veintinueve capítulos en Yecla), viene a ser la preparación para el combate con la sociedad. Su *educador* es Yuste (y las lecturas que en él se representan)[445], pero también le influye el ambiente provinciano. En la segunda parte (los once capítulos en Madrid), Antonio Azorín pone a prueba sus habilidades, pretende actuar para influir en la sociedad: quiere aportar su contribución a la historia. Si la primera parte es presentación y preparación, encontramos aquí el conflicto, la *actuación*. En la tercera parte (siete capítulos, de nuevo en Yecla) se produce el desenlace: el joven vuelve al lugar provinciano y reconoce su *derrota*; su voluntad se disgrega y se somete al medio. El esquema responde, pues, en las tres partes de la novela, a los conceptos de formación, prueba y derrota.

Madrid es el centro de este itinerario, así como del diseño de la estructura novelística: es el momento fundamental. Pero conociendo la obra de Martínez Ruiz, ese diseño total de la novela responde a una idea central: la historia de un fracaso. La anulación de una voluntad, encuadrada entre la *fe* y la *ciencia*, coincide con el sentido de un fundamental artículo de 1901: «Ciencia y fe», dedicado a su maestro *Clarín* con motivo del estreno de *Electra* de Pérez Galdós. Siguiendo este estímulo, llegamos a una conclusión nihilista, la misma que expresa en el artículo y sugiere en el libro: ni la ciencia ni la fe sirven para explicar lo que nos es más necesario: alumbrar el sentido de la vida y fortalecerla; no son más que ilusiones, «supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias»[446]. El nihilismo que se desprende de la relación entre ambos textos -prólogo y epílogo- sostiene y fundamenta el libro entero. Si no establecemos tal relación, el universo contenido en la novela puede ser entendido desde un observatorio o desde el opuesto, pero siempre parcialmente[447]. Desde el primero se otorga el protagonismo a las multitudes y a los siglos: es el espectáculo de la «eternidad del dolor»; desde el segundo, son unos nombres concretos, que responden a seres históricos, quienes enjuician el caso de un

[445] Para hacer justiciar, es necesario citar aquí el libro pionero de Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

[446] «Ciencia y fe», en *Madrid Cómico*, 9 de febrero de 1901; recogido por José María Valverde en *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea S. A. de Ediciones, 1972, págs. 184-188.

[447] Roberta Johnson ha llamado la atención sobre la diversidad de discursos que constituyen el tejido de la novela, la continua confrontación de ideas filosóficas a la que asistimos, sin que ninguna aparezca privilegiada ni marcada por una impronta de autoridad; viene a ser «un modo genial para proyectar la idea nietzscheana de un sujeto compuesto y no único e indivisible»; véase su art. «Filosofía y novelística en *La voluntad*», *Anales Azorinianos*, núm. 3 (1986), págs. 131-139; y más ampliamente en su libro *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1993, págs. 70-87.

personaje. El Martínez Ruiz que allí aparece muestra seguridad al describir el ambiente y al diagnosticar el caso de Antonio Azorín:

> No es extraño, pues, que nuestro amigo Azorín, que ha nacido aquí y aquí se ha educado, sea un lamentable caso de abulia; es un hombre *sin acabar*, cosa nada rara en este pueblo según queda consignado (296).

Hemos dicho que Madrid ocupa el centro de la estructura de la novela, del mismo modo que es centro y capital de la España de *La voluntad*. Quienes se han ocupado de analizar esa estructura apuntan ciertos rasgos que hemos de tener presentes. Sergio Beser[448] señala que después de terminar el proceso de formación -o de deformación- del protagonista en la primera parte, se produce un cambio total en el panorama ambiental de la novela: Antonio Azorín pasa a ocupar un primer plano y lo que encontramos primordialmente es, no la realidad que rodea al joven, sino las meditaciones y reacciones que provocan en él esa realidad. Hay, frente a la primera parte, una mayor «movilidad», no por variación del «tempo», sino por los cambios de espacio (Madrid, Toledo, Getafe, los barrios de la capital), la aparición de nuevos personajes y el abandono de la monótona repetición de los monólogos de Yuste. El asunto central, en esta parte de la novela, es el descenso en la curva anímica de Antonio Azorín, quien evoluciona, desde una agitación sin finalidad tras una meta que desconoce, a la convicción en la inutilidad de cualquier esfuerzo.

Eduardo Alonso[449] subraya el carácter de conflicto -en sentido argumental- de la segunda parte, y articula la estructura alrededor de dos líneas referidas a los conceptos «viaje/paseo por» (lo que tiene que ver con el espacio) y «encuentro de, con» (tiene que ver con personajes). Se produce, pues, una imbricación entre la itinerancia por lugares y las reflexiones, que son la única manera en que se manifiesta aquí cada individuo novelesco.

Por su parte Jorge Urrutia[450] advierte un esquema estructural: la segunda parte estaría organizada en grupos de tres capítulos, dos descriptivos y reflexivos seguidos por un tercero en el que el personaje busca consejo. Este esquema se repetiría tres veces. Después de los dos primeros capítulos, Antonio acude a visitar al Padre Lasalde; la visita a Toledo (IV) y las reflexiones tras el banquete a Olaiz (V) preceden la visita a Pi y Margall; un posible tercer grupo sería más curioso: la visita en el cap. IX es a la tumba de Larra, después de pasear y meditar por el Rastro (VII) y escuchar los razonamientos de Olaiz (VIII). Los dos últimos capítulos quedarían aislados. El esquema es sugerente, pero no evidente. Pueden proponerse otras agrupaciones..., y puede proponerse que no hay ninguna. Pero el hecho innegable es el de las relaciones que de algún modo se perciben en el seno de la sección novelesca, y sobre ello debemos indagar.

No creo que haya dificultad en admitir un criterio organizador básico: que los capítulos I y XI funcionan como «prólogo» y «epílogo» de esta parte. Son resúmenes, síntesis, *discursos* del narrador de la novela. En el primer capítulo, el narrador nos pone en antecedentes, nos proporciona los datos para, desde ellos, entender toda la sección madrileña: nos dice que han pasado los años (luego dirá que son diez), que en ellos el «pesimismo instintivo» del protagonista se ha consolidado ante aquel «espectáculo de

---

[448] «Notas sobre la estructura de *La voluntad*», recogido en Darío Villanueva, ed., *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 111-121.

[449] «Sobre los tiempos y la estructura de *La voluntad*», en *Anales Azorinianos*, núm. 1 (1983-84), págs. 106-115.

[450] «Estructura, significación y sentido de *La voluntad*», en *Dai Modernismi alle Avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, Flaccovio Editore, 1991, págs. 41-52.

vanidades y miserias» (rotunda y definitiva definición), y resume el ambiente moral de Madrid. Todo viene a instalarnos en el punto de vista de lo ya pasado, de lo experimentado por el personaje. Martínez Ruiz no nos conduce, como sabemos, a lo largo del conflicto -las problemáticas relaciones del *yo* con el ambiente-, sino que ofrece las conclusiones, las consecuencias, el efecto del ambiente sobre el joven escritor y periodista. No es que dé lo pasado por supuesto, porque los datos fundamentales los veremos en los diez capítulos siguientes; aunque nunca en un «retorno al pasado», en un juego temporal, ya que, lo que va sucediendo en los sucesivos presentes a los que vamos asistiendo en la lectura es, en esencia, lo mismo, y en cualquier momento del pasado presenciaríamos un espectáculo idéntico. No hay progreso -moral-, sino estancamiento. En el capítulo XI, muy breve -apenas quince líneas- no hay acción. Es un *epílogo*, una conclusión generalizadora: «Azorín es casi un símbolo» de una generación imposibilitada para una experiencia plena de la vida.

Entre este marco teórico -síntesis del narrador- se sitúan nueve capítulos en los que destacan dos elementos, realzados en el trabajo de Eduardo Alonso: los lugares y los personajes; y ambos elementos, manteniendo su entidad, culminan su manifestación literaria en la expresión de unas ideas, de un razonamiento. Madrid es geografía urbana, espacio, tanto como historia; o sea, el resultado de la actuación humana, de personajes determinados. Los espacios que aquí, en esta segunda parte, encontramos se localizan con facilidad: las Ventas del Espíritu Santo, la estación de ferrocarril de Atocha, Getafe, Toledo, el Rastro, el Cementerio de San Nicolás, y la Biblioteca Nacional. También se alude a ciertos interiores domésticos: las casas de Pi y Margall o la de Olaiz, pero estos espacios tienen que ver más bien con la caracterización del personaje, como parte de su etopeya. Encontraremos entre los lugares unas sugerentes relaciones, al igual que entre los personajes que aparecen de manera sucesiva: Lasalde, Pi y Margall, Enrique Olaiz y, finalmente, y de manera peculiar, Mariano José de Larra; todos ellos tratados aisladamente, en visitas realizadas por el protagonista. Tanto los espacios como los personajes aparecen aislados: no se pasa de uno a otro, se salta de uno a otro en capítulos unitarios.

Según lo que hemos señalado, esta segunda parte viene a ser una «novela dentro de la novela»: tiene su prólogo y su epílogo. Pero ¿cómo se articulan los nueve capítulos restantes? ¿Hay alguna organización? Es difícil encontrar una disposición arquitectónica, una geometría organizadora satisfactoria. La apariencia es francamente desordenada, aunque percibimos inmediatamente ciertas relaciones que vienen a mostrar un propósito estructurador. Los capítulos pueden ser emparejados, pero no guardan un orden en la disposición. Es evidente la relación entre el III y el IV, por el hecho de viajar fuera de Madrid: a Getafe y a Toledo; los capítulos II y VII se asemejan por contener paseos del personaje por las Ventas y por el Rastro; los capítulos VI y VIII muestran la visita de Azorín a Pi y Margall y a Enrique Olaiz; y también en el capítulo V y en el IX hay sendos actos sociales -que responden a sucesos reales-, el banquete a Olaiz y la visita de los jóvenes escritores a la tumba de Larra; e incluso entre el IX y el X, el Cementerio y la Biblioteca, se establecen unas sugerentes relaciones. No solo unos capítulos remiten a otros en los sucesos externos; ciertos elementos de unos aluden, reiteran o subrayan los de otros. Hay todo un despliegue de correspondencias que el lector ha de apreciar para ir penetrando en el texto[451]. De ese modo, la apariencia inorgánica de la que hemos hablado, el caos externo y la visible desorganización, son la manifestación de un orden interno, un

[451] El procedimiento es el mismo que podemos apreciar en otros fundamentales libros del escritor, como por ejemplo *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, cuya unidad se encuentra preservada por una oculta red de correspondencias, nunca manifestadas de manera explícita.

tema que da coherencia, en el libro, a la sucesión de núcleos aislados, de capítulos cerrados.

La atención a los elementos interrelacionados hace que no se aliente en el lector la postura de quien es destinatario de una narración, sino el papel activo de quien ha de contemplar un diseño y encontrar el sentido que relaciona sus elementos, como ya dejamos apuntado. Porque la pura acción carece de sustancia, y si tenemos que resumir qué es lo que se nos cuenta en esta parte de la novela, cuáles son los sucesos narrados, tendríamos que convenir que es poca cosa, y nada apasionante: Antonio Azorín pasea por las Ventas; va en ferrocarril a Getafe a visitar al padre Lasalde; viaja a Toledo y pasea solo por la ciudad; ha asistido al homenaje a Olaiz y lee la prensa al día siguiente; visita a Pi y Margall; pasea por el Rastro; visita a Enrique Olaiz; va con un grupo de jóvenes al cementerio de San Nicolás; está en la Biblioteca Nacional y, finalmente, decide abandonar Madrid. No hay ninguna alusión temporal concreta. En el capítulo II se nos dice que lleva diez años en Madrid; en el X, al repasar «una colección vieja de un periódico», se especifica que una «colección *vieja* es una colección del año 1890». Eso que está repasando lo relaciona el autor con la vida del personaje: «¡Las crónicas que le parecieron brillantes hace diez años, son frívolas y ampulosas! ¡Los artículos que le parecieron demoledores son ridículamente cándidos! Y después, ¡qué desfile tétrico de hombres que han vivido un minuto, de periodistas que han tenido una semana de gloria!» (248). Se supone que esos artículos que deslumbraron al personaje hace diez años son los publicados en los días de su llegada, y la década corresponde exactamente a la última del siglo XIX. Por otro lado, el escritor introduce referencias a sucesos reales, acontecimientos de su biografía que se pueden fechar fuera del texto, pero nunca dentro de él: el viaje a Toledo (cap. IV) recoge elementos del realizado junto con Baroja en noviembre de 1900, y recreado en varios lugares; el banquete homenaje a Olaiz por su novela *Retiro espiritual* (cap. V) alude al ofrecido a Pio Baroja por *Camino de perfección*, el día 25 de marzo de 1902; por último, en la visita a la tumba de Larra, con la lectura del texto por Azorín (cap. IX), se recoge el suceso histórico que tuvo lugar el 13 de febrero de 1901. El escritor utiliza estos datos según lo cree conveniente en la trama de la novela, sin pretender establecer un orden cronológico preciso. Si un orden podemos establecer para analizar la novela, pudiera ser el que resulta de la consideración de estos tres aspectos: ambiente moral, espacios y personajes.

El ambiente moral aparece resumido y definido en el primer capítulo; tiene un carácter generalizador y anticipador, y los criterios contenidos afectan a toda la segunda parte: «En Madrid su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias» (195). Caracteriza el ambiente madrileño la relación entre tres ámbitos: la política, el periodismo y la literatura: «la frivolidad, la ligereza, la inconsistencia de los hombres de letras» son, tal vez, un mal que la política ha creado. El político aparece caracterizado como un personaje superficial, falso y abyecto. El periodista, superficial también, vive en ese clima moral de la política y su labor contamina la literatura:

> Ya casi no hay literatura. El periodismo ha creado un tipo frívolamente enciclopédico, de estilo brillante, de suficiencia abrumadora. Es el tipo que detestaba Nietzsche: el tipo «que *no es* nada, pero que lo *representa* casi todo». Los especialistas han desaparecido: hoy se escribe *para* el periódico, y el periódico exige que se hable de todo. Dentro de treinta años todos seremos periodistas, es decir, nadie sabrá nada de nada. Nos limitaremos a *sospechar* las cosas (195-196).

Pudiera encontrarse una nueva pareja de capítulos atendiendo a la visión moral del ambiente: en el capítulo V se vuelve al clima de mezquindad al aludir a un periodista que omite el nombre de Azorín de la reseña. Desde esta insignificancia, el personaje se eleva a una contemplación filosófica pesimista con la cita de pensadores (Nietzsche, Schopenhauer) y de artistas (Daumier, Gavarni) para dar consistencia intelectual y visual a un mundo carente de sentido y enajenado en el vértigo de las *danzas de la Muerte*. Algo similar sucedió a Yuste en el capítulo V de la primera parte: de una mínima anécdota personal se eleva a una consideración filosófica universal.

Lo fundamental para el tema que nos ocupa lo constituye la presencia del espacio, la selección de los lugares, la percepción y el tratamiento literario de esos ámbitos: las Ventas, la estación del Mediodía, el Rastro, el cementerio de San Nicolás y la Biblioteca Nacional. También Getafe y Toledo forman parte de esta sección de la novela; aquel se muestra como «destartalado pueblo manchego, silencioso, triste» (203), y la ciudad del Tajo es una «ciudad sombría, desierta, trágica, que le atrae y le sugestiona» (205); viene a ser un contrapunto de Madrid. Es la «ciudad muerta» del simbolismo finisecular; es el lugar donde reflexiona sobre la tradición española, su literatura, su arte..., y donde siente la sugestión de la vida provinciana[452]. Toledo es el pasado; Madrid, el presente. Nada de lo utilizado de esta capital es anterior al siglo XIX, y ninguna figura anterior a Larra aparece aquí aludida.

Madrid queda descrita, en conjunto, desde el tren que se aleja de la estación del Mediodía. El protagonista divisa a su derecha «una línea de cipreses negros. Azorín piensa: «Allí está Larra», e inmediatamente contempla la ciudad:

> Madrid se pierde en lontananza, en una inmensa mancha gris, esmaltada por las manchitas blancas de las fachadas, erizadas de torres, cúpulas cenicientas, chimeneas, rasgada por la larga pincelada negra del Retiro. Y detrás, casi imperceptible, el tenue telón, semi-azul, semi-blanco del Guadarrama nevado (201).

Nos encontramos ante un cuadro, por el reiterado uso de términos pictóricos y por su composición; un cuadro que puede remitirnos a Beruete, aunque con menos color. Pero debemos también prestar atención a esa cercana visión del cementerio, lo que refuerza el tono triste, sombrío y frío del espectáculo urbano. La ciudad es aquí vista sin habitantes, resuelta en manchas, pinceladas y telones. No hay alusión a la vida que bulle en ella; más bien se relaciona con el campo, en cuyo seno parece descansar. La impresión de conjunto es la de una ciudad triste y desvitalizada, más bien sórdida y envejecida...

Sin embargo, Martínez Ruiz sí muestra la vida bulliciosa urbana, pero en lugares muy determinados. No es la visión de avenidas y bulevares, el espectáculo de lo cosmopolita y lo moderno lo que presenta, sino las afueras, lo periférico, tal vez porque esta vida de las afueras es la que considera sustancial en el ambiente contenido en la novela. La visión del movimiento, el color, los sonidos y la sensación del bullicio de la vida la muestra el escritor en dos lugares: las Ventas y el Rastro.

El capítulo II está dedicado a presentar un paseo de Antonio Azorín por las Ventas del Espíritu Santo. El capítulo es todo un prodigio literario ante el que es preciso detenerse

[452] Participa así Martínez Ruiz de un *topos* simbolista muy difundido en la Europa finisecular, el de la «ciudad muerta», cuyo origen encontramos en el poeta belga Georges Rodenbach; véase el fundamental estudio de Hans Hinterhäuser «Ciudades muertas», recogido en su libro *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 41-66; también mi art. «Un *topos* simbolista: la ciudad muerta», en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, núm. 1 (1995), págs. 159-175.

como en un museo ideal de la literatura (cobra aquí sentido la idea del lector como contemplador); para Laín Entralgo se trata de «la mejor página de prosa impresionista de toda la literatura castellana»[453]; y solo por este valor queda justificado el presente trabajo. Calificar el capítulo de impresionista es definir su procedimiento y sus intenciones inmediatas: persigue el escritor plasmar la sensación pura, la visión del momento fugaz, la sensación de la luz, del color, del movimiento...; efectos ópticos que, en literatura, se combinan con los auditivos para recrear la realidad tal como es percibida, en su pura materialidad sensorial. Y Martínez Ruiz ha sido considerado maestro y modelo del impresionismo literario[454], e introductor de tal tendencia en el arte español. Es este un capítulo puramente descriptivo que organiza la creación del espacio alrededor de una delgadísima línea argumental referida a la actividad del protagonista; esa línea está marcada solo por la acción que señalan los siguientes verbos, a lo largo de todo el capítulo: «La tarde es tibia [...] Y Azorín camina [...] Azorín avanza [...] Azorín avanza [...] Azorín camina [...] se detiene y contempla. [...] Y Azorín, cansado [...] piensa [...] y regresa [...] Azorín, emocionado, estremecido, ve pasar [...] Y ya, en Madrid, Azorín piensa».

Alrededor de esta escueta línea vive y palpita un mundo denso, abigarrado y estridente. No subraya el autor la manera en que la realidad es percibida por el personaje, sino el modo en que se agita a su alrededor. Y lo que se nos cuenta impersonalmente es cómo el espacio, las sensaciones, se fragmentan en un impresionismo exacerbado, tan desmenuzado en aristas y facetas que casi prefigura el tono literario de ciertas vanguardias. Todo ello configura un verdadero pequeño poema en prosa, que puede ser uno de los referentes literarios más adecuados. Es preciso citar un párrafo de esta página singular:

> Pasa un coche fúnebre negro, pasa un coche fúnebre blanco. Más allá del puente, en un barracón empinan vasos, devoran chuletas, y los féretros casi pasan rozando las mesas, mientras los organillos prosiguen incansables. Azorín avanza. En una esquina borbolla el aceite en grandes sartenes y chirrían trozos de lomo, que una astrosa mujer, lagrimeante, va revolviendo con una freidora; por delante, al ras de las enormes vacas y cerdos desollados que penden de la pared en garfios, pasan los coches fúnebres. Y un momento las manchas negras de las cajas destacan entre el humazo de las sartenes, junto a las manchas sanguinolentas de las carnes (198-199).

La impresión de movimiento, color, sonido... lleva asociada de manera implícita una sensación de caos; parece ser su sentido. El puro impresionismo va cambiando, como lo marca esa línea señalada por los verbos referidos a Antonio Azorín, quien camina, ve, siente y *piensa*... De lo exterior nos encaminamos hacia una conclusión: la página va de lo fenoménico a la comprensión del sentido de todo lo visto. La visión fragmentaria, de breves pinceladas, se convierte al final en un cuadro de apariencia figurativa «realista» y de intención simbolista: ya no hay manchas y colores, sino un grupo bien definido, una escena que suscita una emoción:

---

[453] *La generación del 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 82.

[454] Ya hemos visto que de tal modo lo considera Manuel Granell en su libro *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

> Azorín, emocionado, estremecido, ve pasar un coche blanco, con una caja blanca cubierta de flores, y en torno al coche, un círculo de niñas que lleva cada una su cinta y caminan fatigadas, silenciosas, desde la lejana ciudad al cementerio lejano... (200)

Al final del capítulo todo se resuelve en una síntesis que sostiene y fundamenta la visión. Inmediatamente antes de la descripción de este grupo, el narrador abandona el tono neutro, de simple receptor de sensaciones, para definir el sentido en términos no sensoriales sino intelectuales: «se remueve en espasmo postrero la turba lujuriosa de chulapos y fregonas». Aquí termina el impresionismo. El espasmo es común a la muerte y al sexo, e iguala y adensa el ambiente. Luego, ya en Madrid, evocando la visión del día Azorín piensa, calificando a la escena como «pesadilla de la Lujuria el Dolor y la Muerte». De la impresión pasamos a la comprensión del sentido último de todo, que unifica y trasciende lo puramente fenoménico, ingresando de lleno en el ámbito del arte simbolista. Lo puramente impresionista adquiere nueva dimensión cuando el poeta, por debajo de la visión fragmentaria y pasajera de la impresión, intuye la dimensión espiritual de las cosas, los misteriosos nexos que las relacionan e intenta reconstruir la unidad del mundo[455]. «La substancia es única y eterna», había afirmado Yuste en su primera intervención; y ahora hemos visto cómo esa *Voluntad* se devora a sí misma en un inacabable ciclo de muerte y sexo. La metafísica de Schopenhauer fundamenta el universo de la novela.

Escenario semejante es el recorrido en el capítulo VII: el Rastro. El capítulo se centra ahora sobre la idea del poder destructor del tiempo. El personaje medita mientras deambula: «piensa Azorín mientras baja por la calle de Toledo», dice en la primera línea, y marca así todo el capítulo. El pensamiento no es ahora conclusión de una acción o de una escena presenciada, sino que le acompaña desde el principio. Todo él es reflexivo y descriptivo, y en lo que se reflexiona es en el tiempo concreto de una experiencia (los diez años pasados en Madrid), para saltar desde ahí a una consideración sobre los efectos del tiempo: el dolor, el deterioro y la muerte. La propia experiencia de la vida conduce al protagonista hacia el pesimismo, la falta de fe en el progreso..., y la inevitable presencia del recuerdo, que es «siempre fuente de tristeza».

En el recorrido por el Rastro, el narrador va mostrando el itinerario y lo que percibe el personaje al caminar; sigue el mismo procedimiento narrativo-descriptivo que en el capítulo de las Ventas. Azorín «entra en la calle de los Estudios [...] calle del Cuervo [...] Cabecera del Rastro [...]; se pasa frente a la calle de la Ruda [...] aparece la Ribera de Curtidores [...] callejón [...] Escuela de Artes y Oficios [...] se cruza luego la Ronda de Toledo [...] y se entra en lo más miserable del Rastro» (230-233). Sobresale la percepción del movimiento, el ruido, las voces, con frases incompletas... Hay una intensa sensación del ambiente, también a la manera impresionista, hasta que aparece la mención de las «hórridas baratijas» y termina el recorrido ante los restos maltrechos de los naufragios de la vida. Objetos deteriorados, sin valor casi, y contaminados por la tristeza de lo sórdido y decrépito. También los libros van a parar con las hórridas baratijas: la literatura más popular (se cita la *Desesperación*, de Espronceda), junto con la música, también enferma y deteriorada: «suena la musiquilla asmática de un acordeón». Objetos, literatura y música (detritus de la actividad creadora del hombre) forman parte de este ámbito donde se acumula de modo caótico el deterioro y la sordidez.

---

[455] Véase mi trabajo, «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín», en *Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque International*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 81-92.

La sensación de movimiento en el Rastro construye la imagen de un «río de la vida» que va dejando sedimentos, detritus, objetos de aluvión a su paso. Objetos que fueron de unos seres humanos desaparecidos, penosas metonimias de la vida. Algo antes de penetrar en la «riada humana» del Rastro, Azorín medita anticipando aquí el significado de la escena:

> ¡Y pienso en una inmensa danza de la muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la nada!... Los hombres mueren, las cosas mueren. Y las cosas me recuerdan los hombres, las sensaciones múltiples de esos hombres, los deseos, los caprichos, las angustias, las voluptuosidades de todo un mundo que ya no es (230).

Esta reflexión precede al recorrido por el Rastro y lo dota de sentido. Al final, reitera y resume; y así el recorrido queda encuadrado entre dos fragmentos explícitos:

> Y Azorín, cansado, siente cierta vaga tristeza en este inmenso y rumoroso cementerio de cosas -que representan pasados deseos, pasadas angustias, pasadas voluptuosidades (233).

Los dos espacios relacionados, las Ventas y el Rastro, son así *espacios simbólicos*, lo que no significa ni supone desmaterialización, desposesión de su condición de plena realidad. El símbolo no es algo abstracto, ni nos lanza al ámbito de lo irreal. El simbolismo, tal como lo entiende y lo practica Martínez Ruiz, pertenece al mundo de la experiencia cotidiana como una propiedad de lo real. El símbolo viene a ser la intuición del misterio en las propias imágenes del mundo, y por tanto indaga y profundiza en la experiencia de lo cotidiano.

Dos espacios aparecen tratados con menor detalle: el cementerio de San Nicolás y la Biblioteca Nacional. El camposanto, cerrado y abandonado en su propio deterioro, subraya el olvido en que han quedado los difuntos, como en una segunda y más completa muerte. Solo conservan la memoria de aquel lugar, y lo salvan del olvido, momentáneamente, el recuerdo de Larra, ante todo, pero también de Espronceda, cuya sepultura no está lejos de la del primero. El ámbito en ruinas va siendo rescatado por la naturaleza, que invade el terreno, y la enseñanza se resume en los sencillos versos citados que, en su tópico sentido, muestran una sabiduría cierta:

> Templo de la verdad es el que miras.
> No desoigas la voz con que te advierte
> Que todo es ilusión menos la muerte.

Lugar de ruina y olvido, pero donde se siente «un dulce sosiego».

El otro espacio, más cerrado, la Biblioteca Nacional, no aparece deteriorado en su continente, sino en su contenido. Azorín no va allí a leer «los grandes textos, los monumentos de la lengua», sino lo periclitado: esa colección *vieja* de un periódico, que resulta ser de 1890. No tiene valor literario, ni remite ya a una realidad viva; da cuenta de la vanidad de todo; de cómo lo que considerábamos importante hace pocos años ya no lo es. Publicaciones víctimas del tiempo. Son textos muertos que dan la impresión triste de lo caduco, de lo que fue vida y no es ni recuerdo: solo papel amarillento, deteriorado, y frases en el vacío. La Biblioteca viene a ser así un cementerio de periódicos: «parece que quedan momificados los instantes fugitivos de una emoción» (248).

De este modo se articulan los espacios respondiendo a lo que Anna Balakian considera el tema simbolista por excelencia: «El gran tema central del simbolismo [...] fue la lucha del hombre contra el vacío al darse cuenta del poder de la muerte sobre su conciencia»[456]. En las Ventas encontramos la imagen de una agitación sin sentido, una «pesadilla de la Lujuria el Dolor y la Muerte» (200), una evolución hacia la Nada. En el Rastro percibimos el itinerario hacia el deterioro en objetos que aluden a vidas pasadas, anónimas; objetos que nos avisan con su presencia de la vanidad y la caducidad de lo que nos rodea. Los hombres desaparecen, las cosas permanecen, evocando la huella de sus dueños y, con ella, su vacío. En el Cementerio se muestra el deterioro de la misma Muerte, donde pervive la memoria de un suicida, cuya vida queda como ejemplo. Larra era un periodista; los periódicos son la imagen de lo efímero: la lectura de las noticias atrasadas nos hace pensar en la caducidad y relatividad de lo sucedido. Repasando esta colección, asiste el protagonista a un espectáculo que se le impone como una visión fantasmal:

> ¡qué desfile tétrico de hombres que han vivido un minuto, de periodistas que han tenido una semana de gloria! [...]; todos gesticulan un momento ante este cinematógrafo, agitan los brazos, menean la pluma, mueven los músculos de la cara violentamente... luego se esfuman, desaparecen (248-249).

Se cierra perfectamente el tema, utilizando por primera vez, en fecha temprana, la referencia cinematográfica para transmitir una imagen de la vida: la «procesión de fantasmas» que es la humanidad, en frase de Unamuno aceptada por Azorín[457], puede plasmarse imaginativamente en el ejemplo elocuente del cinematógrafo. La vida se agita en las Ventas, muestra su naufragio en el Rastro, se hunde en el olvido de los cementerios y se archiva en el depósito de las hemerotecas, donde se reduce a una existencia fantasmal. Somos imágenes que se desvanecen.

Vamos así del espacio al hombre; en concreto a esos personajes que son el padre Lasalde, Francisco Pi y Margall, Enrique Olaiz y Mariano José de Larra. Podemos también encontrar relaciones entre ellos. A Lasalde lo conocíamos ya de la primera parte, en Yecla, donde reflexionaba sobre el sentido de la resignación cristiana; vive ahora en Getafe. Podemos ver el contraste entre Lasalde y Pi: ancianos ambos; el primero es un religioso que reitera su cansancio y la conciencia de la vanidad de todo; no expone sentimientos que confortan, ni alude al consuelo de la religión. Pi y Margall es el viejo político para quien también pasó su hora. Pudo en 1873 instaurar la república federal, y no lo hizo por no conculcar una ley... En él tenemos una visión de «aquella España que pasó y no ha sido». El anciano habla todo el tiempo de Augusto Comte y del positivismo, entendiéndolo ahora como una religión: «Comte, en el fondo, sobre todo en sus últimos años, era un católico, y sin disputa, un místico. En el *Catecismo positivista* recomienda la oración» (225). Azorín concluye pensando en la «enorme paradoja» de Comte y en la de Pi y Margall. El positivismo retorna a la mística, enlazándose así el estadio positivo con el teológico, haciendo del credo positivista una «religión de la Humanidad» y de los positivistas unos sacerdotes austeros, unos ascetas.

---

[456] Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, pág. 204.

[457] Véase la entrevista de Martínez Ruiz, «Charivari en casa de Unamuno», *La Campaña*, 26 de febrero de 1898, y el eco de estas ideas en el epílogo de *La sociología criminal* (1899) en *O. C.*, I, pág. 309. Sobre todo ello llamó la atención Manuel M. Pérez López en su importante trabajo «De Martínez Ruiz a Azorín: Aspectos de una crisis (1898-99)», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 87-100.

El contraste aparece así, y también la paradoja: el anciano religioso desprecia el mundo y sus vanidades, y no halla consuelo. El anciano político republicano retorna a las ideas que configuraron su época, y se complace en encontrarles un sentido místico y una orientación religiosa. Todo es un retorno a lo mismo. Ambos, Lasalde y Pi, son de nuevo la ejemplificación del tema de «la ciencia y la fe» como bellas supercherías.

Otra relación se establece entre el anciano político y el joven escritor Olaiz. Aquel aparece sereno -la renuncia a sus ideales fue también el triunfo de su conciencia-, beatíficamente sentado en su aposento, bañado por el sol que entra por un balcón, en ambiente de sosiego y silencio; Olaiz, el joven amigo de Azorín, se pasea inquieto por su despacho en penumbra, en una «turbia claror» en la que destaca «la mancha rosa de la calva y la mancha de oro de la barba» (235). Recuerda esto el contraste, en los capítulos II y III de la primera parte, entre el inquieto Yuste paseando en su despacho umbrío, hablando con Antonio Azorín, y el padre Puche hablando serenamente a Justina en un luminoso patio, bajo un cielo azul.

Olaiz se sitúa en su época para apuntar hacia el futuro, y es el único personaje que lo hace. Se nos muestra como un individualista a ultranza: delata el dominio de la masa en las prácticas democráticas, que ahoga las más recias y valiosas individualidades; analiza los dogmas de la revolución francesa: la falacia en los conceptos de libertad e igualdad, incompatibles entre sí, y el bello sueño -la condición utópica- de la idea de fraternidad; resalta las críticas al socialismo científico, revocando las premisas del marxismo, según las tendencias ideológicas del momento, y subraya la ingenuidad del anarquismo: «El porvenir es individualista [...] Vamos al máximum de libertad compatible con el orden, al mínimum de intervención del Estado en los intereses del individuo. Y esto se lo debemos a la ciencia, no a la democracia. La ciencia es más revolucionaria que todas las leyes y decretos inventados o inventables» (239). Todo ello anticipa el tema central de *El árbol de la ciencia*.

Si hay una visión esperanzada y abierta hacia el futuro, la encuentra Olaiz (Baroja) en la ciencia, en una sociedad propiciada por una ciencia que preserve y garantice la libertad individual: la única libertad plena que puede ser entendida como tal. Pero, en su conclusión, nos reintegramos en el pesimismo: todo aparece en el momento presente condicionado por la evidente maldad del hombre: triunfa la mentira, la explotación y la tiranía. Existe confianza en un futuro, pero teñida por la negrura y el lastre de la condición humana. Nueva paradoja tácita: Olaiz confía en la ciencia, pero desconfía del hombre.

El anciano político de la época positivista, evocador de un positivismo que acabó casi en misticismo, viene a presentar una relación antitética con el joven escéptico en la política pero que confía en la ciencia. El otro joven escritor, «maestro de la presente generación», al que Olaiz y Azorín, junto con otros jóvenes, van a visitar, es Larra. Ambos, el pesimista Azorín y el crítico Olaiz, encuentran en un joven suicida el «símbolo de toda una época». Hombre que se da «por entero a la vida y a la obra», que ama y crea... y que termina juzgando «inútil la vida» (247). Tanto el nihilista como el que tiene confianza en la ciencia admiten y admiran la figura de un suicida que amó y creó. Ven la expresión de quien vivió apasionadamente... y admiran esa pasión que ellos no tienen.

Lasalde negaba el valor de la vida y persistía cansinamente en un vivir desganado. Larra vivió apasionado y murió a los veintisiete años. Si la vida como experiencia total se reconoce en Larra, esta fue breve. Su propia energía vital acabó en él.

Personajes aislados en la forma, pero relacionados en el fondo. En todos ellos destaca su postura vital... y su paradoja. En el desfile de personajes de hace veinte o treinta años

que Azorín contempla al repasar una colección de viejas fotografías de Laurent encontramos nuevos ejemplos de caducidad. Destacan al final cinco personajes, que representan la Voluptuosidad (Antonio Claret y Clará), la Fuerza (Antonio Cánovas del Castillo), la Elegancia (Julián Romea), el Dinero (José de Salamanca) y la Poesía (Gustavo Adolfo Bécquer)... La vida, sin una de esas fuerzas -piensa Azorín-, no vale la pena vivirse.

Madrid aparece en un presente mezquino de charlatanes y políticos abyectos, entre una España «que pasó y no ha sido» (Pi) y un futuro posible, aunque lejano (Olaiz). El presente es desolador... Y los espacios simbólicos muestran una enseñanza de la vida: un caos sin sentido, una eterna danza de la Muerte, un itinerario de deterioros y un rosario de paradojas. La última de ellas es tal vez la más sutil, la que se nos plantea en el breve capítulo XI: la generación de la cual Azorín es «casi un símbolo» queda caracterizada como «una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta» y, por comparación con las que le preceden, carece tanto de la «audacia de la generación romántica» como de «la fe de afirmar de la generación naturalista». Representante de la generación romántica es Larra, *audaz*... para suicidarse; de la generación naturalista tenemos el ejemplo de Pi y Margall (el naturalismo es la consecuencia literaria del positivismo), quien tiene *fe de afirmar* sus ideas... para no llevarlas a la práctica cuando se le presenta la ocasión. La insinuación aquí contenida perfecciona y culmina la lección pesimista de la historia.

Espectáculo de vanidades y miserias, lugares e historia, seres que la hacen... La ciudad presenta como ámbitos más verdaderos aquellos en los que la lección de la vida se muestra en su crudeza -las Ventas, el Rastro-; a todo ello se suma la evidencia de que no está en nuestra mano conseguir las cualidades vitales de que carecemos. La vida se vive en su limitación, en las carencias, sin posibilidad de experimentar la existencia como unidad y totalidad. Madrid ofrece una lección amarga: muchedumbres e individuos; historia y literatura; pasado reciente y futuro incipiente. Todo entendido desde una mirada crítica y poética a un tiempo. Pero por encima de todo es la impronta lírica la que permanece: la expresión compleja, bella y terrible, de un estado de ánimo, de una decepción. Cuando no se puede ir más allá, la manera de aceptar y reconocer el fracaso es abandonando Madrid, lo que significa exactamente, en 1902, la abdicación de todo un proyecto vital. Pero celebremos que todo esto sea literatura, porque quien deserta de la lucha es el personaje; el escritor permaneció en Madrid, y por muchos años, creando páginas que se cuentan entre las más bellas de nuestra literatura.

Antonio Azorín. Lugares de la dicha

De entre las muchas virtudes que encontramos en el escritor José Martínez Ruiz, *Azorín*, una de ellas, y no la menor, es su maestría para la creación de ambientes, para el tratamiento literario del espacio. Si es cierto que en sus primeras novelas el paisaje aparece descrito con la minuciosidad propia del método naturalista -y el comienzo de *Antonio Azorín* es una muestra representativa-, pronto deja de seguir tal procedimiento de moroso anotador de detalles para intentar, con pocos rasgos, dar «la sensación de la cosa»[458]. En la mayor parte de su obra, los lugares, los espacios, aparecen sugeridos a partir de unos elementos seleccionados, ganando en sugestión poética al intensificar en breves frases de alta temperatura lírica lo que podría haber sido desarrollado con una prolija sucesión de detalles, una anotación notarial del mundo que contempla, dando fe también de los cambios que va sufriendo. Porque, en efecto, lo que Azorín pretende no es detallar el mundo, sino apresar la vida en «unas pocas palabras verdaderas», aquellas que suscitan hondas resonancias, que provocan en el lector sensaciones y sentimientos. Todo se inicia por la sugestión que en el escritor produce su circunstancia, de manera que los detalles seleccionados no lo son tanto del objeto material -lugar, libro, persona-, sino de la propia sugestión que tal objeto produce en su sensibilidad. No es, pues, el paisaje (urbano o rural) lo que nos describe, sino «la emoción del paisaje»[459]. La realidad percibida depende siempre de quién la percibe y de cómo expresa y transmite -si es que lo hace- su percepción.

Recordemos cómo el escritor declara al comienzo de uno de sus libros capitales, *Lecturas españolas* (1912), que el impulso germinal que le mueve es «una curiosidad por lo que constituye el *ambiente español* -paisajes, letras, arte, hombres, ciudades, interiores-, y ese ambiente comporta una especie de efluvio espiritual que de tales elementos se emana. En una vieja ciudad castellana, el escritor no va anotando sus monumentos, calles, casonas, etc., sino sugiriendo el ambiente sutil, espiritual, que siglos de arte, literatura y cultura han ido formando, y que se percibe mejor en todo aquello que no es el monumento consagrado. El escritor atiende a ese «ambiente inexpresable» que logra ser expresado gracias a una forma poética.

En uno de sus libros postreros, y uno de los fundamentales para entender su arte, *Memorias inmemoriales* (1943-1946), nos habla del poder creativo que la evocación de lugares produce en él. Al evocar las ciudades de su infancia, mejor aún, al encontrarse «imaginativamente» en una de ellas, se entrega «a un acendramiento de las antiguas

[458] Así lo declara en 1917, en la breve nota que precede la sección «El paisaje» de sus *Páginas escogidas*: «Cuando se ha escrito mucho, cuando se ha vivido algo, entonces desdeñamos ya la multiplicidad de los detalles. Queremos que un solo detalle dé la sensación de la cosa. Pero es lo supremo en el arte: el descartar lo accesorio, lo inútil, lo profuso, para conservar y fijar sólo lo característico». Creo necesario citar aquí estas palabras, que han de ser tenidas en cuenta para fundamentar el sentido de este breve ensayo.

[459] Recordemos la opinión de Yuste en el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad*: «Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la Naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*».

sensaciones» (pág. 1192)[460]; y todo ello es una experiencia íntima, pre-literaria, que necesita de la adecuada forma verbal.

Podemos así, desde estas ideas, entender el sentido que Petrel (ciudad de la que procede su familia materna) tiene en una novela tan bella y original como *Antonio Azorín*. Porque la novela gira en torno de un personaje, pero este no sería nada sin la sucesión de espacios en los que vive. Y en las novelas de Azorín, el personaje suele vivir en estrecha comunicación con su entorno, nunca al margen de él: cada *circunstancia* es parte esencial de su vida.

Debemos remitirnos a *La voluntad* (1902), la novela que precede a la que ahora consideramos, porque del contraste entre las dos podemos extraer interesantes consecuencias. Antonio Azorín, personaje de *La voluntad*, es un joven inteligente y sensible, educado en Yecla por un preceptor, Yuste, escéptico y pesimista, en quien se recuerda la figura de «Schopenhauer como educador»[461]. Las tres partes de esa novela, cerradas cada una en sí misma y centradas en un espacio, diseñan una estructura circular para dar cuenta de un fracaso vital: un joven de excelentes cualidades va de la provincia a Madrid, intenta contribuir a la mejora del país; fracasa y vuelve derrotado a su pueblo, donde termina casado con una mujer dominadora que acaba por anular su escasa voluntad. Es una novela pesimista, y los ambientes, en consonancia con el clima anímico y el sentido de la historia, son tristes, lóbregos y deprimentes. Recuérdense los lugares escogidos para crear el espacio de Madrid -el Rastro, las Ventas, el cementerio de San Nicolás...- y podrá ser entendido el sentido *simbolista* que de tales espacios se desprende y el estado anímico que describen.

Antonio Azorín (1903), en buena medida, viene a ser el reverso de lo anterior. El personaje tiene el mismo nombre, y la estructura de la novela viene a ser similar, con sus tres partes; pero el sentido es diverso. Recordemos que el personaje es ahora soltero -es decir, no continúa linealmente la trama anterior- y presenta un carácter maduro, equilibrado, estable, frente al joven atormentado de 1902[462]; es ahora también un hombre comprensivo, que se acerca a sus semejantes buscando afectos y no ideas. Ahora, frente a ese sacerdote empeñado en dar a Antonio Azorín un libro en el que se refuta el pensamiento de Rousseau y el de Voltaire, el joven protagonista piensa que «casi estima más a este clérigo ingenuo y jovial que a los dos famosos escritores» (pág. 186), y ante su tío, Pascual Verdú, hombre de ideas tradicionalistas, concluye: «pero ¿qué importan las ideas rojas o blancas? Lo que importan son los bellos movimientos del alma; lo que importa es la espontaneidad, la largueza, la tolerancia, el ímpetu generoso, el arrebato lírico» (pág. 199).

Compartiendo una similar estructura, en tres partes, *Antonio Azorín* se caracteriza por una mayor diversidad de lugares, y por una diferente situación de los capítulos dedicados a Madrid. Si en *La voluntad* esas tres partes, cerradas en sí mismas, localizan sus espacios

---

[460] Todas las citas de las diferentes obras de Azorín a las que nos vamos a referir serán tomadas de sus *Obras selectas*, al cuidado de Ángel Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969. Al final de cada cita figurará entre paréntesis el número de la página.

[461] Véanse sobre esta referencia las páginas que le dedica Anna Krause en su libro *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, así como el estudio introductorio de E. Inman Fox a su ed. de *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1868. Volvió a tratar este tema Priscilla Pearsall: «Azorín's *La voluntad* and Nietzsche's *Schopenhauer as Educator*», *Romance Notes*, 25 (1984), págs. 121-126.

[462] Puede ser esta novela la que aparece anunciada como posibilidad en el último párrafo del epílogo de *La voluntad*: *La segunda vida de Antonio Azorín*; una vida diferente. No es *Antonio Azorín* la continuación de la anterior, sino una alternativa que, en todo caso, sí da cuenta de la evolución de su autor.

en Yecla, en Madrid, y en Yecla de nuevo, en *Antonio Azorín* su primera parte transcurre en el Collado de Salinas, en Monóvar y, camino de Petrel, en Elda; la segunda parte tiene como centro Petrel, con algún viaje a lugares cercanos (Villena, Alicante y Orihuela) para, en la tercera parte, situarse en Madrid, e insertar a continuación las crónicas de sus viajes por pueblos de La Mancha -Torrijos, Infantes-, lugares cuya decrepitud y miseria suponen un contraste con los joviales y prósperos pueblos levantinos que llenan las dos partes anteriores. Pero también, y ello es significativo, frente al carácter cerrado de cada una de las partes de *La voluntad*, en *Antonio Azorín* encontramos una continuidad entre ellas: nada se interrumpe y la vida fluye sin solución. En el último capítulo de la primera parte se describe Petrel, el ámbito fundamental de toda la siguiente, y los primeros capítulos de la tercera están formados por las cinco cartas que Antonio envía desde Madrid a Pepita Sarrió, lo que viene a subrayar una continuidad, desde el intimismo epistolar, de la parte anterior. La presencia de Petrel, descrito o evocado, invade y disuelve el límite de los capítulos centrales.

Y es que los rasgos con los que se apunta la primera presencia de Petrel son ya poéticamente significativos, y la sugestión producida prepara al lector para los capítulos centrales. J. Martínez Ruiz tiende a utilizar un procedimiento simbolista de una manera muy personal. Simbolismo no quiere decir abstracción, ni desmaterialización; no nos hace huir de lo concreto para dirigir nuestra atención hacia unas ideas «universales». Comprobemos cómo de Petrel no hay descripciones detalladas, realistas, del espacio, sino una fuerte sensación del ambiente, pero de un ambiente lírico que no puede ser sino de ese lugar y solo de ese lugar. El párrafo con el que se cierra la primera parte de la novela es ejemplar: «Petrel es un pueblecillo tranquilo y limpio», se nos dice escueta y sencillamente en su comienzo, y luego se alude de manera muy sucinta a sus calles -solo sus nombres sugestivos, de los que gustaba Azorín-, sus gentes, sus casas, para detenerse el narrador en una plaza. En este breve párrafo, de una veintena de líneas, más de la mitad está dedicado a describir la plaza, con dos elementos esenciales: una fuente y una iglesia. La fuente «susurra armoniosa»; la iglesia «se destaca serena en el azul diáfano» (pág. 198). Poco más hace falta para provocar la sensación fundamental: *armonía* y *serenidad*. La imagen de un lugar real suscita unas hondas sensaciones, unas emociones que encontramos en todos los capítulos situados en Petrel. El lugar es real y los objetos son concretos; pero, más allá de esa mínima selección, la misma realidad nos lleva a entender que en lo físico hay una dimensión espiritual y que un espacio urbano es también un sentimiento[463]. Las imágenes del mundo suscitan en nosotros ideas y emociones que son su verdadero sentido; y esa plaza, con la fuente y la iglesia, afirma su presencia en toda la parte central: la anuncia en una especie de breve preámbulo; por ella pasean al atardecer las hijas de Sarrió, y es evocada, por último, desde Madrid en la carta más emotiva, la tercera, en la que Antonio confiesa a Pepita sus íntimas congojas. La plaza, con la fuente y la iglesia, son la viva imagen física, espacial, de un sentimiento dichoso, de una apacible felicidad.

Si lo que de ese ambiente se destaca es precisamente su *armonía* y su *serenidad*, el lugar se convierte en el ámbito adecuado para el entendimiento de las experiencias

[463] El tema de la ciudad como sentimiento, como «estado de ánimo», procede del simbolismo belga, concretamente de Georges Rodenbach, escritor muy apreciado por el joven Martínez Ruiz, cuya huella encontramos en la obra de Azorín. En su novela más célebre, *Bruges-la Morte* (ed. de Christian Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, pág. 75), leemos: «Les villes surtout ont ainsi une personalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage á nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air».

fundamentales de la vida; y la primera es la amistad. Es evidente que un lugar es su peculiar espacio, su paisaje -urbano o rural-, pero también su paisanaje. Y aún más, es este paisanaje lo que da su carácter al ambiente espiritual. En Petrel se despliega toda una emocionante sucesión de afectos, amistades, cordialidad, sentimiento vivo de la cercanía humana. Recordemos cómo el afecto es el elemento que lo relaciona con su tío, Pascual Verdú; la comprensión del caso del anciano don Víctor, de apariencia irrelevante y aun ridícula (como lo revela el recuerdo de aquel bastón que ocupa un lugar central en su vida), nos hace entender el carácter relativo de todos los valores; el acercamiento de Azorín al fatuo y erguido Orsi (Ríos, en realidad), el violoncelista que usaba monóculo como signo de distinción, es también la consecuencia de un ambiente que hace aflorar las bondades internas sobre las máscaras superficiales. Y esta es la gran virtud del ambiente sereno y armonioso: propiciar que lo mejor de cada uno, su íntima calidad humana, prevalezca sobre las convenciones y vanidades sociales. Pero, sobre todo ello, está la amistad con Sarrió, el sencillo y epicúreo Sarrió, lo opuesto a Antonio Azorín; el hombre con quien, en virtud de una atracción de contrarios -a imagen y semejanza de la pareja don Quijote-Sancho, con quienes se les compara[464]-, constituye una muestra del ensamblaje de lo diverso y contradictorio de la propia vida, de lo diverso que no se debe excluir, sino sentir como complementario. Los afectos se imponen sobre las diferencias, y desde su ámbito se armonizan los contrarios.

La segunda gran experiencia es el encuentro con la muerte. En medio de un mundo luminoso y grato, la muerte aparece para acabar con la vida del anciano, don Víctor, y, en el capítulo siguiente, con la vida de Pascual Verdú. *Et in Arcadia ego*, podemos pensar: hasta en la misma Arcadia está la muerte imponiendo su ley. No tiene aquí la presencia lóbrega que veíamos en *La voluntad*, y no hay más que comparar el capítulo en el que se nos presenta la agonía de Yuste y el momento en que expira (en una habitación oscura, cerrada, entre los cánticos de la piadosa cofradía que pasaba por la calle), junto con la escena del cementerio, con los últimos momentos de Verdú. La muerte es ahora serena, sencilla; se siente en medio de una naturaleza que continúa inalterable. El capítulo dedicado a describir el momento en que Pascual Verdú expira es un prodigio de serena conformidad con la ley de la naturaleza. Nada hay aquí de tétrico; pero no se elimina ni falsea lo terrible del momento. Mientras don Pascual muere, y sus miembros van entrando en la definitiva inmovilidad, y su espíritu vuelve «al alma eterna de las cosas», en el cercano patio la naturaleza ofrece el consuelo de su presencia:

> Todo está quieto; los rayos del sol se filtran por la parra y caen en vivas manchas sobre los ladrillos del patio; el jilguero desenvuelve sus trinos; una mariposa blanca, va, viene, torna, gira, repasa entre los verdes pámpanos (pág. 206).

La tercera gran experiencia es la del amor. Conviene precisar los términos, porque este tema mayor de la literatura y del arte adquiere en nuestro autor originales modulaciones. Podríamos decir que en la obra literaria de Azorín el amor como sentimiento intenso, como pasión, como impulso apremiante e inevitable, no aparece. En su novela más romántica, *Doña Inés* (1925), subtitulada precisamente «Historia de amor», lo que se nos cuenta es una renuncia, una carrera de fracasos -lo efímero de «sus amores»- y una sublimación del sentimiento al transformar el amor erótico en piedad; del mismo modo

[464] Téngase en cuenta la descripción que de esta curiosa pareja hace el narrador en el cap. XI de la segunda parte: «Azorín, alto, inquieto, nervioso, vestido de negro, con un bastón que lleva diagonal, cogido cerca del puño, a modo de tizona; Sarrió, bajo, gordo, pacífico, calmoso, con su chaleco abierto y su gran hongo de copa puntiaguda» (pág. 209).

que el don Juan de su novela epónima supera sus fugaces amores por «una inmensa piedad», un «amor por todo». También en *María Fontán* y en *Salvadora de Olbena* (1944) encontramos otras variaciones sobre el tema amoroso; pero por encima de él, lo que en ambas se desarrolla es algo central en *Doña Inés*: la voluntad de una mujer que rige su vida al margen de los hombres que la pretenden, en una consciente asunción de su personalidad y en una defensa de su independencia.

Aún mejor queda descrita la relación sentimental entre los sexos en *Los pueblos* (1905), cuando el personaje que protagoniza buena parte de sus capítulos (el mismo Azorín) dice sentir ante alguna de las muchachas que va conociendo «una vaga sensación de amor» (pág. 313). Son exactamente los términos que corresponden a este sentimiento; porque el amor no aparece -ni en *Los pueblos* ni en *Antonio Azorín*- como pasión, sino como *sensación*, lo que resulta adecuado con el tono general de la novela. Esa sensación emana de insinuaciones, nunca de afirmaciones; y son las insinuaciones las que perfilan y conforman el ambiente poético que percibimos los lectores.

La «vaga sensación de amor» se nos va revelando en el tratamiento que la figura de Pepita Sarrió va teniendo, y culmina con el protagonismo que el personaje alcanza en los últimos capítulos de la segunda parte y en las cartas con las que se inicia la tercera. Azorín es un maestro de la insinuación. No tiene más que indicar: «Esta Pepita, cuando mira, tiene en sus ojos algo así como unos vislumbres que fascinan»; se impone así la magia de su presencia, a lo que se viene a sumar los rasgos que se destacan:

> Tiene un bello pelo rubio abundante y sedoso; sus ojos son azules; su tez es blanca y fina; sus manos, estas bellas manos que urden los encajes, son blancas, carnosas, transparentes, suaves (pág. 215).

Solo debe anotar después el narrador que Antonio Azorín la contempla «un poco extático» para que entendamos que el sentimiento ha brotado. Hay un atractivo en su belleza y sencillez «que es el atractivo de la armonía eterna». Todo adquiere coherencia en el sutil universo de esta novela: el lugar y la muchacha, la serenidad del ambiente y la serena belleza de Pepita Sarrió.

La leve trama amorosa, tan leve que es casi imperceptible, alcanza un momento de insólita intensidad cuando de manera indirecta percibimos algo del interior del personaje central. Antonio, hojeando junto a Pepita un periódico de modas, encuentra una especie de encuesta en la que se responde a la pregunta «¿Qué cree usted preferible, ser amada sin amar o amar sin ser amada?» La respuesta de una mujer que contaba su amor no correspondido -o quizá no «entendido»- hacia un hombre mayor que ella, suscita en Antonio Azorín una reflexión que delata su íntima vivencia: «Pudo ser feliz un momento y no quiso serlo», dice de ese hombre, y lo imagina «un poco cansado de la tristeza de la vida». Ese hombre despreció «una ilusión postrera que otros, ya también un poco viejos, ya también un poco tristes, van buscando afanosamente por el mundo y no los encuentran...» (pág. 216).

Después de esta emotiva escena, Antonio Azorín decide abandonar Petrer. «Él aquí era casi feliz», se nos dice de nuevo en forma indirecta, y tan escueta frase ilumina unos ámbitos íntimos nunca cerrados en sí mismos: «casi feliz». Piensa en marchar a París, pero allí «no encontrará la paz que ha sentido en esta plaza solitaria y bajo estos árboles sombríos; y querrá encontrar allí hombres sabios y no los encontrará tan sabios como este que se llama Sarrió» (págs. 216-217).

Las cinco cartas que Antonio Azorín escribe a Pepita Sarrió son un documento de su estado de ánimo, una lírica reflexión sobre algo de gran alcance: su conciencia de la imposibilidad de ser feliz: «es preciso estar aquí, Pepita; es preciso vivir en este Madrid terrible; en provincias no se puede conquistar la fama» (pág. 218). Esta fama, que impone un sacrificio, es contraria a la dicha experimentada por un hombre prisionero de la idea del éxito; y la dicha queda asociada a un lugar: «cuando veo este cielo gris, obscuro, triste, me acuerdo de ese cielo tan limpio y tan azul. Y cuando me acuerdo de ese cielo azul, me acuerdo también de unos ojos anchos y azules...». Todo alcanza su intensidad en la tercera carta: un amargo lamento por la felicidad perdida. La vida dedicada a conseguir la fama -el afán por «hacerse un nombre»- impone su precio, y el precio es su propio espíritu. Antonio Azorín siente su yo disgregado; se busca a sí mismo, dolorosamente, y halla refugio y consuelo en el recuerdo de la plaza, de la fuente, de la iglesia, de los campos, del cielo azul, de las campanadas del Ángelus, de los naranjos y las palmeras... La dicha está allí, en la vida sencilla, en el ambiente apacible, en la verdad natural... Y esa dicha se acaba porque, según parece, la vida del hombre está gobernada por una fatalidad: todo lo que amamos se pierde, y los paraísos están hechos para ser perdidos.

Cuando a comienzos de 1905 aparece el libro *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, publica el escritor un artículo titulado «Confesión de un autor» en el que, a modo de manifiesto, proclama su novedad estética. Hacia el centro de ese bello texto, un párrafo resume perfectamente la lección que se desprende de la novela de 1903, utilizando una cita de William James[465]:

> Nos hemos alejado demasiado de la Naturaleza. Nos hemos dedicado a buscar exclusivamente lo raro, lo escogido, lo exquisito, y desdeñar lo ordinario. Estamos llenos de concepciones abstractas y nos perdemos entre las frases y la palabrería; y así es que mientras cultivamos esas funciones más elevadas, la peculiar fuente de la alegría que se halla en nuestras funciones más simples, muy a menudo se seca, de modo que quedamos ciegos e insensibles en presencia de los bienes más elementales y de las venturas más generales de la vida (pág. 344).

Es nuestra condena. Conocemos la fuente de la dicha, y nos resignamos a perderla; intuimos las condiciones de la felicidad, pero seguimos sin remordimiento otros caminos. Antes lo hemos apuntado: el destino de todo paraíso es desaparecer, perderse. Antonio Azorín en Petrer es «casi feliz». Desde este umbral no se accede a su recinto; se abandona para seguir las sendas de un prestigio que tampoco satisface. Pero el paraíso se pierde definitivamente. El capítulo «Sarrió», incluido en *Los pueblos*, es un amargo documento del dolor. Azorín vuelve a Petrel, se detiene gozando de nuevo de lo apacible de la plaza: «la iglesia, con sus dos achatadas torres de piedra [...] se levantaba en el fondo, destacando sobre el cielo limpio, luminoso. Y en el medio, la fuente deja caer sus cuatro caños, con un son rumoroso, en la taza labrada» (págs. 281-282). La casa de Sarrió parece abandonada; todo está polvoriento, envejecido... Se entera de que Pepita murió, y de que Sarrió, sin voluntad, es como un fantasma que vive en un mundo sin sentido, un mundo del que ha desaparecido el ambiente que constituía su época y en el que se ha formado ya el ambiente que lo ha de aniquilar. La noticia de la muerte de la muchacha suscita en el personaje una dolorosa elegía: «¿Cómo los seres que hemos amado tanto pueden desaparecer de este modo tan rápido y brutal? ¿No habrá nada fijo, inconmovible, en el mundo de nuestros amores y de nuestras predilecciones?» (pág. 283). El escritor cierra

[465] *Los ideales de la vida (Discursos a los jóvenes sobre psicología)*, versión española de Carlos M. Soldevila, 2 vols., Barcelona, Casa Editorial Maucci, s. f.; la cita se encuentra en el vol. I, pág. 103.

así un capítulo de su vida y se despide de un consuelo: no hay posibilidad de retorno; lo perdido es siempre irrecuperable. «No hay bien que en mal no se convierta y mude», escribió Garcilaso en su Égloga primera, la misma de la que Azorín extrajo el lema para su famoso capítulo de *Castilla*, «Una ciudad y un balcón». El dolor -ese «dolorido sentir» que nunca le podrán quitar- es el verdadero patrimonio de la humanidad, pues el destino de todo lo que existe no es otro que su desaparición: la muerte y el olvido.

Todo ello pertenece al personaje. En el escritor, estos lugares de la felicidad permanecen en su memoria y allí cobran vida, le esperan para ofrecerle su consuelo, y reaparecen en sus últimos años para ser habitados con la imaginación y con el lenguaje, la verdadera sustancia y sentido de su existencia. Esos espacios de la dicha son los que recrea en *El enfermo* (1943), al imaginar con su escritura una vejez en el lugar soñado; pero son también los lugares que escoge para la página poética con la que, al inicio de *Madrid* (1941), nos habla del tiempo y de la eternidad, y también para dar la idea de la dicha en algunos capítulos de sus *Memorias inmemoriales* (1943-46). Petrel es el pueblo de su madre, y el lugar participa de todo el hálito profundo que la influencia materna deja en el escritor. Cuando por el verano, en su infancia, se trasladaba al pueblo nativo de la madre, esto significaba para él «el traslado de un mundo a otro. Respiraba otra atmósfera *más íntima*» (pág. 1204); el pueblo «le producía una impresión sosegada» (pág. 1231). En el recuerdo sobresale el sentimiento fundamental limpiamente, el mismo de aquella primera sensación de la novela: intimidad, sosiego, encuentro con el «yo esencial» gracias a un lugar, y, como afirma en su libro *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), «los lugares son nuestra sensibilidad» (pág. 528). No vivimos aislados, abstraídos, sino en comunicación con un ambiente, con un espacio; y esos espacios de Petrel, consolidados en su sensibilidad desde la infancia, permanecen como imágenes gratas de lo amado, como referencias de lo anhelado, como ámbitos de la felicidad: lugares de la dicha.

Los valores literarios de clásicos y de modernos

Tratar sobre Azorín, una figura central en la literatura española del siglo XX, significa situarnos ante una obra extensa, original, compleja y bella, cuyo sentido vamos entendiendo mejor a medida que la distancia va imponiendo y ampliando la perspectiva. Obra literaria, decimos; porque Azorín no es un simple seudónimo: es la primera creación de José Martínez Ruiz, su primer personaje, aquel que da nombre y carácter a su «yo literario», dejando las demás actividades y cualidades de la persona civil fuera de la página, definitivamente. Azorín es ahora literatura, y forma parte de ese vasto caudal de lenguaje que nos llega desde el pasado, se actualiza y vitaliza con nuestra lectura, y va permaneciendo, atravesando los tiempos, abierto a un futuro, ya sin nosotros.

Observada en su conjunto, el rasgo más evidente que caracteriza la obra de Azorín es su extensión: el conjunto de textos que habrán de formar parte algún día de unas verdaderas *Obras completas* es el resultado de más de setenta años de cotidiana escritura. Una abundante producción marcada también por la diversidad que impone tanto la variedad genérica como el diferente alcance de cada texto. El mismo Azorín, en uno de los libros capitales para el entendimiento de su obra, *Madrid* (1941), nos guía cuando estima que en todo autor hay «obra muerta»: «Todo lo que ha sido sacrificado a la actualidad, o perece o tiene un valor secundario»[466]. En este sentido, las miles de páginas dedicadas al momento político entrarían dentro de esa categoría: tendrán un valor documental para el historiador o para el interesado en el conocimiento de la época o de la biografía del autor, pero carecen del alcance estético propio del texto entendido como «monumento» literario. Azorín sabe también que la condición de poema no salva una creación de pertenecer al grupo de las «obras muertas»: son muy abundantes los textos que alcanzaron éxito en su época, por ser expresión de la sensibilidad del momento, pero que mueren con ella cuando desaparecen las circunstancias a las que respondían. La obra literaria cuya vitalidad sobrepasa la época en que fue creada adquiere la condición de «inactual», palabra que en Azorín tiene resonancias nietzscheanas. Frente a la «obra muerta», la viva perdura porque sucesivas generaciones de lectores ven «reflejada en esas obras su sensibilidad»[467]. El «valor vital» es el supremo en la estimación de Azorín, y buena parte de su labor literaria viene a ser una original y lírica reflexión sobre la fuerza misteriosa de ese momento en que la letra inerte -en apariencia- conmueve e impresiona nuestra sensibilidad: el momento en el que el texto recibe la vitalidad de su lector, y el lector acusa la vida preservada en esa página.

En la consideración de la «obra viva» de Azorín podemos establecer ciertas categorías, sobre las que situaríamos su condición poética: poeta en prosa es el escritor, como lo muestran tantas páginas, ya sean de libros como *Castilla*, *Doña Inés*, *Una hora de España* o de *La isla sin aurora*, entre otros. De «gran poeta en prosa, acaso el mayor y más abundante de nuestra literatura», lo califica Jaime Gil de Biedma[468]. Inmediatamente

[466] Cito por la edición de las *Obras escogidas* de Azorín, coordinadas por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, tres tomos. La cita de *Madrid*, en tomo III, pág. 1038.

[467] «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas*, t. II, pág. 698.

[468] «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», recogido en su libro *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Ed. Crítica, 1994, pág. 330.

después deberíamos situar al Azorín renovador de géneros. Consciente de que «los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor»[469], imprime su personal manera en la novela, el teatro, el cuento, las memorias o el ensayo, y en este último sector deja profunda huella en los ensayos de crítica e historia de la literatura. A este sector pertenece gran parte de su obra: es el más perdurable, frecuentado y constante, desde sus primeros escritos hasta las páginas que cierran su dilatada escritura; es decir, desde su primer texto de entidad, «La crítica literaria en España» (conferencia pronunciada en el Ateneo Literario de Valencia en 1893, y publicada en el mismo año), hasta su último libro, *Ejercicios de castellano* (1960). La vocación sobresaliente de Martínez Ruiz es la de crítico, entendida esta figura con una altura y dimensión que faltaba en España[470]. En todo este importante y dilatado sector de su obra puede sobresalir un momento, fijado en la historia: los años comprendidos entre 1912 y 1915, cuando publica esos cuatro libros fundamentales: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913, pero aparecido en 1914), y *Al margen de los clásicos* (1915). Cuatro libros marcados por la impronta de la novedad, como manifestación de una nueva sensibilidad, y dotados de personalidad singular. Cada uno de estos tomos preparados por el escritor con artículos ya publicados en la prensa periódica (*ABC* o *La Vanguardia*, fundamentalmente) no son meras recopilaciones, sino más bien -como entendió Ortega y Gasset en su reseña de *Lecturas españolas*- verdaderos libros. Es posible que de ellos pudieran tener más acusada originalidad el primero y el último: *Lecturas españolas* agrupa, en una meditada organización, ensayos críticos alternando con recreaciones, ensayos líricos y poemas en prosa, además de contener una sugestiva reflexión sobre la creación artística, y todo ello transido por el propósito de entender y expresar «el ambiente español»; *Al margen de los clásicos* es el volumen de tono más impresionista y lírico: se aborda la creación desde una sensibilidad impresionada por detalles captados en ciertas páginas de obras relevantes, o sensaciones suscitadas por la lectura; aunque los dos capítulos finales, los dedicados a Somoza y a Bécquer, manifiestan el carácter de ensayos reflexivos, propio de los dos libros centrales.

La pareja fechada en 1913 semeja haber sido compuesta con voluntad de construir unos libros gemelos; son los más parecidos en contenido, organización y sentido. Compuestos solo por breves ensayos de crítica e historia literaria, ambos comienzan con páginas dedicadas a Cervantes y se cierran con capítulos de tono generalizador, a modo de resumen y corolario, que remarcan la significación profunda del libro. Son volúmenes donde late una pasión intelectual, donde se suscitan ideas y emociones para afirmar un sentimiento de amor a la literatura. Y es que estos ensayos fueron concebidos desde una sensibilidad creadora. El mismo año en que comienza la publicación -en volumen- de esa tetralogía crítica de singular trascendencia, en uno de sus artículos imprescindibles, «El fracaso de los géneros»[471], reflexionaba Azorín sobre lo absurdo de la diferenciación entre la llamada literatura de imaginación, o de creación, y la literatura crítica, y exponía sus criterios de manera precisa en términos que hemos de tener presente:

> tan *imaginativo*, tan *creador* es el crítico -a veces más- como el novelista o el poeta [...] Diremos más: el crítico, en cierto modo, es el verdadero creador, y sin el crítico no existirían las obras de arte. Porque las obras de arte son, *existen*, por la idea que de

[469] «Concepto de las memorias», en *Memorias inmemoriales*, t. III, pág. 1116.

[470] Sobre este asunto, véase el fundamental artículo de José-Carlos Mainer, «Azorín o el ocaso del autor», *Turia*, núm. 37 (junio 1996), págs. 7-15.

[471] *ABC*, 20 de noviembre de 1912, pág. 6.

> ellas nos formamos. Y esa idea, esa realidad, no nos la dan sino los grandes *videntes*, aquellos espíritus que ven la obra de una manera original y profunda.

Un crítico es, pues, un vidente, y también un «creador de valores», como alentaba Nietzsche; y esto es precisamente lo que a la altura de 1912, en un artículo donde se refiere a la reciente muerte de Menéndez y Pelayo, a propósito de la publicación del libro que le dedica Andrés González Blanco[472], demandaba Azorín: la existencia de un crítico, algo que en España no hemos tenido[473]. La crítica -opina en el artículo dedicado al desaparecido polígrafo montañés- ha sido «erudita, retórica, enumerativa», y es necesario que sea «interna, interpretativa, psicológica»[474].

Atentos a la evolución personal del escritor, y a destacar las diferencias -y aun oposiciones- entre el joven ácrata finisecular y el conservador maurista que comienza a apuntar a mediados de la primera década de esta centuria, suelen los tratadistas no advertir que es mucho más decisivo lo que permanece que lo que cambia: que en el «Cándido» de la conferencia valenciana apuntan los criterios que el Azorín maduro desarrolla en la tetralogía crítica de los años 1912-1915. Cuando en «La crítica literaria en España» (1893) se refiere a la inevitable caducidad de las «historias de la literatura», pues los nuevos descubrimientos van dejando obsoletos estos tratados, apunta una salvedad: «Hay, sin embargo, en ellas algo que subsiste, algo que no caerá jamás, cual es el trabajo subjetivo del autor, sus juicios, su *manera*. Así, la historia del señor Amador podrá anticuarse, y estará anticuada ya, pero es indudable que nunca desaparecerá de ella la elevación y serenidad de juicio de su autor»[475].

La valoración del elemento personal resalta la sensibilidad ante lo que la crítica literaria tiene de creación, la porción estética y ética que le corresponde, y su virtud estimulante y ejemplificadora en el lector. Al final de esta conferencia, y al igual que reitera en *Buscapiés* (1894), lamenta la falta de penetración de que adolece la crítica en España, su carácter de pieza retórica, y señala las excepciones de «Clarín», Altamira y, sobre todo, de Emilio Bobadilla («Fay Candil»), que son quienes «quizá profundicen más en el espíritu del libro». A esta crítica, atenta a «interpretar el espíritu de un libro»[476] la denomina Martínez Ruiz «crítica psicológica». Al tiempo que alienta desde su, entonces, modesta posición, esta actitud, se sitúa ante nuestra tradición literaria, y en un libro temprano, *Anarquistas literarios* (1895), pide una revisión de los clásicos desde un nuevo sentido crítico.

Si algo sustenta el pensamiento de José Martínez Ruiz en los años de fin de siglo (desde 1893 hasta 1898, especialmente) es su fe en la lógica e inevitable evolución de la humanidad hacia el comunismo anarquista. La humanidad camina hacia ese ideal con paso lento, y esa lentitud es la garantía de lo consistente y definitivo de cada logro; pues en esa positiva evolución el arte y la literatura tienen un papel decisivo. El poeta es profeta: «la innovación literaria ha producido la innovación política, la innovación

---

[472] El artículo fue publicado en *ABC* (20 de julio de 1912) con el título «La crítica literaria»; recogido luego, con modificaciones, en *Clásicos y modernos*, donde se titula «Menéndez y Pelayo».

[473] «En nuestro país, la historia literaria está todavía por construir; ha habido entre nosotros grandes eruditos, grandes acopiadores, grandes rebuscadores; ha faltado el crítico» («Menéndez y Pelayo», *Clásicos y modernos*, t. II, pág. 980).

[474] *Ibid.*, pág. 982.

[475] Tomo II, pág. 68.

[476] Tomo II, pág. 78.

política producirá la revolución social»[477]. A partir de 1898 se observa una crisis en sus ideales ácratas, pero sigue -y seguirá siempre- confiando en una positiva evolución de la humanidad, que no dependerá del protagonismo de los grandes personajes, sino de la callada labor de millones de hombres; y para que ese futuro cambio se produzca es necesaria la educación de la sensibilidad que propicia la literatura[478]. El arte literario es el gran educador de la sensibilidad, y sin una fina sensibilidad que haga percibir y consolidar los logros, no hay una positiva inteligencia. Sentir es también comprender; no soportar una injusticia es un movimiento de nuestra sensibilidad que afirma nuestra inteligencia[479]. En esto radica, según Azorín, el «valor social» de la literatura: el arte, el verdadero arte literario, carece de utilidad práctica inmediata, pero la belleza que en él se manifiesta, afirma y potencia las mejores cualidades humanas, y cohesiona la sociedad por el reconocimiento de esos valores de belleza que solo los humanos podemos disfrutar. Este es el criterio «sociológico» afirmado por el escritor levantino, y favorecido en buena medida por la lectura de Jean Marie Guyau. A la crítica literaria atenta a tales criterios la denomina Martínez Ruiz «crítica sociológica»[480].

Tenemos, pues, que subrayar el sentido peculiar que Martínez Ruiz asigna a estos conceptos, y que fundamentan y orientan desde la última década del siglo XIX su labor como crítico literario. Si el punto de partida es el de la «crítica psicológica» -esto es, «interpretar el espíritu del libro»-, la consecuencia es de carácter «sociológico»: educar, enriquecer la sensibilidad del lector, es la única manera de influir de manera sólida en la evolución de la sociedad, en virtud del reconocimiento de los valores de belleza y bondad. La belleza es un valor social.

Pero estos criterios psicológicos y sociológicos emanan de un criterio rector de toda su actividad literaria: del «valor vital». Es posible que sea en su libro *Madrid* (1941), desde cuyas páginas rememora el ambiente finisecular, donde con mayor nitidez alude a ello; y es en el capítulo «Punto esencial», de título tan relevante, donde aborda la cuestión central: el fundamento de su estética, una estética resultante de la atención con que el creador intenta «ver la vida». «La historia, a la vez que nos ha revelado gran parte de nuestro espíritu en nuestros actos, nos ha impedido ver lo más íntimo de ese espíritu»[481], y la captación de esa intimidad espiritual ha de ser la tarea del escritor: el arte literario, por encima de sucesos o acontecimientos perturbadores, alumbra lo recóndito de nuestro espíritu -el eco de Giner de los Ríos en su diferenciación entre «historia externa» e «historia interna» palpita en estas ideas-, y es esto lo que el escritor ha venido reiterando a lo largo de toda su obra en diversos lugares, algunos tan relevantes como el capítulo XIV de *La voluntad*, concretado en el criterio de Yuste de concebir una novela sin argumento para atender -y entender- la vida; idea repetida en *Memorias inmemoriales* (1946): «Había una médula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban ni las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato. Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?»[482]. Las necesarias enseñanzas de la historia distraen, y hasta ocultan el entendimiento de la vida,

---

[477] *Anarquistas literarios*, t. II, pág. 97.

[478] Sobre el proceso de formación de la estética del escritor levantino, véase mi estudio «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds., *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Fundación Duques de Soria-Visor Libros, 1997, págs. 109-135.

[479] Véase el art. de Azorín «La evolución de la sensibilidad», en *Clásicos y modernos*, t. II, págs. 844-847.

[480] Véase la obra de J. Martínez Ruiz, *La evolución de la crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899; también su artículo «Arte y utilidad», en *Alma Española*, 3 de enero de 1904.

[481] Tomo III, pág. 975.

[482] Tomo III, pág. 1061.

del mismo modo que el argumento de la novela distrae y dificulta el entendimiento de más profundas verdades estéticas -vitales- que son el verdadero objetivo de todo creador.

El «valor vital» es, pues, el criterio rector de toda la actividad literaria de Azorín, y este concepto pierde su carácter abstracto cuando nos situamos ante ciertos textos del escritor. Uno de ellos puede servirnos como elocuente ejemplo. En uno de esos artículos convertido en capítulo de *Los valores literarios*, el titulado «Don Esteban Manuel de Villegas», encontramos una reflexión apoyada en una leve escena descriptiva: «en las viejas bibliotecas solemos ver, de tarde en tarde -nada más que ver-, estos libros gruesos, recios, llenos de citas griegas y latinas, en que, difusamente, se dilucida algún punto que no interesa a nadie (Afuera luce el cielo azul; la vida pasa rumorosa y fugaz...)»[483]. Hay todo un emblema en esta visión del carácter antivital de ciertos libros de apariencia docta y solemne, pero carentes de interés. El contraste, sabemos nosotros, no se establece solo entre el libro y la vida: conociendo la obra de Azorín, el verdadero contraste hay que establecerlo entre el sentido de este texto y el de otro de los capítulos de *Clásicos y modernos*, «La feria de los libros»; en este lugar, junto al Botánico, el escritor contempla junto a libros solemnes, otros insignificantes, anodinos, de escritores desconocidos; libros baratos, sin valor bibliográfico, pero que pueden contener un momento de una vida, una pasión, una esperanza, una ilusión que allí puso el hombre desconocido que lo firma; pueden contener «un rasgo interesante o nos ofrecen un aspecto curioso de la sociedad en tal o cual época [...]; en muchos de estos libros anodinos, vulgares, humildes, suele estar el verdadero espíritu de un pueblo (o por lo menos un aspecto de él)»[484]. Uno de estos libros baratos, rescatado de entre un montón, cuyo autor no forma parte de la historia literaria, es el que inspiró al autor levantino para escribir uno de sus mejores ensayos de estética: *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*. Libros doctos y pretenciosos frente a otros humildes que contienen una palpitación de vida: es el «valor vital» lo que fundamentalmente los diferencia.

Y es que la vida, afirma y reafirma Azorín, no puede ser traicionada; ella se impone por necesidad. Acudamos a dos capítulos de *Clásicos y modernos*, «La palabra y la vida» y «El casticismo», y encontraremos formulados esos criterios rectores de su pensamiento. Si el escritor ha de ser «claro, preciso y conciso» es porque «estas tres condiciones son la vida», que tiene «una fuerza misteriosa y poderosa». Es, pues, una manera clara de mostrar el misterio: de mostrarlo, no de desvelarlo, pues, si así fuera, el misterio carecería den entidad. El arte de Azorín, como sabemos, no culmina con la descripción o presentación detallada de los objetos, de la realidad fenoménica, sino que los sitúa y valora en el seno del misterio fundamental de la vida, como manifestaciones de la «fuerza misteriosa del Universo»[485]. Para el conocimiento y sentimiento del mundo partimos de nuestras sensaciones, y así el mejor prosista -afirma en «El casticismo»- no es el de mayor riqueza léxica, «sino quien ha hecho expresar a la prosa mayor número de sensaciones y más intensas». Sensaciones vitales adensadas en el momento creador de la lectura; y llegamos así al corolario de los cuatro libros, el «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas*, cuando el escritor puede afirmar de manera consecuente con su pensamiento que «un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna»,

[483] Tomo II, pág. 1074.

[484] Tomo II, pág. 843.

[485] Importante declaración del escritor en el artículo -casi un manifiesto- escrito con motivo de la publicación de *Los pueblos*, «Confesión de un autor», *España*, 6 de febrero de 1905.

sensibilidad que cambia y evoluciona según se suceden las generaciones, porque, atento al reiterado criterio rector, «lo que no cambia está muerto»[486].

Buena parte del contenido de ese «Nuevo prefacio», tan denso y preciso como estimulante, había ido apareciendo en diversos lugares; uno de ellos, tal vez el más destacado, es el capítulo que cierra *Clásicos y modernos*, titulado precisamente «Los clásicos», a cuya luz recapitulamos las enseñanzas, reflexiones y consideraciones leídas a lo largo del volumen. Propone allí el ensayista, entre otras cosas, una regla fundamental para juzgar a los escritores llamados «clásicos»: «examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y sentir la realidad», y lanza una especie de máxima: «Juzguemos a los muertos con arreglo a los vivos»[487].

Tan rotunda afirmación puede causar cierta perplejidad, y más en los ambientes universitarios, donde hoy han de ser considerados estos escritos; y es que Azorín, participando de una línea de pensamiento en la que se incluye tanto a Aristóteles como a Schopenhauer, diferencia lo histórico de lo poético, lo particular de lo universal y, más aún, la dimensión «histórica» del hombre de letras de su dimensión como artista, afectado de manera sustancial por el ámbito de su propia creación. La conducta o la acción de un político o de un gobernante solo ha de ser entendida teniendo en cuenta las condiciones de su época, analizando a fondo los documentos que explican sus circunstancias peculiares, sus posibilidades de actuación, etc.; una vez estudiada así, tal figura histórica aparece de manera más nítida en su tiempo, del que nunca se puede emancipar. Pero un artista, al actuar sobre nuestra sensibilidad, se torna un coetáneo. Azorín estima que, como persona histórica, podemos juzgarlo con arreglo a su tiempo; pero al leerlo, no es posible evitar que nuestra sensibilidad reaccione aceptando o rechazando ideas, sentimientos... «Y todo eso forma un conjunto definitivo que no es otra cosa que un juicio». En adecuada sintonía con uno de uno de los principios estéticos de la modernidad, la literatura es un sistema sincrónico de textos que, adensando las edades, forman parte del ambiente en que vivimos. Si todo clásico, por serlo, es nuestro coetáneo, sus obras son parte esencial del «ambiente español» por el que Azorín se interesa desde el breve prólogo a la primera edición de *Lecturas españolas*, el mismo ambiente que intenta definir con más amplitud en el último capítulo de *Los valores literarios*, «Proceso del patriotismo».

Todo ello explica la relevancia social del «crítico», aquel que sabe «interpretar el espíritu del libro» y mostrar esas «partículas» del espíritu nacional con que se ha ido formando el ambiente en el que vive; y es en el capítulo dedicado a Menéndez y Pelayo donde con más nitidez define esa figura:

> Decimos crítico refiriéndonos a un hombre que, dotado de la precisa cultura literaria, tenga a la vez una idea central, un *sistema*, en virtud del cual, contrayéndolo todo a esta visión suya de la producción estética, explique lógicamente las obras[488].

Si la crítica en España ha sido retórica y erudita, en el sentido de acumulación de datos y documentos, Azorín demanda una «erudición de matices», que relacione cambiantes y aspectos de las manifestaciones estéticas. Para esta nueva erudición es necesario poseer una «libre sensibilidad» abierta a las novedades y estar libre de prejuicios. Todo ello viene a definir la tarea del ensayista que percibe y entiende desde sus criterios la vitalidad

[486] Tomo II, pág. 698.
[487] Tomo II, pág. 1004.
[488] Tomo II, pág. 980.

estética del texto; pero tal vez quede un concepto por considerar, y es el sentido del término «sistema». Se suele aludir al carácter «impresionista» de la crítica azoriniana, tal vez desmesurando el calificativo que él empleó solo para definir las páginas de *Al margen de los clásicos*, tal vez para restarle importancia[489], y por ello se suele afirmar que Azorín, como crítico, carece de sistema; pero al igual que hemos señalado en el caso de los conceptos de crítica «psicológica» y «sociológica», que no responden a una metodología académica sino a un designio definido por el autor, el sentido del concepto cuestionado aparece en la cita anterior entendido, según indica una elocuente aposición, como sinónimo de «idea central». Azorín estima la obra literaria por su adecuación a «valores vitales», por su influencia en nuestra sensibilidad, por su aptitud para ser vivificada en el acto de la lectura gracias a un lector que transfunde su propia vida al texto, y queda afectado por él: lo que creamos, nos crea; lo que descubrimos, nos descubre. La tarea crítica de Azorín responde por sistema, como venimos reiterando, a unos criterios rectores desde los cuales nuestra historia literaria adquiere vida y sentido. Además, la abusiva utilización del término «impresionista» ha impedido observar cómo del conjunto de artículos contenidos en los dos libros centrales, los de 1913, se extraen una serie de criterios de procedimiento y actitud que, agrupándolos, podemos concretarlos en cuatro puntos prioritarios:

1.º *No generalizar*. Cada obra ha de ser entendida como algo único, y la generalización es el vicio más extendido entre eruditos y profesores de retórica[490]. «Criticar es diferenciar [...], expresar los rasgos característicos, únicos de un autor o de una obra».
2.º *No abstraer*. España es, según Azorín, «el país de los abstraccionistas»[491]. Una producción estética queda desvirtuada cuando los críticos tienden a convertir los valores vitales en ideas abstractas. El *Quijote* es un libro de realidades, no de abstracciones.
3.º *Leer los textos a la luz de lo que les conviene*. Apunta Azorín que en nuestro país se tiende a valorar las obras literarias como «sabiduría» y no como «sensibilidad»; se leen y aprecian desde valores didácticos, morales, históricos..., pero no estéticos, que son los adecuados. Con un criterio avanzado (adelantándose a esa crítica que suele considerarlo impresionista), se enfrenta a Julio Cejador a propósito de *La Celestina*, proponiendo que tal obra no ha de entenderse desde criterios didácticos ni sapienciales; su novedad está en que por primera vez nos encontramos ante un «analista de espíritus y de temperamentos», y que ese análisis de los espíritus no se da en abstracto, sino «en la realidad cotidiana, menuda y prosaica»[492].
4.º *Subrayar la condición relativa y contingente de todo juicio*. «A un escritor no puede juzgársele definitivamente»[493]; todo valor está en perpetuo cambio en consonancia con la evolución de la sensibilidad, con la visión del mundo de las sucesivas generaciones de lectores «que han nido viendo reflejada» en los

[489] En este sentido, no suele tenerse en cuenta la valoración de un crítico tan perspicaz y autorizado como José María Valverde: «si estos artículos [de crítica e historia de la literatura] se hubieran leído suficientemente, habrían cambiado la visión vigente de la tradición literaria española, no sólo por la fresca inmediatez de su recreación de las obras pretéritas, sino por su enmarque histórico y social dentro de un contexto vivo y concreto» (*Azorín*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971, pág. 302).

[490] Véase el capítulo inicial de *Los valores literarios*: «Sobre el *Quijote*», t. II, págs. 1023-1027.

[491]«Cervantes y sus coetáneos», en *Clásicos y modernos*, t. II, págs. 899-902.

[492] «*La Celestina*», en *Los valores literarios*, t. II, págs. 1077-1087.

[493] «Leopoldo Alas», en *Clásicos y modernos*, t. II, págs. 865-871.

> libros su sensibilidad. En este sentido, el *Quijote* es nuestra obra más viva, la que ha pasado por distintas épocas suscitando juicios diversos, y aun opuestos; juicios que no hacen sino definir la época que los lanzó y los aceptó.

De todo lo anterior se extrae otra conclusión, que define el ensayismo crítico de Azorín: su carácter estimulante, como consecuencia de su antidogmatismo. Porque el escritor no impone su criterio en la interpretación del significado de cada obra, ni con su tarea pretende justificar la existencia de lo excepcional: persigue incitar a la lectura creadora individual. Si el futuro -y el presente- es tarea de todos, la creación de una sensibilidad individual y social requiere asimismo el concurso de todos. Azorín alienta el protagonismo del lector individual, lo que no es otra cosa que el enriquecimiento de cada sensibilidad y la potenciación de cada vida, pues la lectura es actividad vital esencial. Azorín no pretende tanto divulgar ideas como difundir una actitud: da una lección de independencia, un modelo de sensibilidad, desde esa incitación a «ver personalmente, con escrupulosidad, si lo que se dice de tal cual valor científico o literario es exacto»[494]; nos hace entender que la vitalidad de los escritores, clásicos y modernos, depende de nuestra vitalidad.

Pero el enriquecimiento de la sensibilidad no puede quedar reducido al ámbito de lo privado: implica lo público, lo social. Nos relaciona cordialmente, afectivamente, con el ambiente que nos rodea y del que formamos parte. Se vive y «se siente con la sensibilidad que se tiene»[495], y solo una fina sensibilidad es garantía de un presente más noble y un futuro mejor. Es la lección del humanista Azorín.

[494] «Un libro de Ramón y Cajal», en *Los valores literarios,* t. II, pág. 1070.
[495] Tomo II, pág. 699.

Un peculiar manifiesto: «Confesión de un autor». Azorín y «el arte nuevo»

A Victor Ouimette

Es posible que el artículo «Confesión de un autor», publicado por Azorín en el periódico *España* el seis de febrero de 1905, más que un texto que señala el inicio de una nueva época en la trayectoria literaria del escritor, pudiera constituir una reflexión original sobre un nuevo arte, ya consolidado. Si bien la novedad es relativa y ciertamente problemática, el breve texto, dedicado a presentar el recién publicado libro *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, contiene los suficientes elementos como para pensar que nos encontramos ante un verdadero «manifiesto» azoriniano destinado a proclamar ese «nuevo arte» y a revelar una actitud creadora original.

Para quienes posean un mínimo conocimiento sobre la vida y obra de José Martínez Ruiz, *Azorín*, el dato anterior adquirirá un sentido preciso, puesto que *Los pueblos* es el primer libro que el escritor firma con el seudónimo que utilizará de manera exclusiva a lo largo de toda su vida; y el cambio de firma es el acontecimiento tradicionalmente asociado con la inauguración de un nuevo talante. Pero el corte no es brusco, ni en el desarrollo de la obra azoriniana se ha producido nunca una verdadera solución de continuidad; como tampoco la nueva firma irrumpe imponiéndose de una vez y por todas, sino que, utilizada primero como coartada distanciadora para atribuir a un personaje novelesco unas satíricas «Impresiones parlamentarias»[496], va a ir invadiendo a lo largo de diez meses el resto de las colaboraciones periodísticas, para instalarse definitivamente, en octubre de 1904, en la prensa, y en enero de 1905 en la portada de un libro, como marca de un producto literario de notable originalidad.

Pero este dato del cambio de firma con la utilización de un seudónimo viene asociado a algo más. Es cierto que la novedad es relativa, pues se produce en un escritor que lleva doce años publicando, desde antes de que en febrero de 1893 pronunciara la conferencia «La crítica literaria en España», texto de suficiente entidad como para iniciar con él sus *Obras completas*»[497], y desde entonces ha pasado por una época radical, de escritor revolucionario, en la que se comportaba como un propagandista del anarquismo, y por una crisis que lo conduce hacia el nihilismo, manifestada literariamente en no pocos artículos y en dos novelas: *Diario de un enfermo* y *La voluntad*. En la siguiente novela, *Antonio Azorín*, nos encontramos ya con un personaje equilibrado, amable, escéptico y reconciliado con una realidad a cuya mejora quiere contribuir, en la medida de lo posible,

[496] Sabemos que la primera de estas crónicas, firmada por Azorín, aparece en *España* el 28 de enero de 1904. Sobre el sentido de esa «coartada distanciadora», véase José M.ª Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, págs. 248-256.

[497] E. Inman Fox en su imprescindible *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, menciona el artículo «Crónica política», firmado con el seudónimo *Juan de Lis* y aparecido en *El Defensor de Yecla* el 20 de marzo de 1892, como el primer artículo publicado por el escritor. Para los inicios de su literatura de creación véase el trabajo de Miguel Ángel Auladell, Ramón E Llorens, Juan Antonio Ríos y M.ª Dolores Fuentes, «Textos olvidados del joven Martínez Ruiz», *Canelobre. Revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»*, Alicante, núm. 9 (1987), págs. 37-40.

con el ejercicio, limitado, de su pluma; en *Las confesiones de un pequeño filósofo* Azorín es el nombre que J. Martínez Ruiz da, en estrecha identificación del personaje con su propia biografía y su sensibilidad, a sus evocaciones de la infancia; tan estrecha es que utiliza la primera persona, después de que la tercera haya predominado en los dos títulos anteriores. En este punto hemos de detenemos, en el momento en que se cierra la trilogía de Antonio Azorín y comienza a aparecer una serie de libros formados con textos que habían ido viendo la luz en las páginas de la prensa periódica, escogidos de entre los muchos que un periodista, ya prolífico y famoso, iba entregando en su cotidiana tarea. El escritor deja de producir novelas -ese género que tan profundamente había renovado con su conocida trilogía- y no volverá en muchos años a dar otra a la imprenta, por lo menos hasta que en 1922 publique *Don Juan*, pasando por el ensayo novelesco de 1915, *El licenciado Vidriera*, reescritura de la novela cervantina que vendría a prolongar, en extensión, la modalidad literaria representada en los textos de *Al margen de los clásicos*, de características muy diferentes al resto de su novelística.

Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana) se distingue claramente del libro que le precede, aunque al mismo tiempo pueda mantenerse cierta continuidad; y así Inman Fox señala que *Las confesiones* «parece ser, más bien el libro que abre el ciclo de las colecciones de estampas», pues «tiene muy poco que ver con *La voluntad* y *Antonio Azorín*»[498], y para José M.ª Valverde la fase en la que se integra *Los pueblos* «tiene su umbral en *Las confesiones*»[499]. Pero este umbral tiene todavía entidad novelesca, o por lo menos así se le califica desde su portada; aunque tal denominación sea cuestionada por críticos que, como María Martínez del Portal, asimila su contenido a los libros de memorias[500]. De todos modos, *Las confesiones de un pequeño filósofo* está diseñada estructuralmente sobre la trayectoria biográfica del protagonista, y muestra una disposición en breves secuencias configurando cada uno de los capítulos como un pequeño poema en prosa en que se recrea un dato de la infancia o adolescencia de ese «yo narrador» llamado Azorín. En sus últimos capítulos, una cierta dispersión temática alude a cuestiones de su estética, a modo de breve muestrario de su mundo, definiendo conceptos y elementos claves: «Las vidas opacas», «Los tres cofrecillos», «Las ventanas», «Las puertas» o «Esas mujeres»; pero estos breves capítulos son formalmente diferentes de los que constituyen *Los pueblos*, más extensos y de variada modulación, que van desde el puro ensayo hasta la escena de diálogo puro, alternando textos en primera persona con otros en tercera, contrastando también el humorismo desenfadado de ciertos pasajes con la elegía melancólica, la reflexión filosófica o la visión directa de los dolores del mundo. Si el escritor ha decidido comentar su libro, dedicar unas páginas a reflexionar a partir de él, es por algo; y del análisis del texto podemos sacar consecuencias muy iluminadoras.

El artículo «Confesión de un autor» aparece como un breve ensayo de estética, no como una descripción del libro, ya que no se alude a su contenido de manera directa. Ensayo, pues, en el que unas determinadas ideas -las que constituyen su centro- emanan de una escena en la que el *yo* del escritor va dejando constancia, en un espacio determinado y en un momento concreto, de sus percepciones, sensaciones, sentimientos e intuiciones, para apoyarse a continuación en la autoridad de un filósofo con quien comparte un criterio fundamental. Hay, pues, una experiencia descrita que nos aparece

[498] «Introducción» a su edición de *Antonio Azorín*, Barcelona, Labor, 1970, pág. 26.

[499] *Op. cit.*, pág. 240.

[500] María Martínez del Portal, «En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en *Actes du premier colloque international «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 47-58.

como real, efectiva, y una consecuencia, un conocimiento que se define en términos precisos. Pero, por encima de todo, lo que percibimos es el carácter «literario» del texto, su fundamento libresco. El artículo comienza con una cita de Montaigne y termina, en perfecta circularidad, con otra del mismo autor, que prestan entidad al contenido. En la primera encontramos el pretexto para defender la idea de que un autor pueda hablar de su libro y de sí mismo, y le permite describir el lugar donde «se esconde» para escribir; el desarrollo de este dato cubre el texto entero. La segunda cita, la que cierra el artículo, habla de las lindas muchachas que dan alegría, y cierta emoción sentimental, a un anciano, «a este pobre hombre que marcha rápidamente hacia su ruina», traduce un Azorín que todavía no ha cumplido los treinta y dos años. Tenemos así los dos elementos fundamentales del artículo, y de todo el libro: el *espacio*, entendido siempre como presente, con la inmediata evidencia de las cosas y de los seres, y el *tiempo* que imperceptiblemente conduce todo ese mundo hacia su disolución, y que alude al tema medular del libro, enlazando con el último capítulo, «Epílogo en 1960» (cuyo título en su primera aparición en la prensa conviene recordar: «La fama póstuma»).

Si la alusión al sentimiento temporal es muy sucinta -se concreta en la cita final y se conecta con el motivo del sentimiento amoroso-, todo el artículo responde a la descripción de un momento en un lugar. Así como Montaigne se refugiaba en la torre de su mansión para meditar y escribir, Azorín, más modesto -pequeño filósofo al fin- se acoge a los ámbitos del desván -que a él gusta llamar «falsas» o «sobrado»- en su casa solariega de Monóvar, donde se retira a escribir, de manera que las circunstancias entran en el texto, y el mismo acto de la escritura, objetivándose junto con todo su escenario, se convierte en la materia del escrito. Azorín describe cómo se encuentra escribiendo en la mesa de pino, en el desván, entre los trastos viejos, y ante una ventana desde donde contempla los tejados del pueblo y el paisaje del fondo, y nos muestra con su prosa lo que percibe, lo que ve y oye en ese lugar a una hora precisa: a las ocho de la mañana. Pocas veces una escena tan sencilla puede cargarse con tan complejo sentido, adensándose en significaciones; y se adensa más aún si percibimos que esta escena tan real alude a algo: en medio de toda esa naturaleza radiante y permanente de cumbres, cielo, árboles y sembrados, y en el centro de la vida «intrahistórica» marcada por la continuidad y la repetición, el desván es el lugar donde reposa lo que ya ha cumplido su misión en el mundo, lo que ha sido vencido por el tiempo. Provoca el sentimiento de la melancolía ante lo que ya pasó para no volver: «velones arcaicos -que fueron vencidos por el petróleo-, quinqués polvorientos -que han sido derrotados por la luz eléctrica-»[501], todo ello obsoleto, definitivamente, entre «maletas viejas -que en sus días caminaron por el mundo» o «entre los muebles decrépitos, inútiles, estos muebles queridos que han visto nuestra infancia, nuestra adolescencia». La sensación del paso del tiempo se complica con el sentimiento derivado de la relación de nuestra vida con esos objetos; y así los años vividos, los de la infancia y la adolescencia, se asocian con la vida de los muebles viejos del desván, de donde se origina una imagen poética que habla de la melancolía ante el paso del tiempo. No hay, pues, posibilidad de permanecer impasible, íntimamente impasible, ante las circunstancias -si no es guardando la ecuanimidad externa-; ellas se relacionan afectivamente con nosotros; y ese desván, siendo real, y sin dejar nunca de serlo, adquiere un valor simbólico del que no podemos prescindir: contiene el sentimiento del tiempo, la emoción de la vida pasada y la enseñanza del devenir de las edades; aunque permanezca encerrado para siempre en la página, perfectamente fijado, el momento en que, a las ocho de la mañana, el escritor nos cuenta que está escribiendo lo que ve y lo

[501] Los fragmentos de *«Los pueblos*. Confesión de un autor» que utilizo en este breve ensayo proceden de las *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, 1.1, págs. 748-750.

que oye, pero que sobre todo está «describiéndose» a sí mismo en el momento de escribir. En la conciencia que el escritor tiene del mundo, el primer dato es la evidencia de sí mismo, el conocimiento del *yo* situado en una circunstancia.

A los conocedores de la obra de Azorín, páginas como las que ahora comentamos les harán sospechar que lo allí descrito es una construcción imaginaria. El autor de *Castilla* es un escritor muy dado a la práctica de la evocación, a «situarse imaginativamente» o «idealmente» en un determinado lugar para cargar de significado unas ideas, y no para ambientarlas a manera de escenografía -recordemos el epílogo a *Lecturas españolas*[502]. Como tantas veces, y aunque el detallismo sea evidente -cualquiera que se haya situado en ese lugar de la casa, hoy biblioteca de la Casa-Museo, habrá visto el paisaje que describe Azorín-, pueden señalarse en la página ciertas imprecisiones propias de quien evoca: los eucaliptos que atalaya desde la ventana son «dos, cuatro»; las casas que refulgen nítidas al fondo son «dos, tres»; y más aún, en la percepción de las laderas de la montaña no encontramos lo propio de la visión precisa de un momento determinado -que sería la de una mañana de comienzos de febrero-, sino el sucederse de las estaciones resumidas en los dos momentos extremos: «a trechos, por entre la verdura de los sembrados -si es en invierno-, o de las viñas -si es en verano- destacan [...]». Las estaciones pasan, para volver, y el lugar siempre permanece renovándose en la continuidad de la vida. Podría ser irrelevante el hecho de la evocación; pero si no hemos querido guardar nuestra sospecha es porque la propia construcción evocadora añade significado poético -esto es, creativo- a la escena descrita, dotando a esa descripción de un momento pasajero, idéntico a otros muchos, del carácter privilegiado del poema en prosa.

La finalidad, el objetivo de la «Confesión de un autor», no es la de dar a conocer el libro, ni la de hacer una especie de publicidad, sino la de aportar los datos y los criterios que permitan alumbrar su sentido. A un libro poético corresponde un ensayo poético. El escritor describe lo que ve, y también lo que oye: las primeras campanadas, los golpes en las herrerías, el canto de un gallo, el sonoro mazo del carpintero... Todo ello -luces, sombras, matices, sonidos...- compone una «síntesis armónica» en la que el escritor percibe la «concordancia secreta y poderosa de las cosas que nos rodean», y muestra en la pequeña ciudad una vida «tan intensa, tan bella como la de las más grandes y tumultuosas urbes del mundo». No hay nada «opaco y vulgar», afirma en estricta correspondencia con las ideas de William James: «para el ojo mortecino y flojo todo es vulgar e inexpresivo, fatigoso y desagradable», y así introduce la cita que viene a ocupar el centro del texto: «Nos hemos alejado demasiado de la Naturaleza. Nos hemos dedicado a buscar exclusivamente lo raro, lo escogido, lo exquisito, y desdeñar lo ordinario [...]; y así [...] la peculiar fuente de la alegría, que se halla en nuestras funciones más simples, muy a menudo se seca, de modo que quedamos ciegos e insensibles en presencia de los bienes más elementales y de las venturas más generales de la vida»[503]. Las ideas del pragmatista americano son muy oportunas, llegan en el momento justo en que el escritor ensaya su solución pragmática a la crisis existencial manifestada en *Diario de un enfermo* y *La voluntad*, lo que ya estaba prefigurado al final de esa frase, *leitmotiv* de la novela de 1902, en la que expresa lo irrelevante de la verdad o falsedad de una idea; lo necesario es

[502] «Quiero fechar *idealmente* estas páginas españolas en un viejo pueblo castellano». Comienza así su «Epílogo en Castilla» que cierra *Lecturas españolas;* el lugar es Nebreda, de nombre sugestivo para el escritor, pues lo utiliza en varias ocasiones.

[503] La frase citada por Azorín corresponde al libro de William James, *Los ideales de la vida (Discursos a los jóvenes sobre psicología)*, versión española de Carlos M. Soldevila, 2 vols., Barcelona, Casa Editorial Maucci, s. f.; se encuentra en el 1.1, pág. 103.

que la imagen que nos formemos sea vigorosa y fecunda para el acto creador: «No importa -con tal que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo»[504]. Más pragmático es ya Antonio Azorín en su novela homónima, cuando reduce sus pretensiones a dar cuenta del miserable estado de los pueblos para posibilitar mejoras muy concretas, y termina encauzando su acción en la escritura.

El artículo, circular en su referencia a Montaigne, tiene su centro en William James, y así la escena cotidiana que describe (la armonía de la vida vulgar) se adensa con la presencia de los filósofos, uniendo lo permanente con lo nuevo, lo vital con lo intelectual, y elevando la experiencia efectiva a ese nivel superior de realidad que es el del arte y el de la filosofía. Al igual que Montaigne, él mismo «es la materia de su libro»[505]; como James, percibe en todo «la misma vida consciente, ardiente, llena de voluntad»[506]. De aquí que el más relevante fragmento del texto sea consecuencia lógica de todo lo anterior, y se enuncie con el tono y las condiciones de un auténtico manifiesto literario:

> Todo tiene su valor estético y psicológico; los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza poderosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades y en las asambleas donde se deciden los destinos de los pueblos, que en las ciudades oscuras *y* en las tertulias de un Casino modesto, donde don Joaquín nos cuenta su prosaico paseo de esta tarde.

El fragmento es sobradamente explícito, directo, y casi no requiere comentario; lo necesario es su transcripción íntegra y subrayar una serie de términos de fundamental valor para el entendimiento de su estética: la *nueva belleza*, los hechos microscópicos *reveladores de vida* que ensamblados *armónicamente* muestran la *fuerza misteriosa del Universo*. Belleza y misterio en lo cotidiano y vulgar: estos son los términos de la nueva estética que aquí nos anuncia; estética que no es tan nueva ni tan exclusiva, aunque el acento y el estilo sean peculiares y únicos: viene a ser la personal y original adecuación del escritor español al fondo simbolista europeo[507]. Y sobre el estilo y la actitud tratan los últimos datos que hemos de extraer de este peculiar manifiesto, y no solo por lo más evidente, por el deseo de claridad y sencillez propio del escritor, sino por la pretensión que resume en estas líneas:

---

[504] J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 74.

[505] Frase que figura en el breve prologuillo dirigido «al lector» con el que Michel de Montaigne inicia sus *Ensayos*.

[506] William James, *op. cit.*, 1.1, pág. 85.

[507] Véase mi estudio «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)», *en Actes du deuxième Colloque International «Azorín et la France»*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 81-92.

> Y sobre todo, que, lejos de dar toda la medida de una voluntad libre, desenfrenada, desconocedora de sí misma, *romántica*, muestren un poder contenido, reprimido, *clásico*.

Lo clásico tiene que ver con la limitación y la medida, valores que Azorín defenderá a lo largo de toda su obra, y también con la ecuanimidad; lo romántico, con la falta de plan y de orientación, con la falta de una conciencia literaria resumida en esa «voluntad libre» que se desconoce a sí misma. Aquí está la referencia al fundamento metafísico de su estética, sucintamente aludido, pero de manera suficiente. Porque si ha citado a su maestro Montaigne, modelo vital y literario, y a William James, que pone al día su concepción «ondulante y flexible» de la vida que aprendió en aquel, omite el nombre de quien le permite fundamentar su estética en una metafísica: Arthur Schopenhauer; aunque tal alusión queda incluida en esa referencia a una «voluntad que se desconoce a sí misma». Es de la fuerza dolorosa de la voluntad, de su imperio, de lo que quiere liberarse el escritor para atender a la belleza y verdad del mundo desde su «representación» salvadora; representación que para el escritor levantino es inseparable de la literatura. En el artículo de 1905 encontramos el mejor resumen del fundamento poético del arte de Azorín.

Azorín, forjador de la generación del 98

1.- El proceso (1897-1913)

En buena medida, Azorín viene a ser el responsable de que el año en que se produce el Desastre por antonomasia, el de 1898, quede como la fecha asociada a un grupo de escritores excepcionales cuya producción llena más de la primera mitad del siglo XX. La figura del prosista levantino se ha hecho inseparable del concepto forjado por él y desarrollado después -sobre todo en los años de la posguerra- por ensayistas e historiadores. Y agradezco como un regalo al profesor Adolfo Sotelo la propuesta del título que encabeza estas líneas, pues el término «forjador», con el que se designa y califica el papel que el escritor cumple en la historia literaria, es amplio y permite escoger de entre las diversas acepciones que del verbo «forjar» figuran en el Diccionario de la Real Academia Española fundamentalmente dos que no se excluyen entre sí: Azorín sería el que «da la primera forma» a ese concepto historiográfico, y también el que «inventa» tal concepto y, con él, la existencia de dicha generación. Este segundo significado es particularmente grato para mí, pues me permite adoptar un sinónimo del término utilizado por Ricardo Gullón en su conocido ensayo (1969) y, de este modo, situarme en una línea crítica definida.

Por lo apuntado, podemos advertir la presencia de un primer peligro que afecta al escritor levantino: que esa faceta de forjador de un concepto que ha tenido tan notable fortuna oculte lo principal: su grande y original creación; porque una metodología generacional, de raigambre sociológica, con posibles aplicaciones en los estudios históricos, llevada al terreno de los estudios literarios -y referida sobre todo a un momento de tanta vitalidad creadora-, entraña consecuencias distorsionadoras y reduccionistas que son fácilmente identificables: en primer lugar, porque se sacrifica lo individual a lo colectivo; o lo que viene a ser lo mismo: porque se privilegian ciertos rasgos colectivos sobre creaciones individuales originales, de tal modo que violentamos los rasgos particulares para acomodarlos a las características del grupo. En segundo lugar, porque suelen quedar recluidos en una época, los aledaños de 1898, dejando en sombra una producción dilatada en el tiempo que va experimentando una notable evolución. Contra esta restricción protestó Valle-Inclán con argumentos rotundos[508]. Una tercera consecuencia del rótulo unificador es la reducción de una compleja creación artística, que invade todos los géneros renovándolos en profundidad, a una literatura «de ideas» que suele consistir en la adaptación, por parte de críticos e historiadores, de ciertos elementos seleccionados en la escritura de los cuatro o seis autores reunidos bajo el rótulo generacional a un discurso ideológico predeterminado, que viene a resumirse en la unión de un nacionalismo lírico, de tono elegíaco, con un vago regeneracionismo. De todo ello se deriva como grave consecuencia algo que afecta radicalmente al grupo de escritores aquí seleccionado: una *indefinición estética* que atañe tanto al momento vivido -la época literaria- como a la creación individual en cada una de sus producciones.

[508] «¿Qué cuarto es ese del 98? ¿Por qué soy un escritor del 98? Será del 98 el escritor que encontró en aquella fecha su definitiva expresión y la reputa a lo largo de los años, pero el escritor que cambia y se renueva y se transforma es del 98 y de 1928» (Valle-Inclán 1994, 390).

Sabemos que la forja (entendida ahora como «primera forma») que Azorín da a su invención se produce en febrero de 1913, cuando el autor de *Castilla* publica el artículo en cuatro entregas titulado «La generación del 98» (II, 983-1000)[509], en unas circunstancias estudiadas y analizadas por Vicente Cacho Viu en su extenso artículo «Ortega y el espíritu del 98» (1985)[510], donde ilumina la génesis de tan controvertida denominación: Azorín recoge el rótulo acuñado un par de días antes por Ortega y Gasset para designar a quienes, como él, eran adolescentes en la época del Desastre, y lo aplica a la suya, pero no con el criterio generalizador con que lo utiliza el filósofo madrileño -como convocatoria generacional encaminada a construir un futuro desde unas circunstancias que a los que entonces se encontraban sobrepasando la treintena les parecía favorables-, sino como evocación reflexiva de un momento pasado y de una época literaria que ya es historia[511], reducida a siete nombres egregios -en realidad ocho, pues hay que incluir al articulista. Recordemos la exigua nómina: «Hombres de la generación del 98 son Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu, Rubén Darío» (II, 997). No es preciso hacer hincapié en cómo posteriormente los críticos eliminaron tres de los citados escritores, que no se acomodaban a su construcción intelectual, y añadieron otro al que Azorín consideraba de la siguiente generación: Antonio Machado.

Subrayemos también lo llamativo (y revelador de las intenciones azorinianas) de esa curiosa continuidad que en el artículo establece entre su grupo y lo que llama «el movimiento ideológico de la generación anterior», resumido en el grito pasional de Echegaray, el sentimentalismo subversivo de Campoamor y la visión de la realidad de Galdós, lo que en cierto modo parece contrastar con el rasgo fundamental de su generación: el de representar en las letras españolas un «renacimiento»; y todo ello en un momento en el que el «espectáculo del Desastre», que ha potenciado una línea de literatura regeneracionista, crea el ambiente donde se ha moldeado la mentalidad del grupo.

Pero es sobre todo ese carácter de renacimiento el dato sobresaliente y la conclusión a la que nos quiere llevar en ese texto tan citado; un renacimiento definido como «la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero» (II, 995). Es en el ámbito cultural de la Europa del momento donde el articulista quiere situar a los escritores con quienes se agrupa, unidos por la común tarea de enlazar en pensamiento y estética con el clima europeo finisecular. Menciona una serie de nombres de escritores que influyen sobre cada uno de los siete elegidos, y destaca tres: Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier (el pensador rebelde, el poeta representativo del simbolismo y el escritor que ayuda a ver el paisaje de España). Hay notables olvidos y significativas exclusiones; entre ellas -aparte de las de mayor trascendencia, sobre las que hemos de tratar al final- se encuentran las más obvias: las de aquellos pensadores cuya influencia gravita sobre el Martínez Ruiz anterior a 1898, fundamentalmente los anarquistas Pedro Kropotkin, Sebastián Fauré y Agustín Hamon.

---

[509] Como sabemos, el artículo, en cuatro partes, apareció en *ABC* los días 10, 13, 15 y 18 de febrero de 1913, y fue recogido ese mismo año en el libro *Clásicos y modernos*. Las citas de textos de Azorín pertenecientes a libros compuestos por el escritor proceden de las *Obras escogidas* (1998); al final de cada cita remito entre paréntesis al volumen y página correspondientes. Los fragmentos de artículos no recogidos después por el mismo escritor en libro se citan poniendo al final de cada uno los datos de publicación.

[510] El artículo ha sido recogido por su autor en libro (1997), donde queda enriquecido por su relación con un contexto más amplio.

[511] Sobre el sentido de la reconstrucción azoriniana del pasado, véase la reflexión de Eduardo Mateo Gambarte en su libro (1996, 122-136).

El protagonismo que tiene Azorín en la forja de un concepto de generación aplicado a este grupo de escritores se comprende mejor si atendemos a la condición de crítico literario que lo singulariza en su momento. J. Martínez Ruiz, desde su primer acto público y primera publicación de cierta entidad (la conferencia de 1893 «La crítica literaria en España») manifiesta vocación de crítico, no de creador. Hasta 1900 escribe unos pocos cuentos, y solo a partir de *Diario de un enfermo* (1901) muestra su talento creativo. A la crítica y al ensayo dedica la mayor parte de su actividad literaria desde 1893 hasta sus últimos textos, que pueden quedar representados en los que forman el libro *Ejercicios de castellano* (1960). Pero también es de notar que siempre ha mostrado un carácter solitario, reservado y hasta tímido; espíritu nada gregario, no se ha integrado en grupos (con la excepción del denominado «los tres», tan exiguo como breve), ni era hombre de tertulias. Atento siempre al momento literario, como ya podemos ver en *Buscapiés* (1894) o en *Literatura* (1896), es en *Charivari* (1897) donde el joven Martínez Ruiz, que pocos meses antes había llegado a Madrid, traza el primer panorama crítico -y cáustico- de la época que habría de ser evocada quince años después; y por esta razón hemos señalado en el epígrafe de esta primera parte el año de esa peculiar «cencerrada» como fecha inicial en el proceso de forja o invención. No encontramos en el librito de 1897 (el mismo año de la diatriba antimodernista de Pereda, que ha de ser recordada como una agresión a «los suyos» en el famoso artículo de 1913) ni un atisbo de idea «generacionalista», ni se siente integrado en grupo alguno; más bien muestra su disgusto ante un ambiente que se le antoja mezquino. En todo caso, podemos advertir en *Charivari* una clara diferenciación entre escritores que son censurados, satirizados, frente a otros considerados modélicos. Entre los primeros hay periodistas y bohemios: Dicenta, Pereira, Palomero, Alejandro Sawa; pero también «gente vieja»: Núñez de Arce, Balart, Grilo y el Valera crítico literario. Los escritores modélicos son *Fray Candil* (Emilio Bobadilla, el más admirado por el primer Martínez Ruiz), Leopoldo Alas (que va a convertirse en su admirado mentor), Luis Bonafoux, Pedro Dorado, y sus maestros en el pensamiento ácrata: Fauré, Hamon y Kropotkin. De manera positiva están vistos también Luis Taboada, Benavente y Ruiz Contreras.

Pero tal vez lo más interesante para el asunto que nos ocupa es la manera en que son enjuiciados entonces, en 1897, los dos escritores que años después formarán parte del grupo generacional: Unamuno y Valle-Inclán. Con el primero advierte Martínez Ruiz semejanzas de carácter y de forma de vida: «frío, retraído, alejado del trato social [...], leyendo montañas de papel, escribiendo como una máquina...», pero se siente alejado de sus ideas: «no me gusta su nebulosidad, su incerteza de ideal filosófico, su vaguedad de pensamiento» (II, 127). Valle es para él un extravagante bohemio, el autor de *Epitalamio*, tomito no tan bellamente impreso como se pretendía, que contiene una novela corta algo incoherente, de asunto trivial y personajes amanerados (II, 159). No hay asomo de hermandad generacional con escritores a los que no solo contempla lejanos por su estética y pensamiento, sino también por su edad: ambos son diez años mayores que Martínez Ruiz, y esa diferencia, para un joven de veinticuatro años, es notable.

Toda invención tiene sus precedentes, y si es en 1913 cuando el término generación quedó unido a la fecha de 1898 -y a ese rótulo se le dota de un contenido y un significado-, el uso del concepto sociológico aplicado a esos jóvenes intelectuales que irrumpen en la época finisecular puede remontarse al primer año de la centuria, y es el artículo de Joan Maragall, «La joven escuela castellana» (*Diario de Barcelona*, 28 de febrero de 1901), el primer documento que suele citarse. El poeta catalán, que acusa la lectura de las obras de J. Martínez Ruiz *El alma castellana* y *Diario de un enfermo*, tiene palabras de admiración ante la novedad, vigor y rara belleza de los textos, y en carta dirigida al joven levantino

le dice: «ustedes los de la nueva generación han vuelto a encontrar, a fuerza de seriedad y sinceridad, el espíritu inmanente del arte castellano» (Riopérez 1979, 286). No es necesario advertir que Maragall no utiliza el término «generación» con un propósito metodológico, sino como un lugar común, el mismo que encontramos repetido por la crítica literaria en la prensa periódica, utilizado para señalar, normalmente, la aparición de escritores jóvenes. Es, pues, un término casi irrelevante, empleado de manera convencional en diferentes contextos y no siempre aplicado a las mismas tendencias del momento. Ramiro de Maeztu establece en su artículo «Una generación» (*Don Quijote*, 14 de noviembre de 1902) la escisión entre dos clases de hombres: «los anteriores al 98 y los que han venido después»; estos últimos son «más o menos socialistas» y guardan «semejanzas con la juventud nihilista rusa de entre 1870 y 1880»; es decir: esa nueva generación así caracterizada no es otra cosa que la extensión del yo del articulista. Catorce meses después, en su artículo «Nueva generación», publicado en *Alma Española* (3 de enero de 1904), nos habla Gregorio Martínez Sierra, en términos reconocibles, de una generación que ha vivido el ambiente del Desastre en una España de mentiras, triste..., pero que pone todo su afán en la poesía, y su esfuerzo no es inútil: «en todo pueblo son los ideales de belleza, sustentados por unos pocos, el granito de sal que asegura la persistencia de la civilización». No cabe enfrentar estos dos artículos para mantener la diferencia entre 98 y modernismo creando una escisión en el mundo literario-cultural; es más: las ideas expuestas por Martínez Sierra vienen a coincidir con las expresadas por Martínez Ruiz en su importante artículo «Arte y utilidad», aparecido en el mismo número de *Alma Española*, y con la postura que Azorín mantiene en una serie de textos relativos a un tema central en su pensamiento: el decisivo papel de la literatura de creación, de la belleza *inutilitaria*, en la evolución de la sensibilidad, indispensable para el más positivo progreso de la humanidad[512].

En aquellos mismos días, doña Emilia Pardo Bazán publica en la revista *Helios* (12 de marzo de 1904) un importante artículo, «La nueva generación de novelistas y cuentistas», en cuyo título utiliza de nuevo el reiterado término, pero sabiendo diferenciar muy bien entre la alusión a la totalidad de coetáneos y las diferentes corrientes, tendencias, escuelas o estilos que puedan existir en un momento determinado. En este sentido, sitúa a Martínez Ruiz y a Pío Baroja «de lleno en la corriente modernista que aquí como en todas partes ha inspirado chanzas y sátiras a la prensa», pero advierte que estos modernistas no han caído «en el pseudo gongorismo afrancesado», y concluye caracterizando con precisión esta nueva literatura: «Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas), y propende a un neorromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte: Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck». El criterio de doña Emilia es certero, ajustado, como corresponde a persona que conoce bien el panorama literario de la época, y los tres nombres que cita como representativos de un pensamiento y una estética son los esenciales.

Pero es en los escritos de Martínez Ruiz donde hemos de observar el uso del término «generación» hasta llegar a la formulación definitiva; y es curioso que la primera vez que de manera relevante lo utiliza no es en un ensayo o un artículo de crítica literaria, sino en el seno de una novela. En el último capítulo de la segunda parte de *La voluntad*, el narrador expone sucintamente unos criterios generalizadores a partir de la figura del protagonista: «Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa,

[512] Remito al lector interesado al capítulo de *Clásicos y modernos* titulado «La evolución de la sensibilidad» (II, 844-848), así como a la reflexión con la que finaliza *Al margen de los clásicos* (1915).

irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación realista» (I, 364). Interesante devenir de generaciones en la historia inmediata de España, con sus rasgos distintivos, para llegar mediante un procedimiento irónico -y elíptico- a una conclusión pesimista. Representante de la generación romántica es Larra, audaz... para el suicidio; de la época realista-positivista el representante es Pi y Margall, quien tiene «fe de afirmar» su ideal en la República Federal para no cumplirlo cuando llega la ocasión, «por no conculcar una ley» (I, 345). La conclusión nihilista no puede ser expresada con mayor claridad.

De manera más concreta, encontramos en varios textos de Martínez Ruiz aparecidos en *Alma Española* el primer boceto de una vaga conciencia generacional cuando en una sucesión de artículos menciona el nombre de los compañeros, alude y valora a quienes históricamente los han precedido, así como a los que vienen a continuación. En tres artículos podemos observar esta alusión a tres generaciones sucesivas. El primero es «Pío Baroja y su última novela» (27 de diciembre de 1903). En el párrafo inicial utiliza un criterio schopenhaueriano para explicar cómo cada uno de sus compañeros ha logrado ya su propio estilo, lo que no es sino la manifestación individual de la *Voluntad* que se ha encarnado «en una modalidad única, y sería inútil cuanto se haga por sobrepujarla o modificarla esencialmente»; menciona doce nombres: Valle-Inclán, Maeztu, Bueno, Palomero, Acebal, Navarro Ledesma, Sawa, Emilio Bobadilla, Benavente, Rueda, Unamuno y Baroja; seis de ellos no estarán en la nómina de 1913. Dos semanas después publica «Somos iconoclastas» (10 de enero de 1904), donde se queja de la indiferencia u hostilidad de los viejos para con los jóvenes. De manera sorprendente cita los nombres de Tamayo y Baus, López de Ayala, Ventura de la Vega y Echegaray; los califica como una generación de «pobres de espíritu» y proclama la superioridad de los jóvenes escritores: «nosotros valemos más, mucho más que ellos». Pero esto es lo mismo que afirma enseguida de los jóvenes «que vienen detrás de nuestra generación», quienes «tal vez valen más que nosotros». El representante de esta novísima generación es, en este caso, Juan Ramón Jiménez, a quien dedica el artículo «Los libros. Dos palabras» (24 de enero de 1904). Juan Ramón es el poeta «de los detalles diminutos que nos revelan de pronto el alma de las cosas». Los criterios no pueden ser más azorinianos: da la sensación de que Martínez Ruiz contempla en el joven poeta su propia estética en este primer esbozo de los «primores de lo vulgar», y es un buen resumen del contenido del importante artículo -verdadero manifiesto de su arte- «Confesión de un autor», escrito un año después con motivo de la publicación de *Los pueblos*, cuyos textos estaba redactando por entonces.

El año de 1905 puede señalarse como el de la fama de Azorín, quien, con su seudónimo recién estrenado, se ha convertido en el periodista de moda. Desde esta situación, desde la satisfacción que produce un éxito logrado, es desde donde podemos entender los criterios expuestos en su artículo «Los Maeztu» (*ABC*, 31 de octubre de 1905). El escritor evoca aquella época de la bohemia, la época de *Germinal*, *Vida Nueva*, *El País*...; aquellos jóvenes desconocidos «han llegado a ser populares y queridos del público». Vuelve a recalcar la superioridad de sus compañeros sobre los periodistas de la anterior generación, pero, como en el caso de «Somos iconoclastas», solo aparecen hombres de un tiempo muy pasado, los de los años 1860-90: Lorenzana, Selgas, Calvo Asensio, Montemar y Carlos Rubio; parece que esté contemplando la colección de fotografías descritas al final de *La voluntad*. Un párrafo de este artículo tiene especial interés para señalar el enriquecimiento intelectual producido en el avance generacional: «en esta construcción personal de una ética y de una estética que cada uno de los más notorios jóvenes del presente se ha formado -cosa que sus antecesores, verdaderos anarquistas mentales, no habían hecho- reside su superioridad y su fuerza». Entendamos el sentido de esta

reflexión: no hay *una* estética, sino sendas estéticas: cada uno ha encontrado su propia voz, su estilo, y ha configurado literariamente su propio mundo. Azorín contempla como lejana la época combativa y le enardece poseer, por fin, un público; ellos, que han inaugurado una era de amor a los clásicos, no son demoledores ni iconoclastas, como se les ha considerado, ni tampoco se les puede definir con un «absurdo epíteto», que no puede ser otro que el de «modernistas».

En esta misma línea de censura a los escritores de una anterior -muy anterior- generación y de elogio a los jóvenes «que vienen detrás», va a insistir en los años siguientes. Ejemplos del primer caso son algunos artículos en los que relaciona la creación literaria con el ambiente político y moral de una época. En uno de ellos, «La ética en la política» (*Diario de Barcelona*, 12 de febrero de 1907), reflexiona sobre esta vinculación de la «funesta política», en el periodo 1860-1890, con la retórica, literatura y arte de ese momento. Menciona los nombres de Ventura de la Vega, López de Ayala y Núñez de Arce (casi los mismos de «Somos iconoclastas»), y esboza ideas que desarrollará en 1913: que «la literatura es el fiel reflejo de la sensibilidad de una época» y por tanto viene a revelar «la modalidad media del sentir entre los españoles». Una variación sobre este juicio es el que le sirve como argumento del artículo «Dos poetas» (*Diario de Barcelona*, 17 de febrero de 1907): Núñez de Arce y Campoamor responden a la sensibilidad media de su tiempo, conectan con ella y le dan forma poética; aquí reside la clave de su éxito, pero también la razón de su caducidad. Una vez que su época ha pasado, los dos poetas han perecido con ella; la nueva generación «siente de otro modo».

Más interesante y de mayor trascendencia es su relación con quienes llama los «novísimos»; y es que en la decena de años que preceden a la invención del 98, los años en que madura y se define la obra de Martínez Ruiz y de sus coetáneos, los términos con los que el atento crítico designa al conjunto de escritores que entiende como pertenecientes a su generación y los distingue de los que vienen inmediatamente detrás son los de «nuevos» y «novísimos», conceptos altamente perecederos, pues lo nuevo deja de serlo en poco tiempo. Es de notar cómo en aquellos años reitera el término «nuevo» para referirse a la nueva sensibilidad, la nueva poesía (cuyo representante es Darío), la nueva crítica (fundamentada en la metafísica de Schopenhauer), la nueva belleza, el nuevo arte...

Utilizado ya a comienzos de 1904 el término «novísimos» para aludir a los escritores jóvenes del entorno de Juan Ramón Jiménez -los simbolistas de *Helios*-, es en 1910 cuando de forma precisa identifica el grupo y traza sus rasgos sobresalientes. En el artículo «Dos generaciones» (*ABC*, 18 de mayo de 1910) señala la relación de continuidad entre los escritores de la que llama «generación de 1896» (cuya nómina es ya idéntica a la que ha de ser «del 98», con la única ausencia de Manuel Bueno) y los jóvenes que vienen detrás: si los primeros suponen una novedad radical inaugurando una época -tres años después la calificará de «renacimiento»-, los herederos continúan su obra aportando nuevas formas: no son los prosistas, sino los poetas los verdaderos continuadores; afirma con pesar que aquellos se manifiestan ahora como una promoción de narradores pornográficos, autores de unas novelas de «chabacano erotismo» que van llenando los escaparates de las librerías, lo que viene a ser un retroceso en la evolución literaria. «La prosa ha engendrado la lírica», resume el crítico de manera sentenciosa, y estima que esta lírica novísima tiene parte de su origen en Valle-Inclán, Benavente y Baroja, en sus esfuerzos por crear una nueva expresión. Estos *novísimos* son Antonio Machado, Villaespesa, Enrique de Mesa, Díez Canedo, Bugallal, García Morales...; incluye después a Manuel Machado, a Vegue y Goldoni y, ya en 1912, a Pérez de Ayala, en un importante artículo «Generación de escritores» (*ABC*, 28 de junio), donde ahora llama a la suya

«generación del 97», y donde traza una nueva caracterización de los novísimos para dar entrada a los intelectuales: sistemáticos, científicos, con «mayor sentido de la lógica». Llegamos a los umbrales de la *invención*, cuando en febrero de 1913 Ortega y Gasset en su artículo «Competencia»[513] convoca a su generación, la de los adolescentes del 98.

Esa diferenciación azoriniana entre nuevos y novísimos la juzgo de gran interés, pues son precisamente los segundos quienes aparecen en los manuales tradicionales de literatura española reconocidos como los *modernistas*, término que Azorín siempre trata de evitar; y no solo estos aparecen bajo tal rótulo: como es bien conocido (disculpen la obviedad), a la cabeza de todos ellos, en la obsoleta diferenciación entre modernismo y generación del 98, se sitúa Rubén Darío, el modernista por antonomasia, a quien Azorín reconoce durante muchos años como miembro de su generación, como el representante de la «nueva poesía».

Estamos aquí ante otro episodio revelador de la diferencia que suele existir entre la «construcción crítica», elaborada en los últimos cincuenta años, y la «realidad histórica» tal y como la vivieron. Azorín no distingue durante todos aquellos años entre noventayochistas y modernistas sencillamente porque los primeros no existían como tales y a los que hoy denominamos «modernistas» no quería calificarlos así. Es fundamentalmente un problema de terminología para designar un contenido; porque el contenido se identifica con facilidad atendiendo a criterios estéticos. Que Azorín se resista a utilizar el término «modernismo» tiene una fácil explicación. Podemos decir que, con la excepción de Valle y de Rubén Darío, los «nuevos» entienden el modernismo según su uso cotidiano: como un término despectivo con el que el vulgo y los periodistas gacetilleros hacen chanzas de ciertos poetas[514]. El término «modernista», como sabemos, fue utilizado como un mote y venía a ser sinónimo de extravagante, ridículo, melenudo, anarquista, bohemio y, como recuerda Baroja, pederasta (1982, 13). Este es el «absurdo epíteto» con el que se les designaba y que Azorín no quiere mencionar, aunque se da por aludido cuando Pereda en su discurso lanza su diatriba contra ellos, y así es como queda definido por doña Emilia Pardo Bazán en su certera clasificación. Recordemos que la escritora gallega tiene que hacer hincapié en que el modernismo de Baroja y de Martínez Ruiz no es el que «inspira chanzas y sátiras a la prensa», frase que resuena como eco en *Madrid* (1941) cuando al evocar Azorín a los poetas finiseculares recuerda «las chanzas frívolas que el llamado «modernismo» inspiraba» (III, 116). El agudo crítico literario que es Azorín no utiliza el término como concepto histórico-literario, ni suele citarlo en sus ensayos. Lo más relevante -y clarificador- es su artículo de 1908, «Romanticismo, modernismo» (*ABC*, 3 de agosto), donde caracteriza dicho movimiento como un fenómeno fugaz, cuya duración «no ha pasado de cuatro o seis años», y que no ha tenido «trascendencia alguna». No menciona ningún nombre, con lo cual todo queda muy en abstracto. Estima que tal tendencia literaria se reduce a una alharaca verbalista, al uso de palabras ridículas y afectadas, y que su fondo «era el antiguo fondo sentimental y plañidero de nuestros abuelos». No censura el modernismo por esteticista -como suele afirmarse de manera tópica-, sino por fraude estético: «Con tal procedimiento lo que se ha logrado es separar al público de la obra de arte, distanciar al lector medio de la belleza». Esa belleza está en el nuevo arte, tal y como lo proclama en su artículo «Confesión de un autor», original manifiesto azoriniano donde reflexiona a propósito de la publicación de

[513] El artículo en dos partes «Competencia» fue publicado en *El Imparcial* los días 8 y 9 de febrero de 1913; recogido en sus *Obras completas* (1983, págs. 226-231).

[514] Con un sentido similar, Cansinos-Assens (1917, 276) se reconoce junto con sus compañeros como «los que fuimos llamados "modernistas" por la crítica valetudinaria».

Los pueblos, y también como lo había adelantado en las páginas de *Alma Española*, en «Arte y utilidad».

Conviene reiterar lo apuntado antes y subrayar algo aparentemente sabido: el sentido que el término «modernismo» tiene en esos escritores de primera fila no responde, evidentemente, a la idea que la crítica literaria ha ido configurando, sino a lo que ellos vivieron. Cuando Baroja habla de modernismo en sus memorias, se refiere a algo alejado de su práctica literaria, de la misma manera que rechaza ser incluido en una generación del 98, para él inexistente (1924). Esas vigorosas individualidades, que han logrado una sólida estética personal, rechazan ser considerados dentro de un concepto gregario y vienen a compartir los criterios de Miguel de Unamuno: todos convendrían en que «modernista» es un mote con el que se alude a una porción de escritores sin carácter, cuyo «instinto rebañego» los lleva a «imitar a los que se han singularizado». Son escritores extravagantes, adocenados, sin personalidad, falsos. Unamuno define en 1924 este sentido de los «ismos»; se designa con ellos -con cualquiera de ellos- «estilos colectivos de imitación». Son escritores que «se apresuran a formar escuela y a ponerle un rótulo cualquiera en *ismo*. Y la escuela es la negación del estilo»[515]. Algo de lo que es muy celoso Azorín, para quien el estilo es sinónimo de fuerza vital.

Se explica así que en este ambiente unos escritores de fuerte personalidad rechacen figurar dentro de cualquier «ismo», y más aún acogerse a uno usado como mote despectivo. Azorín reunió estas individualidades que sobreviven a una época ya en declive, aquellas cuyo vigor estético se mantenía o fortalecía, mientras iban periclitando los compañeros coetáneos -los que respondían a la sensibilidad media de una época y desaparecían con ella-, y los reunió bajo un rótulo que no designa una estética, escuela o movimiento, sino un momento inicial. Azorín hace saber que los mencionados en el texto de 1913 ya han entrado en la historia, que son los protagonistas de un nuevo renacimiento, y que su punto de partida está en aquella señalada fecha, y es ya susceptible de ser estudiado por historiadores. En un texto aparecido al año siguiente en *La Esfera* con el mismo título, «Generación de 1898» (25 de abril de 1914), estima el prosista alicantino que no se considera el más indicado para tratar sobre aquella época: se limita a suministrar datos y pormenores como testimonio de quien la vivió, y espera que algún estudioso se ocupe con objetividad, y de manera escrupulosa, de analizar aquel periodo. Pero lo evidente es que el rótulo no sirve para aclarar el sentido de las obras de creación de cada uno de los «hombres del 98», que deben ser consideradas en su singularidad. Ortega y Gasset supo resumir este carácter de los escritores reunidos bajo el controvertido rótulo: «Los escritores de esa generación se diferencian tanto entre sí que apenas si se parecen en nada positivo» (1981, pág. 149). Las diferencias son obvias, pero la referencia temporal, salvando esa vinculación con el Desastre y toda esa reflexión nacionalista-elegíaca que de aquí se deriva, puede ser un punto de partida: porque todos respiran el aire de su época, acusan la recepción de un clima estético e ideológico europeo y lo reelaboran de manera original; son el resultado de la crisis del positivismo -que en cada uno adquiere rasgos propios- y del desarrollo de un amplio movimiento estético que puede ser entendido, mejor que con otro nombre, acudiendo al término «simbolismo».

[515] Miguel de Unamuno, «El Modernismo», *Nuevo Mercurio*, núm. 5 (mayo de 1907), y «Modernismo y actualidad» (13 de julio de 1924); ambos recogidos en el vol. VII de sus *Obras completas* (1967, 1303-1304 y 909-911).

2.- La estética

La lectura de los textos más representativos de Azorín en la época de posguerra, ya sean memorias, artículos o novelas, nos muestra la preocupación del escritor por reflexionar sobre su estética y por destacar sus rasgos caracterizadores. Repasemos sobre todo las páginas de libros tan importantes en su producción como *Madrid* (1941) o *Memorias inmemoriales* (1943-1946), y podremos encontrar una serie de anotaciones y de reflexiones que iluminan sus criterios estéticos y muestran la coherencia de toda una extensa producción literaria cimentada en ideas que habían sido apuntadas ya en la época finisecular. No puede pasar inadvertido para un lector atento el título de uno de los capítulos centrales de *Madrid*: «Punto esencial». Es obvio que con un título así el escritor quiere llamar la atención sobre su contenido. Hacia la mitad de este capítulo reitera y subraya su asunto: «En este punto entramos en lo verdaderamente esencial. De la historia pasamos a la estética en general. No se trata ya nuevamente de escribir la historia, sino de ver la vida» (III, 974-975); y entendamos «vida» como vocablo que resume la fuerza poderosa y misteriosa, fuente de todo, y que se manifiesta en todo lo existente; aquello a lo que en el capítulo XIV de *La voluntad* se refería Yuste reflexionando sobre la razón y finalidad del novelar. La nueva estética a la que se refiere en el libro de 1941, donde rememora la época finisecular, es la que se fundamenta en la atención a los «menudos hechos» que «forman la sutil trama de la vida cotidiana», y que supera las limitaciones y deficiencias de la indagación histórica: «La historia, a la vez que nos ha revelado gran parte de nuestro espíritu en nuestros actos, nos ha impedido ver lo más íntimo de ese espíritu» (III, 975). Todo ello viene a ser similar a lo que constituye el núcleo significativo de su artículo «Confesión de un autor», (*España*, 6 de febrero de 1905), donde expresa la necesidad de prestar atención a los hechos minúsculos, reveladores de vida, que muestran «la fuerza misteriosa del Universo» (Lozano Marco, 1999). Azorín atiende a lo concreto y cotidiano para trascenderlo y mostrar lo prodigioso en cada humilde porción del mundo. Acúdase al texto de 1903 «Mi filosofía de las cosas» (*Alma española*, 22 de noviembre), o a un corolario de 1941: «Sobre una base de realidad [...] esos escritores elevaban una aspiración a lo infinito y a lo insondable» (III, 963), reiterado en *Memorias inmemoriales*: «de las sensaciones saltamos, como ahora en la noche estrellada, a lo que no puede expresarse, a lo Infinito» (III, 1161).

Recordemos otros capítulos de *Madrid*, como «El momento y la sensación», donde acota los años comprendidos entre 1898 y 1910 como el periodo en el que irrumpe una nueva sensibilidad descrita en términos simbolistas, o el imprescindible capítulo «Luna en Toledo», en el que de manera inequívoca alude a elementos y sugestiones procedentes del simbolismo belga (presencia de «la intrusa» en ámbito de «ciudad muerta» y clima de «España negra»; es decir: Maeterlinck, Rodenbach y Verhaeren), referentes estéticos de su propia creación. Se trataba, en suma, de *ver la vida* y apreciar el misterio en que consiste, atendiendo a lo medular, como apunta en *Memorias inmemoriales*: «Cultivaba el cuento y la novela; tenía horror al ensamblamiento conocido de episodios y lances. Había una médula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato, Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?» (III, 1061); afirmación coherente con lo expresado por Yuste en la novela de 1902.

En las *Memorias inmemoriales* reitera su autor la prioridad de lo vital: todo depende del instinto, de lo innato, de lo original, que no es otra cosa que lo natural; y todo ello es solidario de la atención al eterno misterio que nos rodea. El artista lo es por instinto: se lee por instinto; se tiene el instinto de escribir, y la fórmula más segura en arte no es otra

que esta: «Que cada cual siga su instinto» (III, 1.117). De esta fuerza vital depende el estilo peculiar de cada creador, y así lo ha expresado siempre: el estilo es «la resultante de nuestras condiciones vitales orgánicas» (*El político*); «el estilo [...] no es sino la reacción del escritor ante las cosas. El estilo es la emotividad» (*Una hora de España*); «el estilo es una resultante fisiológica» (*Un pueblecito*)...

Si un texto de Azorín tiene especial relevancia en el asunto que estamos tratando, este no ha de ser otro que el que en *Memorias inmemoriales* tiene el título de «Su estética» (III, 1066-1068), y es sorprendente que con nombre tan explícito no se haya constituido en punto de referencia a la hora de indagar sobre tal asunto en aquellos estudios dedicados a destacar lo peculiar de la creación azoriniana. Señala el escritor dos rasgos como fundamento de su escritura poética: en primer lugar, la creación de imágenes interiores que suscitan estados de ánimo; dichas sugestiones son el resultado de la evocación de ambientes en los que se sitúa imaginativamente; pero quienes tenemos cierta familiaridad con sus textos sabemos que las más fecundas sugestiones son aquellas originadas en la lectura (Fox, 1988). *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* es el ensayo de estética donde tal procedimiento se encuentra desarrollado y formulado (Lozano Marco, 1993): «Hay un momento en la vida en que descubrimos que la imagen de la realidad es mejor que la realidad misma» (II, 1485). Esto es lo que viene a constituir el fundamento del capítulo «La realidad interior» de *El licenciado Vidriera, visto por Azorín* (1915), y lo que encontramos en el breve prólogo a *Félix Vargas* (1928), así como en su capítulo «El apoyo interior»; y, desde luego, está contenido en la frase que constituye una especie de *leitmotiv* en *La voluntad*: «No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia» (I, 229). En segundo lugar, apunta el escritor en ese capítulo de *Memorias*, ejemplificando con escenas reveladoras de su infancia, la unión íntima de una minuciosa observación y el sentimiento del misterio: «A la paciente observación que requiere la entomología, asocia X el misterio inescrutable. Toda su estética se halla compuesta de estos dos factores» (III, 1068).

Conviene añadir un par de notas referentes a las novelas de esos años de ancianidad que completan lo que venimos apuntando. En su artículo «La novelística» (*Destino*, 17 de junio de 1944) vuelve a insistir sobre el sentido de su procedimiento literario en tal género, resaltando el escaso interés que para él tiene el elemento argumental:

> Se suele hablar de las novelas en que no pasa nada; en esas novelas es, precisamente, donde pasan más cosas. La intensidad suple al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo.

Un año antes, en la conclusión de su novela *Capricho*, el autor utiliza criterios schopenhauerianos de manera precisa para reiterar una de sus principales preocupaciones:

> El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de que formamos parte. ¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos (I, 1286).

Alma del mundo y *representación*: nociones que al final de su vida sigue manteniendo, y que son fundamento de su arte: de su estética y de su metafísica. Porque si desde sus últimos escritos recordamos la época de formación y afirmación de sus criterios estéticos, podremos comprobar la coherencia y solidez de tendencias y juicios apuntados en fecha muy temprana, y de manera firme ya en el mismo 1898.

Sabemos que en la primavera del año del Desastre el nombre de J. Martínez Ruiz desaparece de la prensa[516]. El joven escritor se retira a estudiar con la pretensión de concluir su carrera de Leyes y así lo comunica en carta a Leopoldo Alas. Volverá a publicar en otoño de 1899, con un sólido bagaje que se hace evidente en los artículos y libros que a lo largo de los meses siguientes van viendo la luz, y que culminan en *El alma castellana* (1900). Pues bien, antes de su retirada temporal, en los primeros meses de 1898, Martínez Ruiz va mostrando un nuevo talante según los criterios manifestados en ciertos textos: en primer lugar, hay que destacar su artículo «Un poeta» (*El Progreso*, 5 de marzo de 1898), donde encontramos una decidida afirmación simbolista, consecuencia de la enorme impresión que le había causado la lectura de *La intrusa* de Maeterlinck, cuya huella hemos de reconocer en «Confesión de un autor» (1905) y en pasajes de *Los pueblos*. En aquellos mismos meses acusa el estímulo de la lectura del libro de Henry Lichtenberger *La philosophie de Nietzsche*, como se hace evidente en el panfleto *Pecuchet, demagogo*, y hallamos también las primeras referencias en *Soledades* a quienes han de ser sus «educadores», Michel de Montaigne y Arthur Schopenhauer, aunque parece que de este solo conoce *Parerga y paralipómena*. A partir del otoño de 1899 advertimos el influjo de Jean-Marie Guyau a partir de la lectura de la obra de Alfred Fouillée *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, ideas que recoge en el capítulo «La crítica sociológica» de su libro *La evolución de la crítica*, y que reitera en no pocos de los lugares donde trata sobre el problema del arte y la utilidad y donde reflexiona sobre la positiva evolución de la sensibilidad. A los nombres citados hay que añadir los de los novelistas franceses Flaubert, Anatole France y los hermanos Goncourt (el *desideratum* novelístico de Yuste). Sabemos que la primera novela de Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, tiene como modelo formal el *Charles Demailly* de los Goncourt, agregando el ambiente estético y la sugestión poética aprendida en Maurice Maeterlinck, y son esos escritores, los franceses y el belga, los mencionados como modelos en el capítulo XIV de *La voluntad*, novela que no podemos entender si a los citados literatos no antepusiéramos el decisivo impacto de Arthur Schopenhauer, cuya influencia en Martínez Ruiz ha de ser fundamental a partir de la lectura de *Sobre la voluntad en la naturaleza*, obra traducida por Miguel de Unamuno y publicada en 1900.

La decisiva presencia de los autores mencionados, cuyas obras ayudaron al joven escritor a encontrarse a sí mismo y a definir su propio criterio, es evidente en los citados títulos. Y convendría resumir y representar en tres breves ensayos, a modo de muestra, aspectos esenciales de su estética, y a ellos remito al lector interesado: me refiero a «La nueva crítica», fundamentada en la metafísica de Schopenhauer (*España*, 20 de mayo de 1904); «La nueva poesía», identificada en la lírica simbolista, atenta a las sugestiones (*ABC*, 6 de julio de 1905), y, sobre todo, el ya citado ensayo «Confesión de un autor», donde proclama un nuevo arte que atiende tanto a lo anodino como a lo misterioso.

Llega el momento de acudir a lo apuntado en el comienzo de esta disertación y señalar cómo en esa «forja» -invención y primera forma- de la generación del 98 faltan precisamente los nombres señalados como fundamentales en la configuración de la estética del escritor (y de tanta repercusión en toda la época); de entre todos ellos habría que hacer hincapié en aquellos cuyo estímulo se acusa en los principales escritores finiseculares, los dos que fueron destacados junto con Nietzsche por doña Emilia Pardo Bazán: Schopenhauer y Maeterlinck.

[516] Resumo en este párrafo algunas de las conclusiones que expongo en mi estudio «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín» (1997).

Azorín resalta en 1913 el papel fundamental que la obra de Federico Nietzsche -más bien la imagen que de él se habían fabricado- cumple como estimulo intelectual de su generación (en sentido amplio), pero omite los nombres de quienes de manera decisiva han contribuido a la formación de su estética y de su metafísica y son punto de referencia imprescindibles: Arthur Schopenhauer y Maurice Maeterlinck. Las razones de este silencio pudieran encontrarse en la biografía de Azorín en los años anteriores al extenso artículo «La generación del 98», y sobre todo en el primer destinatario del texto: José Ortega y Gasset, quien ya se estaba constituyendo como la figura central en la cultura y el pensamiento en España.

Ortega y Gasset había lanzado un ataque pocos años antes contra Azorín, en plena militancia maurista del alicantino, con un artículo titulado «Sobre la pequeña filosofía» (*El Imparcial*, 13 de abril de 1908) (1983, 51-54), utilizando la notoria influencia que Schopenhauer ejerce sobre el autor de *La voluntad* a manera de ariete demoledor: «Azorín no se preocupa nunca del contenido de las cosas: lector aficionado a Schopenhauer, convierte la equívoca fórmula de su maestro: *el mundo es mi representación*, en esta otra más decisiva: el mundo es una superficie». Apunta después, con esa contundencia que le caracteriza, que «Schopenhauer, que era un mal hombre, fue, por consiguiente, un mal filósofo: fue un gran sofista y, por consiguiente, un gran literato», y termina calificándolo como «gran folletonista de la metafísica». Es evidente que las ideas del pesimista alemán son contrarias a su «razón vital». Ortega critica la idea del «mundo como representación», y se halla en las antípodas de la ética de la resignación, la renuncia y la anulación del sujeto, todo ello inaceptable para quien pretende una modernización de España fundamentada en la moral de la ciencia. Con este antecedente, lo más oportuno es no citar a tan incómodo maestro.

El caso de Maeterlinck es diferente, pero también le parecía conveniente pasar sobre él en silencio. En sus ansias por defender a Maura ante la protesta internacional suscitada por la represión tras la Semana Trágica de Barcelona y la ejecución de Francisco Ferrer Guardia, el escritor había incluido al autor de *La intrusa* en el grupo de intelectuales y literatos al que había calificado como «Colección de farsantes» (*ABC*, 12 de septiembre de 1909) por firmar un manifiesto contra las actuaciones del gobierno Maura. Ortega y Gasset había contestado con justa y extrema dureza a Azorín en su artículo «Fuera de la discreción» (*El Imparcial*, 13 de septiembre de 1909) (1983, 95-99), reivindicando a tres de las figuras atacadas: Haeckel, Anatole France y Maeterlinck, y censurando la postura del escritor levantino frente a escritores a los que él tanto debía.

Las circunstancias en que se gestó la invención -o forja- de la generación del 98 explican las razones por las cuales el *canon* noventayochista se quedó sin Maeterlinck y sin el pensador que ha influido de manera más general y profunda en las letras españolas de comienzos de nuestro siglo, Arthur Schopenhauer, lo que ha contribuido a dificultar el entendimiento cabal de buena parte de esa literatura y la estrecha vinculación de esos hombres citados por Azorín en su artículo de 1913 con todo un clima estético europeo que deberíamos relacionar con el común fondo simbolista, y que ha terminado por desviar la atención de críticos y lectores hacia otros horizontes más estrechos. La redefinición del Modernismo desde nuevos criterios, y la atención dentro de él al Simbolismo, es una tarea necesaria que debemos acometer quienes nos dedicamos a reflexionar sobre la literatura y el arte españoles del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZORÍN, *Obras escogidas*, coordinadas por Miguel Ángel Lozano Marco, tres tomos, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

BAROJA, Pío, «Divagaciones de autocrítica», *Revista de Occidente*, n.º X (abril 1924), pp. 33-59.

———, *Desde la última vuelta del camino. III. Final del siglo XIX y principios del XX* (1945), Madrid, Editorial Caro Raggio, 1982.

CACHO VIU, Vicente, «Ortega y el espíritu del 98», en *Revista de Occidente*, núms. 48-49 (mayo 1985), pp. 9-53.

———, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La nueva literatura. I. Los Hermes*, Madrid, V. H. De Sanz Calleja Editores, 1917.

FOX, E. Inman, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)» (1967), recogido en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*», en *La literatura como intensidad*, Alicante, CAPA, 1988, pp. 43-59.

———, ed., *Schopenhauer y la creación literaria en España*, *Anales de Literatura Española*, núm. 12 (Serie monográfica, núm. 2), 1996.

———, «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds., *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor Libros-Fundación Duques de Soria, 1997, pp. 109-135.

———, «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», en Jesús Pérez Magallón y Ramón F. Llorens, *Luz vital. Estudios en homenaje a Víctor Ouimette*, Alicante, CAM-McGill University, 1999, pp. 107-112.

MATEO GAMBARTE, Eduardo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José, *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.

———, *Obras completas*, tomo X, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983.

RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, tomo VII, Madrid, Escelicer, 1967.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994.

El romanticismo rectificado.
Don Juan de Azorín, o la ciudad como norma

A Russell P. Sebold

En el año de 1922 se produce un retorno de Azorín al género novela, terreno literario por el que no transitaba el escritor desde que en 1904 cerrara el ciclo de Antonio Azorín. Han sido los años de los textos comúnmente considerados como los más representativos del autor, aquellos cuyas páginas suelen aparecer en las antologías escolares -*Los pueblos*, *Castilla*, *Lecturas Españolas*...-, y un resumen, un poso de lo contenido en ellos sustenta la materia literaria de este nuevo libro: las estampas líricas sobre la vida provinciana y la recreación de textos, temas y personajes literarios. *Don Juan* es, como sabemos, una nueva recreación del mito del burlador de Sevilla en el que se ha soslayado su agitada vida de conquistador para centrarse únicamente en el tema de su salvación. «La salvación de Don Juan», podría titularse con propiedad esta novela que encuentra su justa correspondencia tres años después en su pareja y complemento, la novela que contiene la pasión y la salvación de Doña Inés. Se trata, pues, de recrear el mito romántico popular, el personaje desmedido, violento, egoísta, que se jacta públicamente de sus hazañas de conquista y abandono, y lleva cuenta de ellas para pregonarlas; es el personaje para quien todo aparece subordinado a su propia satisfacción, el que se crece en las dificultades y al que enardecen los obstáculos. El romántico campeón del egoísmo queda redimido en el último momento del drama, al pie de la sepultura, por el amor de Doña Inés. Pero esta salvación no afecta a su vida en la tierra, donde ya no puede reparar los daños y donde no ha podido disfrutar de una existencia regida por más positivos sentimientos.

Azorín ha proporcionado a Don Juan la posibilidad de ser feliz, de experimentar tal sentimiento en su vida terrena; y puede acceder a él gracias a una aparente desdicha: una enfermedad de la que su espíritu salió «profundamente transformado». Es este espíritu el que organiza ahora su vida. De su cuerpo no sabemos prácticamente nada. En los dos primeros capítulos, dedicados a realizar su etopeya, percibimos un afán por resaltar su irrelevancia, su elegante discreción: «Don Juan es un hombre como todos los hombres. No es alto ni bajo; ni delgado ni grueso. Trae una barbita, en punta, corta. Su pelo está cortado casi al rape. No dicen nada sus ojos. La ropa que viste es pulcra, rica; pero sin apariencias fastuosas»[517] (5). El ególatra conquistador atiende ahora a su circunstancia de manera diversa a como nos tenía acostumbrados en la escena romántica; no para sacar partido de ella, sino para comprenderla y procurar mejorarla: «Jamás alude a su persona. Sabe escuchar». Es afectuoso; se preocupa por los problemas ajenos y es comprensivo con la flaqueza humana. Su elegancia máxima consiste en no hacerse notar, y su sensibilidad le lleva a crear un clima cordial perceptible, pero no relevante. Nada llama la atención en el prodigio de una amable sencillez.

[517] Azorín, *Don Juan*, edición, introducción, bibliografía y notas de José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos»), 1977. Cito siempre por esta edición, anotando el número de la página entre paréntesis al final de la cita.

La relación que se establece entre el prólogo y el epílogo de la novela es altamente significativa. Es en estos breves textos, que encuadran los treinta y nueve capítulos, formando parte de la novela, pero separados del cuerpo central, donde queda aludido de manera mínima el pasado. Tan mínima que en el prólogo todo lo que se nos dice de su vida anterior a la enfermedad es que «era un gran pecador» (3). En el epílogo, una voz que interroga al ahora Hermano Juan le pregunta por su pasada riqueza, su palacio, sus viajes, sus lujos y sus muchos amores; la respuesta a esto último cierra la novela, pero es el fundamento de todo lo leído: «El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo» (94). El mismo término, «piedad», es el que cerraba el primer capítulo, de manera que toda la novela organiza su discurso en torno a tal concepto y refuerza el sentimiento de amor hacia las circunstancias. La salvación que experimenta Don Juan es, precisamente, la salvación por el amor hacia todos y hacia todo; ya no son «amores» diversos y efímeros, sino un amor proyectado hacia la profunda identidad de todo lo existente: una inmensa piedad[518].

El lirismo del texto procede de un lenguaje solidario de un sentimiento; y el sentimiento se asocia también con la percepción y el entendimiento de toda una literatura regida por la idea de tradición y de innovación. Azorín se inserta en una tradición literaria para modificarla, y para llamar la atención sobre el sentido de su propuesta. La utilización en el prólogo de un milagro de Berceo es, en este sentido, significativa: alude por una parte a los orígenes literarios del castellano, y por otra nos resume un texto cuyo tema es el mismo del que se va a ocupar: un fraile mundano y sensual muere sin arrepentirse de sus desvaríos, sin haberse apartado de los deleites terrenos; hace caso omiso de advertencias y castigos. Condenado al infierno, es María quien intercede ante Dios para pedir por la salvación de su alma, lo que consigue a pesar del serio reparo argumentado por el Creador, que cita literalmente Azorín: «Serie menoscabada toda la Escriptura». El milagro aludido es un temprano documento literario del tema de la salvación por el amor: María -como luego Doña Inés- logra redimir al pecador contumaz. El papel de la mujer es sustituido en la nueva creación por los efectos de una grave enfermedad[519]. Pero no es este el único cambio, ni el principal. Azorín altera de manera sustancial la figura del burlador, y de este modo quedan *menoscabadas* realmente todas las escrituras referentes a Don Juan, y en el «milagro» citado encontramos una insinuación sobre el sentido del libro. El escritor levantino muestra la continuidad del tema y, al tiempo, muestra cómo el amor logra «menoscabar» todas las «escrituras». En el milagro medieval, el amor de María a las criaturas vence las leyes; en el texto actual, el amor -piedad- guía los pasos

[518] Esta concepción del amor como piedad es de raíz netamente schopenhaueriana. En el libro cuarto de su obra capital leemos: «El amor, cuyo origen hallamos en un conocimiento que va más allá del *principium individuationis*, conduce a la redención, al abandono completo de la voluntad de vivir o sea de toda volición en general [...] En consecuencia, lo que el bien, el amor y la generosidad hacen por los demás no es nunca más que la mitigación de los dolores, y lo que nos lleva a realizar buenas acciones y obras de caridad es el *conocimiento del dolor ajeno*, nacido de nuestra propia experiencia y considerado como nuestro. Pero de aquí sacamos en consecuencia que el amor puro (*agape*, *caritas*) es por naturaleza piedad» (Schopenhauer, 1960, III, págs. 85-86). Para el concepto de *pietas* entendida como «conjunto de los deberes que el hombre tenía para con sus semejantes», véase el trabajo de Francisco José Martín (1996).

[519] Chistian Manso (1993) apunta la conjetura de que tal enfermedad «tendría estrecha relación con lo venéreo»; mientras que para Francisco José Martín (1996, pág. 198) la enfermedad «es esta consciencia del irreparable paso del tiempo que señala la inteligencia de Don Juan, es la devastante vivencia de la temporalidad». Víctor García de la Concha (1995) señala más bien el sentido de la grave dolencia, y su función en la obra, con palabras precisas: «La enfermedad le ha revelado la precariedad del cuerpo, el único soporte y pasaporte de su acción».

de este nuevo Don Juan y lo conduce hacia la experiencia de una felicidad apacible, melancólica y verdadera.

Azorín se mueve, pues, en el terreno de la neta intertextualidad. No solo reelabora y rectifica un personaje famoso por su actividad erótica, sino que, más allá de un puro alarde de originalidad, obliga al lector a evocar al modelo que sirve de referente, a establecer una relación comparativa del héroe romántico con el que se contiene en estas páginas, y a sacar consecuencias. Es el lector quien ha de completar la aventura literaria ejerciendo la actividad creadora de la lectura, dando sentido y nueva vida a tanta sustanciosa insinuación.

Aludir a la imagen popular de Don Juan es aludir al romanticismo, entendiéndolo en el sentido más lato y convencional. El escritor levantino suele destacar como rasgo definidor de este movimiento una nota principal, no única: la «emoción individual, libertad personal del artista por encima de toda regla y de todo canon» (1926): el «*individualismo vehemente*, ensoñador» (1975, pág. 1041). Este individualismo trae consigo, como indica Manuel M.ª Pérez López, «una actitud de rebeldía y desprecio frente a la sociedad» (1974, pág. 155). La actitud de Martínez Ruiz hasta los primeros años del siglo XX, de notoria agresión al orden social, de rebeldía, se va convirtiendo en piadosa mirada hacia sus circunstancias, en una cordial aceptación de sus limitaciones y del doliente mundo que habita; lo que no contradice ni merma su deseo de lógica evolución hacia una sociedad más justa, a cuyo alumbramiento quiere contribuir enriqueciendo y afinando la sensibilidad de sus lectores. Y es en la limitación donde encuentra la fuerza para su arte. En el importante artículo «Confesión de un autor», dedicado a reflexionar sobre su reciente libro *Los pueblos*, hallamos una decidida postura del escritor que ha dominado todo impulso romántico -presente en *Diario de un enfermo* y en el patetismo de *La voluntad*-, y que declara abiertamente sus pretensiones: «yo he tratado de que [mis páginas] sean claras, sencillas, y, sobre todo, que lejos de dar toda la medida de una voluntad libre, desenfrenada, desconocedora de sí misma, *romántica*, muestren un poder contenido, reprimido, *clásico*» (1975, pág. 700). Contención que asegura la claridad, pero que no implica, desde luego, frialdad. La emoción es el más firme fundamento del mundo y de la actitud de Azorín; una emoción encauzada y regulada por un estilo que convierte ese afecto cordial por el mundo en materia de contemplación estética. Es lo que aparece emblemáticamente en la imagen más característica de Azorín: el hombre que medita apoyando su mejilla en la mano; imagen que aúna la reflexión con la emoción en la representación plástica de ese «dolorido sentir» garcilasiano que sirve de lema a sus conocidas páginas de *Castilla*. Hombre reflexivo y emotivo, el escritor levantino logra en su arte la adecuada síntesis al encauzar los sentimientos en formas serenas que preservan sus virtualidades, reprimen el patetismo, y alientan en el lector una actitud de meditación y contemplación. En un importante ensayo de madurez contenido en *Clásicos y modernos* (1913), al enfrentarse con el dilema de escoger entre la pasión romántica o la serenidad clásica, llega a una conclusión que completa y perfecciona la idea expuesta en 1905, al tiempo que define de manera rotunda su propio arte:

> El ideal es el de un escritor que, sintiendo vibrar entusiásticamente su espíritu ante el mundo exterior, que mostrándose ávido de todo espectáculo mental, que, siendo capaz de exaltación y de entusiasmo, logre mantener su arte en una armónica serenidad. La inquietud romántica dentro de la línea clásica; así podemos expresar la fórmula del artista moderno (1975, pág. 1200).

No corresponden únicamente al estilo los criterios propuestos; en *Don Juan* la inquietud romántica -el nervio sentimental que la recorre- se advierte disciplinada tanto en el texto, en el ambiente descrito, como en el personaje. En este sentido, es el espacio un elemento sustancial. El personaje escoge para vivir un determinado ambiente: el de una pequeña capital de provincias, y la elección es altamente significativa. No se trata de un decorado que sirve como fondo a la acción, sino de una identificación del personaje con el ambiente: una identificación que contribuye a definirlo, y a asegurar su permanencia en la vida de la ciudad.

El lirismo de la novela procede, en buena medida, de la percepción literaria del espacio, de la creación del lugar. Hay en la situación espacial y temporal de la acción novelesca una cierta indefinición, lo que aumenta su capacidad sugestiva. No se nos dice el nombre de la población, ni hay alusión alguna al momento histórico en que se la sitúa. Tampoco se nos proporciona ningún dato que remita a un lugar, ni referencia a fecha o suceso notable que permita establecer su cronología. De manera clara se ha querido rehuir la historia para subrayar el sentido de *continuidad* que caracteriza al ambiente. Todo lo que podemos decir es que la novela recrea poéticamente la vida de una pequeña capital de provincias en Castilla hacia finales del siglo XIX. La última fecha, en sentido cronológico, que aparece en el texto es la de un *Nomenclátor* de 1888 de donde se extraen datos para informarnos sobre un pueblo de los alrededores, y la ciudad aparece, en una primera aproximación a su vida, según figura en una *Guía* de 1845. Se supone que esa vida no ha variado mucho desde esa fecha, quedando el tiempo detenido en una existencia intrahistórica -para utilizar un término unamuniano apropiado a la vida descrita.

Resulta también significativo el hecho de que el primer conocimiento que se nos suministra sobre la ciudad proceda de fuentes oficiales: una Guía, un Censo, un *Nomenclátor* o una «Información sobre la crisis agrícola». Azorín gusta de tomar, como punto de partida, datos de documentos o informes administrativos, para elevarse desde su aparente neutralidad a la creación sugestiva. Es la lírica afirmada férreamente en una realidad prosaica, de la cual surge todo un mundo. La sensibilidad se alimenta de detalles anodinos que transfigura y redime de su frialdad para mostrar que detrás de las estadísticas y los censos hay vidas ignoradas, pero idénticas en su esencia a las más notables de la historia. No hay nada «vulgar e inexpresivo», como afirma en el texto de 1905.

Si en un primer momento la ciudad castellana aparece definida por su historia y por los datos estadísticos y documentales, que en ningún caso la singularizan, literariamente está construida sobre la modificación de dos modelos de percepción y creación significativa del espacio urbano desarrollados en la novela del último cuarto del siglo XIX: la ciudad levítica y la ciudad muerta. El primero es propio de la novela realista, y tiene como punto de partida y referente preciso la Orbajosa de *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós; el segundo modelo pertenece a la literatura simbolista, tiene como origen la lírica y la narrativa de Georges Rodenbach, fundamentalmente su novela *Bruges-la-Morte* (1892), y se desarrolla en la literatura europea finisecular de manera profusa (Hinterhäuser, 1980); el mismo Azorín, y su amigo Pío Baroja, son quienes de manera más clara reelaboran en la literatura española el famoso *topos* simbolista (Lozano Marco, 1995).

Pero la innominada ciudad de *Don Juan*, construida con elementos comunes a cualquier pequeña ciudad de Castilla, subvierte el sentido de sus modelos literarios, los utiliza para darles nueva vida a partir de su radical transformación, del mismo modo que el personaje de Don Juan asegura su vitalidad -su nueva vida- al llegar a ser lo contrario de lo que representa su conocido modelo.

El carácter levítico del lugar parece quedar apuntado desde su principio: la catedral domina la ciudad; destacan los conventos, los retablos en las callejas y los pregones piadosos; en el censo de población figura en primer lugar, y de manera notablemente abundante, el clero, con sus dignidades, jerarquías y allegados; y los primeros capítulos -después de presentarnos al protagonista y a la ciudad- están dedicados al obispo y a las religiosas, que dan tono a la vida y a la historia de la ciudad. Pero el predominio clerical no supone una nueva incursión en el tema del tradicionalismo enfrentado al progreso, ni de la vida religiosa emana un tono de violenta intolerancia e incomprensión. Caracteriza a las monjas Jerónimas la lucha que mantuvieron en defensa de una regla poco estricta; de su libre vida «siempre quedó en el convento un rezago de laxitud y profanidad» (18). Las «monjas pobres», las Capuchinas de la Pasión, viven en su apartamiento del mundo, en la renuncia de todo regalo, dedicadas a la oración y a la meditación. El obispo es ciego, y su ceguera subraya la afirmación de su fe, el desasimiento del mundo, y el radical afincamiento en la vida espiritual. Es el obispo, la máxima jerarquía religiosa, quien se convierte en emblema y símbolo de la vida espiritual, íntima, del lugar. El carácter levítico desaparece cuando la vida religiosa, ajena a todo poder e interés mundano, se desenvuelve en el estricto y puro ámbito espiritual.

El modelo literario de la ciudad muerta queda también radicalmente transformado. El lugar elegido es un retiro del tráfago mundano, un espacio en el que los efectos de las pasiones y los deseos -la voluntad de Schopenhauer- aparecen mitigados, cuando no vencidos. El espacio urbano se muestra como un «estado de ánimo» del personaje, que se identifica con él[520], un lugar donde parece que se anula la sensación de vivir. Don Juan se salva de la muerte, se restablece de la grave dolencia y se retira a una pequeña ciudad dormida. No es que allí carezca de incitaciones eróticas; las encuentra, y notables, en bellas mujeres de diversa edad, estado y condición: en Sor Natividad, en la rústica Virginia y, sobre todo, en la atractiva e incitante Jeannette...; pero estos estímulos eróticos no superan el estado de una grata contemplación, de un disfrute «desinteresado» de la belleza. Participan todas ellas del ambiente «artístico» o «estético» de la ciudad y, desde luego, aparecen subordinadas a un ideal más elevado: el amor hacia todo, una inmensa piedad. La ciudad parece muerta, pero no lo está. Don Juan no busca anularse en su ambiente, perder «la sensación de vivir», sino fortalecer esa sensación en el goce de una existencia en la que se puede paladear el presente en una ciudad que garantiza el sosiego: el encuentro con el yo más profundo y esencial en el seno de un ámbito que, fiel a sí mismo, se define por una «continuidad» más vital que histórica, una aceptación del pasado y una tolerancia en el presente.

Podríamos decir que en los primeros capítulos el espíritu del personaje aparece desleído en el espíritu de la ciudad. El pasado subyace en el presente, pero no lo lastra; lo fundamenta y afirma, pero no gravita sobre él. Los datos iniciales aluden a su historia: «Roma, la Edad Media, el Renacimiento, han dejado su sedimento espiritual en la pequeña ciudad» (13). No se puede ser más preciso: «sedimento espiritual». Los monumentos están presentes en su configuración urbana, pero no predominan sobre la vida de su ciudad; es más, se nos dice que estos monumentos del pasado, de manera milagrosa, han logrado «suprimirse» para dejar el ambiente maravilloso formado por el arte. Se anulan como entidades individuales, como piezas sobresalientes, para fundirse en la atmósfera total del lugar e incorporarse al sutil movimiento de su vida. No son objetos inertes, sino incitaciones vitales. Es el ambiente maravilloso lo que realmente vive: «Los

[520] «Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air» (Rodenbach, 1986, pág. 75).

siglos han ido formando un ambiente de señorío y de reposo. Sobre las cosas se percibe un matiz de eternidad» (13). En ese ambiente se inserta Don Juan para identificarse con él, y para disolverse en él. No es la ciudad de pasado brillante, cerrada al futuro, que vive en una bella agonía adornada con sus monumentos, y que convida a olvidar pasiones y deseos; es una ciudad que logra el milagro de vivir asegurando la permanencia de su espíritu.

De entre todas las imágenes, el narrador selecciona y muestra como lo más significativo la armónica unión de «tres notas simples, claras, permanentes»: un fragmento de la muralla romana, la colina sobre la que resalta y el cielo en que se recortan. Es una imagen milenaria de la que se desprende una enseñanza: «En su permanencia está la norma definitiva de la vida» (14).

Situar una frase como la que acabamos de citar en el comienzo de la novela, y en el contexto de la definición del espacio -el capítulo se titula «El espíritu de la pequeña ciudad»-, significa descubrir desde los inicios el sentido último de lo que vamos a leer; y, desde luego, tal declaración rotunda sorprende en un escritor que hace de la sugerencia uno de sus más valiosos procedimientos estéticos. En *Don Juan* hay todo un despliegue de insinuaciones y sugerencias, como ha visto la crítica[521], pues todo acto piadoso de Don Juan, para aumentar su eficacia de verdadero ejercicio de amor que no busca recompensa ni reconocimiento, no queda descubierto ni al mismo lector, quien debe, por conjeturas, intuir el origen de toda generosa donación en ese personaje que aparece confundido entre los demás. Si el Don Juan romántico emprende hazañas eróticas para contarlas, este Don Juan, modificado por la enfermedad, persigue el discreto anonimato. Por otro lado, el escritor no insiste en el sentido de la frase. Queda en su lugar -privilegiado- para indicarnos una dirección y para alumbrar con su significado la totalidad del texto.

Si, como venimos diciendo, es elemento esencial de la novela la identificación del personaje con el ambiente que él ha elegido, es este ambiente el que le proporciona una enseñanza: el lugar, la ciudad, le muestra con su ejemplo «la norma definitiva de la vida». Le muestra que no importan tanto los monumentos singulares, las solemnes construcciones legadas por las diversas épocas (Roma, la Edad Media, el Renacimiento), sino el ambiente espiritual que ha ido formándose y a cuya creación han contribuido generaciones de seres anónimos a lo largo de los siglos. Dos citas textuales encuadran los breves capítulos dedicados a presentar el espacio. La primera, de *La imitación de Cristo*, señala hacia los fundamentos de su sentido: «¿Qué puedes ver en otro lugar que aquí no veas? Aquí ves el cielo, y la tierra, y los elementos, de los cuales fueron hechas todas las cosas. ¿Qué puedes ver que permanezca mucho tiempo debajo del sol?» (8). La segunda cita corresponde al comienzo de *De vita beata* (14), las líneas iniciales en que se alude a la universal demanda de la felicidad, y a los errados caminos que se toman para, creyendo que con la carrera se acercan a ella, alejarse cada vez más de su disfrute. La ética estoica y el ascetismo cristiano fundamentan filosóficamente el texto: la idea de la permanencia que señala el Kempis se alía con la búsqueda de la vida feliz, configuran el ambiente y preparan al personaje para el hallazgo y la aceptación de una «norma definitiva de la vida».

El personaje rectifica su conducta romántica sometiéndose a la «norma» que le muestra la ciudad. Frente a la dinámica vida de acción, al mantenimiento de una pasión individual que se manifiesta y desarrolla en aventuras efímeras, el ambiente de la pequeña ciudad le

[521] En este sentido conviene destacar el artículo de Matías Montes Huidobro (1974), de título bien explícito, donde se resalta la original construcción de la novela, y el más reciente trabajo de Thomas R. Franz (1991).

gana con su «armónica serenidad», descubriéndole que la experiencia de una vida dichosa está en la disolución del yo en la vida de una colectividad regida por la continuidad espiritual, lo que garantiza su «permanencia». Lo individual se disuelve en lo común del mismo modo que los monumentos singulares se disuelven en el ambiente que los rodea. Es, pues, esa colectividad lo que con lento movimiento realiza el avance de la historia y asegura la «evolución de la sensibilidad» social; de este modo cobra relevancia la reflexión del Maestre en la que rebaja la influencia de los personajes singulares en la historia de la humanidad: «¡Pobres grandes hombres! Sin ellos tarde o temprano sucederían las mismas cosas que ellos creen hacer con su intervención providencial» (63). Dentro de la lógica de la novela, la afirmación del personaje es coherente; pero el lector conoce su deficiencia, pues sabe que, desde su anonimato, Don Juan interviene de manera decisiva en la vida del lugar: desde su silencio y su discreta presencia contribuye secretamente a su mejora, enriquece la sensibilidad en el reconocimiento público de unas acciones cuyo agente se oculta, y logra difundir en el ambiente esa piedad inmensa que es la más firme garantía de la continuidad vital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZORÍN. 1926. «El romanticismo español», *ABC*, 18 de junio.

———. 1975. *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar.

FRANZ, Thomas R. 1991. «Azorín's *Don Juan*: the text, its missing texts, and their hidden lessons on censorship and imaginative reading», *España contemporánea*, t. IV, núm. 2, pp. 21-32.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. 1995. «La otra vida de Don Juan Tenorio», *ABC*, 23 de agosto, p. 3.

HINTERHÄUSER, Hans. 1980. «Ciudades muertas», en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, pp. 41-66.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. 1995. «Un t*opos* simbolista: la ciudad muerta», *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, núm. 1, pp. 159-175.

MANSO, Christian. 1993. «El *Don Juan* de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», *Ínsula*, núm. 556 (abril), p. 17.

MARTÍN, Francisco José. 1996. «La piedad de Don Juan», en *Azorín 1904-1924. III.e Colloque International*, Université de Pau-Universidad de Murcia, pp. 193-199.

MONTES-HUIDOBRO, Matías. 1974. «*Don Juan* o cómo decir lo que no se dice», *Revista de Occidente*, núms. 46-47, pp. 88-111.

PÉREZ LÓPEZ, Manuel María. 1974. *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca.

RODENBACH, Georges. 1986. [1892] *Bruges-la-Morte*, ed. de Christian Berg, Bruxelles, Éditions Labor.

SCHOPENHAUER, Arturo. 1960. *El mundo como voluntad y representación*, trad. por Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Aguilar.

SEBOLD, Russell P. 1996. «Azorín ante los neoclásicos y los románticos», *Anales Azorinianos*, vol. 5, pp. 257-267.

———. 1997. «Sobre la haz de las cosas a la manera de silenciosa caricia: la mimesis en *Doña Inés* de Azorín», *Anales Azorinianos*, vol. 6.

El licenciado Vidriera visto por Azorín. Los clásicos como posibilidad

A José María Martínez Cachero

Calificado en 1941 por su autor como «ensayo novelesco», *El licenciado Vidriera* de Azorín tiene, como toda su creación, una especial complejidad. Admirados en un primer momento por su diafanidad, su sencillez, por el encanto de una prosa directa y precisa, y por unas adelgazadas visiones del mundo de la infancia y la adolescencia, vamos luego transitando por algunos textos de nuestra literatura clásica (citas de Lope de Vega, Fray Luis, Fernán Pérez de Oliva, Jerónimo de Alcalá, Gracián...), siguiendo siempre la sugestión cervantina, para terminar de manera sorprendente enfrentándonos con el problema de la relación de la sensibilidad del hombre con el ambiente en que vive y descubriendo el fundamento de la existencia del protagonista -al igual que la del autor y la del lector- en un apoyo interior, una realidad íntima, creada aquí por la lectura de los clásicos. De obra «de circunstancias» escrita para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, el libro va desplegando toda una sutil reflexión sobre la cultura, sobre el valor de la literatura nacional, para concluir con una indagación en el yo íntimo. Y la complejidad de sentido es solidaria de una compleja modificación a que somete el escritor los géneros literarios: se trata de un relato -así se nos muestra en un principio- que sigue a su modo la novela cervantina[522], y que se va transformando en ensayo en virtud de la organización de la materia alrededor de ciertas ideas y de la utilización de abundantes citas bibliográficas en las que se apoya el escritor; y es finalmente obra poética por el lirismo expresivo y la manifestación de una intimidad. Con su sencilla apariencia, pues, reúne en su estructura esos tres géneros en original fusión.

Que el libro presenta una insólita vitalidad es evidente. Su misma estilización, su expresión medida y a la vez emotiva, propicia la grata, muy grata, tarea de la lectura. En vida del autor la vitalidad del libro -su «vigencia»- se manifestó de una determinada manera: en lo que pudiera denominarse su «segunda salida», amparado bajo diferente rótulo. Porque el libro ha pasado por dos épocas: vio su primera luz en las páginas del diario *La Vanguardia*, con el escueto título cervantino: fueron publicados sus catorce capítulos los martes de las catorce semanas que transcurren desde el diecinueve de enero hasta el veinte de abril de 1915 (cada martes aparecía un capítulo completo). En ese mismo año aparece en forma de libro en las «Publicaciones de la Residencia de Estudiantes»: un bello libro que, con la misma fecha, tiene una segunda edición. El texto aparece en 1921 como el volumen XVI de las *Obras completas* planeadas por Azorín para Rafael Caro Raggio, editor. Hasta el momento, pues, comparte título con el relato de Cervantes, al igual que, en su interior, incluye textos cervantinos al pie de la letra. El comienzo de la novela ejemplar constituye, como sabemos, la parte cuarta del capítulo

[522] El profesor José M.ª Martínez Cachero dedicó unas clarificadoras páginas a esta obra en su libro *Las novelas de Azorín* (Madrid, Ínsula, 1960); se trata del primer estudio riguroso y completo sobre la novelística del escritor levantino. Para la relación de este texto con la novela de Cervantes, véase el art. de Marguerite C. Rand, «*El licenciado Vidriera*, Created by Cervantes, Recreated by Azorín», *Hispania*, núm. 37 (1954), págs. 141-151.

quinto, de manera que en Cervantes es inicio lo que en Azorín viene a ser un momento avanzado de la narración.

En 1941 aparece de nuevo, cambiando su título por el de *Tomás Rueda*[523], el nombre de su protagonista (en la obra azoriniana nunca se nombra al personaje con el mote de «licenciado Vidriera», puesto que aquí su locura ni es tal, ni consiste en creerse de vidrio, sino en sentirse «vidrioso»). Azorín, desde un prólogo que añade para esa ocasión, justifica el cambio por parecerle «título más concreto», y declara en su mismo inicio que se trata de una «reimpresión» de su obra de 1915. El texto del prólogo ya predispone para su lectura, nos indica la manera de adentrarnos en un libro que va a tratar, según se nos indica allí, sobre el problema de la relación entre la realidad y el ensueño: «De la realidad pasamos, en esta novela de Cervantes, al pleno ensueño. Y tal vez ese ensueño es la más auténtica realidad»[524]. La «realidad interior» a cuya construcción vamos asistiendo a lo largo de una novela de aprendizaje, y cuya consolidación constituye la conclusión, el desenlace de la obra, viene a ser la respuesta al reto que supone el entendimiento del mundo en que se vive, así como la sintonía con el misterio de lo que nos rodea y que se nos revela como la esencia de la vida: «El gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye»[525]. Pero en realidad no se trata de una reimpresión. La reproducción del texto no es exacta ni completa: han sido modificados algunos sintagmas comprometedores, aunque no en todas las ocasiones[526], y se ha suprimido el capítulo final, un texto de tanta importancia que su presencia -o su ausencia- modifica el sentido de toda la obra. De este modo los dos títulos vienen a señalar una diferencia sustancial en una obra que, aun conservando en 1941 casi la totalidad del texto de 1915, adquiere un sentido diverso. Por ser *Tomás Rueda* la versión recogida tanto en las *Obras selectas* de 1943 como en las *Obras completas* de 1947 -y la que, al difundirse separadamente en una colección popular, es de muy fácil acceso-, ha sido la utilizada por los estudiosos de la obra de Azorín. Esta es la razón por la cual José M.ª Valverde, en su muy estimable libro, la considere una obra evasiva, vaciada de contenido real, y que difiere de las anteriores recreaciones de obras clásicas donde el artificio imaginativo «le había servido para una crítica integral que abarcaba a la obra, al autor y a la España de su tiempo»[527]. Tengo la sensación de que, si hubiera utilizado el profesor Valverde el texto de las ediciones tituladas *El licenciado Vidriera* (que corresponde al momento que estaba historiando), sus criterios seguramente no hubieran sido los mismos.

Debemos centrarnos, pues, en el texto de 1915. Azorín lleva a cabo aquí una tarea ciertamente original, pero al mismo tiempo en consonancia con una labor creativa que desde hace años viene perfeccionando en sus comentarios, glosas y recreaciones de los clásicos españoles. Azorín reescribe *El licenciado Vidriera*, y ese es su primer cometido y su enorme reto. Difícil, muy difícil es estar a la altura de las circunstancias cuando lo que se pretende es volver a escribir una obra de Cervantes. Y lo hace para dialogar con el

---

[523] Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941. Este texto ha sido el utilizado como base para mi edición (*Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1994), puesto que es el de la última corregida por el autor. Por tratarse de una edición crítica, el lector puede reconstruir el texto completo, el de 1915, que es el que estimo como más valioso. Las presentes páginas vienen a ser, pues, complementarias de las consideraciones críticas que figuran en ese volumen.

[524] *Tomás Rueda*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, pág. 13.

[525] *Ibid*., pág. 15.

[526] En el capítulo VIII se modifica su título y el sintagma que se repite como *leitmotiv*, «Las naciones de España», sustituyendo su núcleo por un término más neutro y menos comprometedor: «Las tierras de España»; aunque conserva en una ocasión su formulación anterior, relacionada con ese fondo federalista que siempre tuvo el escritor.

[527] José M.ª Valverde, *Azorín*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971, pág. 328.

personaje; para indagar de nuevo en él y para darle otra vida. El texto cervantino es el estímulo y el referente. Como en tantas ocasiones, el referente de una obra azoriniana no es aquello que entendemos como realidad -la expresión de una convencional experiencia de lo cotidiano-, sino un libro[528]. Como ya sabemos, si conocemos la obra del escritor levantino, ese ejercicio de creación metaliteraria no nos aleja de otra realidad, la interior, sino que se nos revela como la manera más directa y precisa de acceder a ella. Si el borgiano Pierre Menard aspiraba a escribir de nuevo el *Quijote*, Azorín había limitado sus pretensiones a volver a escribir *El licenciado Vidriera*, y lo ha logrado.

El texto de 1915 carece de prólogo. En el título ya hay la suficiente indicación para crear una predisposición en el lector: es preciso que este conozca la novela de Cervantes, y que al leer el texto moderno vaya recordando el antiguo, su modelo (demos a la palabra «recuerdo» su sentido etimológico). Hay un texto presente que nos evoca y nos remite al texto ausente, aunque implícito en lo que vamos leyendo. Así, ponemos los ojos en Azorín, la memoria en Cervantes, y nuestra inteligencia y sensibilidad va operando en la sutil tarea de establecer una relación entre dos realidades literarias que se unifican en el acto de la lectura; una lectura que, como sucede siempre con cualquier obra de Azorín, nunca es pasiva. Es cierto que lo que Azorín nos relata -inventa- son, en su mayor parte, aquellos aspectos biográficos de los que prescinde el texto clásico, y que el prosista levantino suprime las peripecias de Tomás por Italia y Flandes, modifica sustancialmente el sentido y condición de su locura y altera el desenlace. Con todo ello, el relato de 1915 viene a ser, por un lado, complementario del publicado en 1613: conocemos ahora su niñez y adolescencia, su vida ensimismada en Salamanca, las personas por las que siente aprecio (don Lope de Almendares, el músico ciego Asensio...); por otro, en los aspectos esenciales se convierte en su antítesis: la lucidez que adquiere tras su atormentado episodio amoroso (no es aquí Tomás el que desdeña, sino el que es desdeñado); su marcha a Flandes en busca de una paz que no logra en el áspero ambiente español; su matrimonio con Gabriela y su vida pacífica en un lugar de Holanda, dedicado a la escritura y a la reflexión. En resumen, como hemos visto, no solo amplía biográficamente el relato con detalles que no introdujo Cervantes, sino que modifica sustancialmente la acción en sus elementos esenciales, dándoles un contenido antitético. Y esto es lo que el lector ha de valorar en la relación entre ambos relatos. Tomás Rueda no es un loco, como Vidriera, acosado por la gente para admirarse por la sabiduría del enajenado, sino una persona que ha ganado lucidez a costa de sufrimiento, y con ella una intensificación de su sensibilidad, convirtiéndose en un enfermo de hiperestesia al que daña la violencia y frivolidad del ambiente; no es de vidrio, sino «vidrioso»: frágil, vulnerable y propenso a la desazón. Tampoco marcha el protagonista en esta su segunda existencia a la guerra de Flandes, y muere allí, sino que emigra para encontrar la paz que aquí, en este ambiente áspero, le es imposible encontrar; allí contrae matrimonio y lleva una existencia apacible esperando noticias de España y dedicado a enriquecer un mundo interior que irá vertiendo en su escritura.

Azorín construye un Tomás Rueda a su imagen y semejanza: él ha sido el niño ensimismado, el joven inquieto -excluyendo su etapa de rebeldía social y política- y es el hombre sensible al que hieren las asperezas del ambiente en el que vive. El procedimiento de creación es, pues, el habitual, como lo vio con lucidez Alfonso Reyes: «Azorín no es aquí un novelista a la manera convencional: no crea hombres (recuérdese a Galdós). Crea nombres; mejor: recuerda nombres (Calisto, Melibea, Tomás Rueda, la Ilustre Fregona,

[528] Véase el fundamental estudio de E. Inman Fox, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)» (1967), recogido en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 121-155.

etc.); y, con pretexto de tales nombres, nos describe una sola alma: la suya. Y no directamente, ni por medio de la pasión o la acción, sino de la contemplación: el rasgo del paisaje, el estado de ánimo»[529]. No es convencional el autor, ni tampoco el texto; porque dista algo de ser solo «novela», e incluso destaca dentro de la peculiar novelística del autor, con rasgos sustanciales propios, como intentaremos señalar.

Si el elemento novelesco más destacable es la presencia del protagonista con su historia -el desarrollo de su vida desde la infancia hasta el inicio de la edad madura-, hay un segundo elemento no menos novelesco que comparte protagonismo con el personaje: se trata de la voz del narrador. Es precisamente lo primero que advertimos al comenzar la obra, y aquello sobre lo que de manera continuada se nos llama la atención. Antes incluso de entrar en materia, atendemos a la voz de un narrador omnipresente que impone sus criterios, manifiesta su sensibilidad en digresiones, evoca su vida de muchacho al narrar la de Tomás, copia fragmentos de Cervantes -llamando la atención sobre la cita con un reiterado «dice Cervantes»-, despliega después una notable erudición en el empleo de citas utilizadas para documentar, ambientar o reflexionar sobre la historia, el protagonista y su ambiente, y responde desde su privilegiada situación a las cuestiones que se plantea el joven, para terminar calando en la intimidad de Tomás, penetrando en el lugar donde germina su mundo interior y donde opera el alimento y estímulo de su sensibilidad, inteligencia y creatividad. Todo ello viene a ser una sutil confesión objetivada, en tercera persona, en la que utiliza a dicho personaje para verse mejor a sí mismo. Hemos venido asistiendo a lo largo del texto al discurso de una voz narradora, ya madura, que relata y enjuicia la carrera vital de un joven, para concluir con una tácita, pero evidente, identificación cuando tal joven alcanza la madurez. El texto se ha ido desarrollando en virtud de la relación establecida entre la voz narradora -verdadero protagonista- y el personaje cuyo desarrollo vital se nos presenta; y la voz narradora queda identificada de manera explícita, en el mismo texto, con la del autor[530].

Azorín da cuerpo, en este libro, a unas ideas apuntadas ya en otros lugares -*Castilla*, por ejemplo- y que alcanzan una expresión precisa y rotunda en el prólogo a la segunda edición de *Lecturas españolas*. «Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos», dice allí; «los autores clásicos son un reflejo de nuestra sensibilidad moderna»[531]. Si el escritor -como cualquier lector- puede verse reflejado en Tomás Rueda, el personaje cervantino alcanza -y adquiere- la sensibilidad y el latido vital de quien lo está leyendo y, por tanto, vitalizando, re-creando[532]. Se produce en esa actividad especial que es la experiencia lectora, con la actualización, un diálogo, que es también un diálogo de épocas. El autor, implícito en su obra y, por tanto, personaje de ella y partícipe sustancial de su trama, entabla un diálogo desde sus días de comienzos del siglo XX con un muchacho de tres siglos antes, de comienzos del XVII, para llegar a la conclusión que estaba buscando: la

---

[529] «Apuntes sobre Azorín», recogido en *Tertulia de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, pág. 22.

[530] Así se define el mismo narrador en el texto. Sobre el papel del narrador en esta obra, véase el capítulo que dedica a *Tomás Rueda* Kathleen M. Gleen en su libro *The Novelistic Technique of Azorín (José Martínez Ruiz)*, Madrid, Playor, S. A., 1973, págs. 37-54; y también su artículo «The Narrator's changing perspective in Azorín's *Tomás Rueda*», *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 9 (1975), págs. 343-357.

[531] «Nuevo prefacio», en *Obras completas*, I, Madrid, Ed. Aguilar, 1975, pág. 915.

[532] Es evidente que Miguel de Unamuno está recordando a Azorín cuando, en el Prólogo a sus *Tres novelas ejemplares* (1920), escribe: «Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella. Y por eso Cervantes, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, hablaba de «horas de recreación». Y yo me he recreado con su Licenciado Vidriera, recreándolo en mí al re-crearme. Y el Licenciado Vidriera era yo mismo» (*Obras completas. II. Novelas*, Madrid, Escelicer, 1966, pág. 974).

identidad en el sentir, la permanencia de unas actitudes vitales, la continuidad de un ambiente y de una cultura[533]...

Esta idea azoriniana de la continuidad nacional[534], y de la lectura de los clásicos como experiencia imprescindible para entender el sentido de ese «ambiente español» que se ha ido formando a lo largo de siglos, encuentra correspondencia en 1915 con otra circunstancia del texto, que lo condiciona y que completa su significación: el homenaje que en él hace a don Francisco Giner de los Ríos.

El texto de 1915 responde, pues, a dos circunstancias; una, la efeméride cervantina que genera el texto; la otra, el fallecimiento de don Francisco Giner de los Ríos, que lo afecta notablemente. El suceso no se impone como sobrevenido y adaptado en el momento a una obra que se estaba escribiendo. En el fondo, la tarea azoriniana de buscar en los clásicos el espíritu de la nación conecta con el espíritu que alienta la obra de Giner y la obra de la Institución, y esta recreación cervantina, publicada precisamente en la Residencia de Estudiantes, responde a la tarea magistral de don Francisco[535], como una de sus claras consecuencias.

El fundador de la Institución Libre de Enseñanza fallece el día 17 de febrero de 1915, cuando el ensayo novelesco de Azorín estaba siendo publicado en *La Vanguardia*. Su muerte se produce entre la aparición del capítulo V, «Acaba la aurora», y el capítulo VI, «En Salamanca», en el momento en que Tomás deja atrás el mundo de la infancia y, con la transcripción del párrafo inicial de la novela ejemplar, comienza la «coincidencia» con el texto que le sirve de referente. La presencia de don Francisco Giner en este libro, además de estar ya en el germen de la obra -el estímulo que genera su magisterio en lo referente a la consideración de los clásicos- se encuentra de manera explícita en dos lugares: en la emocionada dedicatoria que figura en el libro, y en el capítulo final, aparecido ya en el periódico, que lleva el título «Postfacio que pudiera ser prefacio».

La dedicatoria, para el lector de la época, era ya otro elemento que crea una predisposición[536]. Pensemos que el libro aparece en una muy selecta colección de ensayos donde figuran obras fundamentales de la élite intelectual del momento[537], y publicado por una institución derivada de la obra de Giner.

---

[533] El concepto de *sinfronismo*, o «coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparramadas por todos los tiempos», fue utilizado para caracterizar este sentimiento por Ortega y Gasset en su famoso ensayo «Azorín: primores de lo vulgar» (1917), recogido por E. Inman Fox en su edición de José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Ed. Castalia, 1988, págs. 307-349.

[534] Véase el estudio de E. Inman Fox, «Azorín y la coherencia (Ideología política y crítica literaria)» (1973), recogido en *Ideología y política*, cit., págs. 95-120; también, Roberta Johnson, «Historia, narrativa y continuidad en Azorín», *Anales Azorinianos*, 5 (1996), págs. 119-127.

[535] Sobre este tema es fundamental el estudio de Juan López-Morillas «Las ideas literarias de Francisco Giner de los Ríos», recogido en su libro *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Eds. Ariel, 1972, págs. 181-221. Concretando su relación con la obra de Azorín, véase el art. de Federico Bermúdez-Cañete Fernández «Giner de los Ríos y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 317 (noviembre 1976), págs. 414-424; y más recientemente el de E. Inman Fox «Azorín y Castilla: en torno a la creación de una cultura nacional», *Anales Azorinianos*, 5 (1996), págs. 97-118.

[536] El texto de la dedicatoria, que figura de manera destacada, es el siguiente: «A/ la memoria dilectísima/ de/ D. Francisco Giner de los Ríos/ maestro que ha dejado tras sí/ un reguero de luz/ Azorín».

[537] La «Serie II. Ensayos» de estas Publicaciones de la Residencia de Estudiantes fue inaugurada con las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, y en ella figuran libros de Eugenio d'Ors, Federico de Onís, Manuel B. Cossío y Luis de Zulueta, entre otros.

El ensayo novelesco estaba destinado, pues, a un lector especial, conocedor del talante que anima al autor. Tanto la dedicatoria como el último capítulo -o «Postfacio»- desaparecen en la edición de 1941, cuando el texto cambia su título por el de *Tomás Rueda*, y esta mutilación viene impuesta por otras circunstancias: en la España de los vencedores, la obra de la Institución Libre de Enseñanza, la obra de Giner, estaba oficialmente condenada por el nuevo régimen. Las palabras iniciales del libro eran un emocionado homenaje al maestro; pero el capítulo final era de capital importancia, y con su desaparición queda truncada una idea esencial desarrollada para dar al libro un desenlace de mayor alcance, más allá de la propia reflexión personal.

A propósito del capítulo suprimido debemos de hacer varias observaciones. La primera deriva de su mismo título: «Postfacio que pudiera ser prefacio». Su sentido parece apuntar hacia la consideración del texto como un anexo relacionado con la obra, pero que no pertenece a su trama; se trataría de un escrito complementario. Pero es curioso que el tal «Postfacio» figure, no separado de la organización de la obra, sino como su capítulo XIV. Y no fue inadvertencia del escritor, sino propósito deliberado, como lo muestra la permanencia de su consideración tanto en la segunda edición de la Residencia como en el volumen de las *Obras completas* de Caro Raggio. La muerte de Giner de los Ríos fue, evidentemente, un suceso ajeno, exterior a la trama; pero le afecta en la medida en que las ideas que la sustentan se relacionan con las estimuladas por don Francisco. Este capítulo XIV, como veremos, viene a ser la respuesta a las angustias que Tomás expresa en el capítulo XII, las que ocasionan su salida de España.

Un curioso problema, que apunté en mi edición crítica, se plantea en el párrafo inicial del «Postfacio»: «Para los niños creíamos que fuera este libro cuando comenzamos a escribirlo. Creemos que todo nacional de un país debe tener, en el fondo de su espíritu, una base de cultura clásica. Ese era nuestro propósito; pero...»[538]. Y a continuación nos cuenta el hallazgo, en las librerías de viejo, de un libro con una emotiva dedicatoria de un preceptor ejemplar a sus pupilos: un preceptor llamado también don Francisco. El homenaje al pedagogo es evidente, así como el deseo de esa base de cultura clásica nacional es idea profundamente gineriana, arraigada en Azorín (de aquí su proyecto de revisión y revivificación de los clásicos). Lo curioso es la expresión de ese propósito, al parecer incumplido, de escribir un libro para los niños. Esto es precisamente lo que manifiesta en una breve nota que acompaña en *La Vanguardia* la aparición del primer capítulo. El relato de la infancia de Tomás tiene las características del cuento infantil; pero -como parece indicar el escritor con esa reticente adversativa- el propósito quedó modificado. El cambio se advierte en el capítulo VI, cuando Tomás, estudiante ya en Salamanca, deja atrás la infancia; y este es el primer capítulo que aparece tras la muerte de Giner. ¿Fue este suceso el que alteró su propósito inicial? No lo creo; una obra tan medida y armónica, que responde a un plan bien meditado, no es pensable que fuera modificada sobre la marcha. El tono de cuento infantil es adecuado al clima espiritual de los primeros capítulos, con una expresión solidaria de la visión infantil del mundo. Pero progresivamente el texto se va encaminando desde el relato hacia el ensayo, con la amplia utilización de una bibliografía citada de manera explícita, y con ciertas consideraciones que requieren madurez en el lector. A cada edad en el protagonista (niño ensimismado, joven inquieto, hombre reflexivo) corresponde una modalidad y un ambiente espiritual. Azorín es un maestro en el arte de sugerir, de insinuar, y ha de ser cada lector quien deba dar un sentido a sus indicaciones.

---

[538] *El licenciado Vidriera visto por Azorín*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915, pág. 155.

Responde el capítulo XIV a la idea que sustenta este ensayo novelesco: el diálogo de épocas y el sentimiento de continuidad. El autor se vale del hallazgo de un libro para, después de describirlo y meditar sobre unos datos del mismo, evocar a Giner de los Ríos. El libro es una traducción de las *Bucólicas* de Virgilio que su autor, ese desconocido preceptor, dedica a sus discípulos, a los que ha contagiado su amor por los clásicos y a los que ha querido educar «no con el ceño adusto de un preceptor, sino con la dulzura y suavidad de un amigo sincero y apasionado»[539].

El nombre del traductor, el desconocido don Francisco Lorente, y sus criterios educativos, conducen al ensayista a este otro don Francisco, unidos ambos -el desconocido y el reconocido- por su noble tarea de garantizar la continuidad de la cultura y de infundir en los jóvenes el aprecio por lo bello: «Este sería el ideal: una base de ciencias y un cimiento de clásicos del país en que se ha nacido y se vive»[540], escribe Azorín resumiendo el ideario de Giner.

La segunda parte de este capítulo XIV enlaza con la idea que sustenta el desenlace del libro. El licenciado Rueda (siglo XVII), curado de su locura, deja de ser interesante para la gente, y nadie acude a él para solicitar sus servicios como letrado; decide abandonar el ejercicio de las letras y marchar a Flandes donde, con las armas, gana fama de valiente; y allí muere. El hiperestésico Tomás (siglo XX) abandona su país -al que ama- por la dureza de un ambiente en el que percibe síntomas de desastre, y en el que se ve imposibilitado para desarrollar su tarea: «Me marcho porque hay aquí, en el ambiente, una violencia, una frivolidad, una agresividad que me hacen un daño enorme. Cada día vivo más replegado sobre mí mismo. Veo lo que pudiera ser la realidad... y veo lo que es»[541]. La vida doméstica en una ciudad de Holanda propicia su serenidad y su tarea. Se produce aquí la conclusión de *Tomás Rueda*: el escritor, exiliado físicamente de su patria, vive en una patria espiritual fecunda: en el ambiente formado por la lectura de los clásicos. Tomás crea apoyado en esa realidad interior; se inserta en esa «corriente interna» para, estimulado por la lectura, continuar en esa dirección. Los clásicos son, pues, su «posibilidad».

El argumento culmina en 1941 con un final abrupto: Tomás recibe una carta de España que produce en él un gran entusiasmo; cuando se dispone a leerla a Gabriela, termina el texto. Nos quedamos, pues, sin conocer el contenido de la epístola; pero nos queda lo que el escritor quería producir: la sensación de la esperanza. Una esperanza inconcreta en 1941, pero precisada con claridad en la versión completa del libro, en 1915: la esperanza está en hombres como don Francisco Giner de los Ríos. Este es el verdadero desenlace, la conclusión del ensayo «novelesco» y la respuesta concreta a la pregunta que, con los mismos términos, Tomás realizaba en el momento en que decide su exilio voluntario:

> ¡Oh maestros queridos, maestros como don Francisco Giner, que nos habéis enseñado la serenidad espiritual, la escrupulosidad, la limpieza, la precisión! Por vosotros han llegado a nuestros espíritus los clásicos; por vosotros se ha formado en muchas gentes, entre la ligereza y la frivolidad ambiente, un gesto de atención y de reflexión: un gesto que condensa la civilización moderna[542].

---

[539] *Ibid*., pág. 157.

[540] *Ibid*., pág. 159.

[541] «Cambio de paisaje», *ibid.*, pág. 132.

[542] *Ibid*., pág. 160.

El ambiente español está, sobre todo en sus clásicos; ellos «son solidaridad y sensibilidad»[543], dos conceptos esenciales para fundamentar la convivencia, la tolerancia y la conciencia nacional: solidaridad con el ambiente y con los hombres que han ido formando un pensamiento fecundo y una sensibilidad original. En el importante «Nuevo prefacio» a *Lecturas españolas* escribe Azorín: los clásicos son «el reflejo de nuestra sensibilidad actual»[544]; y con don Francisco -y con aquellos que han dedicado sus vidas a un magisterio fecundo- cree que las obras de estos hombres no solo nos permiten conocer el pasado -no son textos muertos-, sino mejorar el presente y preparar el porvenir. La imagen poética última, la habitación vacía con libros abiertos, señala una tregua en la meditación, pero invita a la continuidad.

[543] *Ibid.*, *id*.

[544] «Nuevo prefacio» a *Lecturas españolas*, *O. C.*, I, pág. 916.

«El trabajo oscuro de lo subconsciente». Superrealismo y experiencia en Azorín

Es posible que el debatido y cuestionado superrealismo de Azorín haya supuesto para la crítica un problema que no lo era para el escritor, y es posible también que ya en sus orígenes, en uno de los primeros textos dedicados al asunto sobre el que ahora tratamos (la entrevista -y breve encuesta- de Luis Calvo, «El superrealismo en el teatro»[545]), se encuentren los datos que aclaran la cuestión. No hay más que repasar los criterios expresados allí por Azorín, los mismos que irá reiterando, desarrollando y glosando a lo largo de los siguientes meses, y acudir luego a las opiniones de Guillermo de Torre, autorizado crítico a quien le parece inexacto hablar de un teatro superrealista, y que afirma de manera rotunda que la obra de Azorín recientemente estrenada (*Brandy, mucho brandy*) «no tiene nada que ver» con la doctrina de tal escuela francesa.

Que el autor de *Literaturas europeas de vanguardia* tiene razón es algo obvio, y por ello no resulta adecuado intentar encontrar las relaciones de las obras azorinianas designadas con tal rótulo, o de sus criterios sobre tal movimiento estético, con las propuestas de André Breton o de Louis Aragon. Cuando Azorín inicia su «campaña superrealista» es un hombre de cincuenta y cuatro años, autor de una extensa obra original, muy renovadora, que ha ido evolucionando siempre en sintonía con los nuevos tiempos y que viene dando muestras de hallarse en la plenitud de su capacidad creadora e intelectual. No son circunstancias propicias para la aceptación, sin más, de un manifiesto lanzado por unos jóvenes a quienes él dobla la edad. Azorín conoce el manifiesto de Breton, cita algunos fragmentos, reconoce la validez de ciertos criterios, pero, utilizando la traducción correcta del término a la lengua española, quiere situar la propuesta de los jóvenes franceses como una más entre otras, en un contexto más amplio.

Para Azorín el superrealismo es «un hecho evidente» (como titula el artículo de divulgación más conocido y utilizado), porque con esa palabra, con la que pretende llamar la atención de los lectores de *ABC*, quiere designar, no una escuela o tendencia, sino una nueva época, una nueva sensibilidad que está en el ambiente y que se va manifestando en diversas y diferentes obras. No olvidemos que, ante todo, esta propuesta surge en el seno de una campaña de renovación teatral, en un intento de propiciar la modernización de los escenarios españoles poniéndolos en sintonía con el teatro que en aquellas fechas, una década después de la Gran Guerra, tenía vigencia en Europa, sobre todo en la vecina Francia. Si un primer rasgo, sobresaliente, destaca de ese nuevo teatro al que él llama «superrealista», este es la «reacción contra el realismo»[546]; se trata de una «estética antinaturalista», como resume en su «Autocrítica» de *Brandy, mucho brandy*: «El teatro de ahora es superrealista: desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad»[547].

---

[545] *ABC*, 31 de marzo de 1927, págs. 10-11.

[546] *Ibid.*, pág. 10.

[547] Azorín, «Autocrítica: *Brandy, mucho brandy*», *ABC*, 17 de marzo de 1927. Cito por *Obras escogidas*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, t. III, págs. 349-350.

De los diversos textos que Azorín dedica a definir y divulgar sus ideas sobre la necesaria renovación en la escena española se deduce que bajo el rótulo de «superrealismo» cabe todo aquel arte nuevo que suponga una superación de la fórmula realista-naturalista, manifiestamente agotada, para construir literariamente una nueva realidad «más sutil, más tenue, más etérea, y, a la vez [...] más sólida, más consistente, más perdurable»[548], que se eleva sobre la ya estudiada por el naturalismo. El superrealismo, repite, es un «ambiente espiritual» que va condensándose al ir formando una nueva estética; es «una aspiración del alma», más que una doctrina[549].

Si hay algo que no puede pasar inadvertido para todo aquel que se acerca a los textos de 1927 en los que trata sobre la cuestión superrealista, es la constante apelación al Romanticismo, reiterando incansablemente argumento y términos. El Romanticismo es su gran punto de referencia para destacar dos asuntos principales: en primer lugar, la imposibilidad de definir de manera unívoca el espíritu de una época, y aún más tratándose de un periodo de radical renovación en la historia de la humanidad; en segundo lugar, el propósito de despertar y difundir la conciencia de encontrarse en una nueva época literaria, diferenciada de la anterior: una nueva sensibilidad que ha de ser, por tanto, identificada con un nuevo nombre. En este sentido, atendiendo a su criterio, la literatura contemporánea europea estaría formada por tres grandes momentos sucesivos, tres manifestaciones estéticas que condensan y definen el ambiente espiritual de cada uno de esos tres momentos, y que se identifican en la historia con los nombres de Romanticismo, Realismo-Naturalismo y Superrealismo.

Pero Azorín persigue, ante todo, situar el género en el que entonces estaba interesado, resaltar la cuestión teatral en cada una de esas estéticas; porque no todos los géneros responden en el mismo momento al «espíritu de la época», y el género dramático, por su especial dependencia del público, suele ser el último en asimilar las novedades. Un texto elocuente y muy revelador de los criterios azorinianos es el artículo «Desorientación»[550], donde también atisbamos curiosos datos sobre sus propósitos. Según el escritor, los verdaderos artistas no gustan del aplauso unánime del público, de los calurosos elogios si, una vez caído el telón y acallados los aplausos, se pasa «a otra cosa». «El aplauso, y a otra cosa, es verdaderamente terrible», escribe. Lo que el verdadero artista busca, lo que le importa, es que la obra deje un rastro de discusiones, de disputas, de pendencias; que desoriente al público. «Todo el secreto del arte y del artista, todas las innovaciones, todos los afanes, todos los anhelos están ahí».

Estima el escritor levantino que, en la evolución de las ideas estéticas, cuando irrumpe una nueva sensibilidad, los primeros en desorientar al público y a la crítica son los pintores, seguidos a corta distancia por los poetas, y, en último lugar, «tardos, despaciosos, llegan los autores dramáticos». Recurriendo de nuevo al romanticismo, apunta que el primer gran impacto en Francia lo produjo Delacroix cuando en 1819 expuso el *Naufragio de la Medusa*; los signos de renovación en la poesía aparecen en 1820 con *Las meditaciones* de Lamartine, y en 1822 con los *Poemas* de Vigny y las *Odas* de Victor Hugo. En la escena, el nuevo espíritu no aparece hasta 1930, con el estreno de *Hernani*.

Lo interesante del artículo radica en cómo realiza la aplicación de este sencillo esquema a la época actual en España. Encontrando un paralelo con el desarrollo estético

---

[548] «El superrealismo es un hecho evidente», *ABC*, 7 de abril de 1927; en *Obras escogidas*, t. III, págs. 368-372.
[549] *Ibid.*, pág. 370.
[550] *ABC*, 27 de octubre 1927. En *Obras completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 127-131.

que acaba de resumir, estima que el primer episodio en que se manifiesta la nueva sensibilidad es en la reivindicación de la pintura impresionista, redactada por Darío de Regoyos en 1901 y publicada en la revista *Juventud*, como protesta contra las ideas expresadas por un «académico electo» (Mariano Benlliure) en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; suscribieron el texto de Regoyos artistas como Zuloaga, Rusiñol, Durrio, Uranga y Utrillo, entre otros. Poco después, los poetas líricos publican sus obras, inspirados en las nuevas tendencias: en 1903 aparecen *Soledades* de Antonio Machado y *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez; en 1905 se publican los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. En el terreno teatral, afirma Azorín, todavía no se ha producido -¡en 1927!- «la salvadora desorientación».

Si tenemos en cuenta estas ideas, coherentes con el resto de sus criterios, podríamos sacar la conclusión de que el nuevo «ambiente espiritual» al que respondían la renovación pictórica y poética que se produjo en el primer lustro del siglo, aún no ha sido recogido, asimilado, por los autores dramáticos; que la superación del realismo-naturalismo, la nueva «estética antinaturalista», esa elevación sobre la realidad observada por el naturalismo para acceder a una realidad superior, más sutil y etérea, todavía no ha llegado a los géneros dramáticos.

Queda ausente en este curioso y pedagógico artículo la consideración de la novela; aunque ya se había referido a este género en un lugar destacado, su conferencia «Una obra y un estreno»[551]. Apunta allí que hace «veinte o veinticinco años algunos escritores españoles» publicaron sus primeras novelas; fue aquello un claro episodio de «desorientación»; produjeron extrañeza, indignación, y fueron acusadas de incongruentes, desordenadas, caóticas... En el momento en que pronuncia su conferencia, Azorín estima que esa manera de novelar «está generalmente aceptada por todos». La renovación de la novela se produjo en 1902, y las novedades que lo son hacia 1927 aparecen en un género que desde hace un cuarto de siglo viene dando forma literaria a una nueva sensibilidad, y en el que la evolución está más admitida y asentada. No carece de problemas la puesta al día del género novelístico, pero también es cierto que la novedad que pudo suponer la publicación de *Félix Vargas*, con ser notable, no lo es tanto como la que supuso *La voluntad* en 1902, novela verdaderamente revolucionaria, siempre en vanguardia: la novela de 1928 encuentra su lugar en el cauce abierto por la de 1902.

Parece que, a tenor de los criterios azorinianos, nos encontramos ante un ámbito tan amplio que el sentido de su superrealismo se diluye, dirigiéndose a un pasado ya lejano, y abarcando en el presente un amplísimo espacio donde habita todo aquello que es susceptible de ser situado dentro de una estética antinaturalista, todo lo que suponga «una reacción contra el realismo». Si, según esos criterios, en la evolución histórica de las épocas «al naturalismo sucede el superrealismo»[552], el ambiente espiritual, susceptible de ser expresado de manera nueva, diferente, y en diversos géneros, parece que nos llega desde el mismo momento en que Martínez Ruiz dejaba constancia de la irrupción de un «nuevo arte» y de la aparición de unos «novísimos escritores» que continuaban el impulso renovador de los maestros[553]. Él mismo nos aclara la amplitud de su concepto de

[551] Pronunciada el 23 de marzo de 1927 en la redacción del periódico *La Nación* con motivo del estreno de *Brandy, mucho brandy*. Cito por *Obras escogidas*, t. III, págs. 351-368.

[552] *Ibid.*, pág. 356.

[553] Puede aclarar esta cuestión lo declarado por Azorín al periodista Javier Sánchez-Ocaña, según leemos en su entrevista titulada «Azorín está escribiendo varias obras superrealistas», *Heraldo de Madrid*, 21 de abril de 1927: «Existe hoy una intensa vida espiritual en todo el mundo. El superrealismo tiene múltiples aspectos. No se ha hablado de William James a propósito del superrealismo; pero no cabe duda de que la filosofía de este pensador ha influido poderosamente en la creación de esta tendencia literaria, y lo mismo

superrealismo cuando, después de teorías más o menos abstractas, ejemplifica con los nombres de aquellos escritores que estima como los más representativos. Recordemos cómo, ante la pregunta de Luis Calvo, menciona en primer lugar el nombre más repetido en sus artículos sobre el teatro coetáneo: Pirandello. «Todo Pirandello», responde inmediatamente el escritor cuando el periodista le pide que cite obras superrealistas. También menciona, y lo repite en diversos lugares, el nombre de su admirado Lenormand, y el de Pellerin; pero, por encima de todos, y es lo significativo, sitúa nada menos que a Rainer María Rilke cuando considera sus *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* como «lo más superrealista que conozco», y todo ello se completa, en coherencia azoriniana, con la alusión última al «querido maestro Baudelaire»[554].

Hasta ahora hemos intentado reflexionar sobre la *presencia*, la manifestación en el tiempo de «lo superrealista», entendido a la manera azoriniana como el ambiente espiritual de una época; pasemos ahora a tratar sobre su *esencia* (y empleo este término por ser el utilizado por Azorín): «La esencia del superrealismo es una cosa muy vieja: dejar en libertad a la subconsciencia»[555]. El contenido de esta frase (la primera en orden de importancia en el asunto que tratamos) debemos confrontarlo con el de otra frase que figura en unas declaraciones publicadas tres semanas después: «En realidad es lo subconsciente quien trabaja y ahora, gracias a Freud, comenzamos a darnos un poco cuenta de lo que pasa en ese mundo subterráneo»[556]. Ambas pueden ser complementarias, aunque parezca que entre las dos exista una cierta contradicción, y el sentido que resulta de la relación entre ellas puede ser formulado del siguiente modo: el subconsciente cumple el papel fundamental en la tarea creadora, esto ha sido así siempre, pero es ahora cuando vamos tomando conciencia de ello.

Conviene abrir un breve paréntesis para apuntar un problema de terminología: Azorín se refiere siempre a «lo subconsciente», no a «lo inconsciente». Da la sensación de que no establece diferencia entre ambos conceptos, como se desprende de los casos en los que, citando literalmente a un escritor, copia el término «inconsciente» (el que figura en el texto aludido) y utiliza a continuación el otro en el desarrollo o glosa de la idea que va exponiendo; parece que los considera sinónimos[557]. Pero en un lugar relevante establece de manera muy clara la diferencia, casi a modo de ejemplo o definición de manual. Se trata de una frase del capítulo X de *Superrealismo*: «Como desde la puerta de una caverna,

---

se puede decir de los conceptos de tiempo y espacio -tan originales, tan profundos- que Bergson ha lanzado al mundo de la especulación intelectual [...]. De la filosofía de William James y de Bergson a la apología de lo inconsciente que predica un Andrés Breton, por ejemplo, hay una inmensa distancia, por lo menos en apariencia, y esa línea tan extensa puede ser el radio de un círculo que abarque todo el superrealismo». Recordemos que William James es un pensador citado por Azorín en uno de sus artículos más importantes: «Confesión de un autor», especie de manifiesto de «un nuevo arte» publicado en *España* el 6 de febrero de 1905 con motivo de la publicación de su libro *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*.

[554] «El superrealismo en el teatro», cit. pág. 10.

[555] *Ibid.*, *id.*

[556] Entrevista con Javier Sánchez-Ocaña, cit.

[557] Tomemos como ejemplo su artículo «Opiniones de Gastón Baty» (*ABC*, 12 de junio de 1927); Azorín cita, entrecomillada, una frase del escritor francés, y a continuación apostilla: «"La vida consciente del hombre aparece toda bañada de vida *inconsciente* o consciente sólo a medias". Y no sólo se trata del misterio de la vida *subconsciente*, sino de otras varias regiones de lo desconocido que atraen nuestra atención». Cito por *Obras escogidas*, t. III, pág. 380. (El subrayado es mío).

miramos esa negra aglomeración de nuestra conciencia; no de nuestra conciencia, sino de ese terreno indeterminado que se halla entre lo consciente y la sima de lo inconsciente»[558].

El terreno de lo subconsciente es el privilegiado por Azorín, aquel de cuya presencia y actividad tiene cotidiana constancia, y la viene teniendo desde hace mucho tiempo. Situados ante la obra de Azorín, y siguiendo sus apreciaciones, podemos concluir que, si para la generalidad de literatos va emergiendo la conciencia del papel fundamental de lo subconsciente, para él todo esto «es una cosa muy vieja»: «es lo subconsciente quien trabaja». «El trabajo oscuro de lo subconsciente». Esta frase, que hemos situado en el título de nuestro breve ensayo, alude y resume aquello que para el escritor es la esencia del «superrealismo»; pero no pertenece al periodo «vanguardista», «superrealista» o de las «nuevas obras», aunque está en sus cercanías; figura en el comienzo del capítulo XXXI de *Doña Inés (Historia de amor)*, y se refiere a la actividad de don Pablo, el escritor que, aun contando con los materiales documentales y habiendo concebido el armazón ideal del libro, este no se realiza si el lenguaje no va fluyendo para dar cuerpo y alma a la obra; y ese lenguaje no fluye a voluntad del escritor. Don Pablo sufre periodos de sequedad alternados con periodos de plenitud, y todo ello es independiente de su albedrío.

En don Pablo representa Azorín ese «trabajo oscuro de lo subconsciente» que se va realizando en todos los momentos del día y de la noche, desde el instante en que en un lugar del cerebro brota el germen del libro. Luego, a lo largo de los días, van surgiendo inopinadamente detalles y aspectos que nos sorprenden en diversas circunstancias, y la obra va cuajando en la mente del escritor hasta que, por fin, puede ir trasladándola al papel.

Sobre este misterio de la gestación, desarrollo y -lo que es más importante- escritura de la obra, trata Azorín en diversos lugares: lo destaca al comienzo de su «Autocrítica» de *Brandy, mucho brandy*; lo utiliza como elemento argumental a lo largo de *Félix Vargas* y es el fundamento de *Superrealismo*. Recordemos cómo en la novela de 1928 el escritor, Félix, que vive en su realidad interior, apoyado en las imágenes mentales que dan consistencia a su mundo y propician su fecundidad creadora, pasa por momentos de plenitud en los que el cerebro, cuando él ha dado la tarea por terminada, sigue activo, alumbrando nuevas frases que se ve obligado a escribir, y por otros momentos en los que el discurso brota torpe, desatinado, premioso, sin que esas palabras insustituibles hagan su aparición. Pero no reside todo en una cuestión de fluencia: en el mismo discurso, planeado, organizado, surge un detalle que lo desvía del designio primitivo, que lo conduce por nuevos derroteros «como un automóvil que no obedeciera al volante»[559]. La obra se va emancipando; sigue una dinámica no prevista, «arrastra impetuosamente» al escritor, quien ya no puede hacer otra cosa más que aceptar esa nueva realidad que se le impone.

Todo lo expuesto no es extraño ni «superreal». Forma parte de la experiencia de quienes hemos escrito algo. Las palabras concretas que han ido brotando, fluyendo, no estaban previstas, nos sorprenden, y no pocas veces modifican criterios y encaminan nuestro discurso por derroteros insospechados.

Apoyándonos en la «Autocrítica» de *Brandy*, como documento confesional, podemos afirmar algo obvio: que la experiencia creadora del escritor Azorín es la misma que la de sus personajes don Pablo o Félix Vargas. Pero el relato del proceso creador, de la «oscura labor del subconsciente», no se reduce a estos años, de 1925 a 1929; aparece de nuevo

[558] *Obras escogidas*, t. I, págs. 875-876.
[559] *Ibid.*, pág. 837.

cerrando el que pudiera haber sido su último libro, *Posdata* (1959). «He terminado», se llama el capítulo postrero, y en él quiere resumir su «modo de crear» desde el momento en que «descuidadamente surge en el cerebro un embrión de idea» hasta que, una vez redactada la primera versión, viene una segunda labor descrita en *Félix Vargas* como de «poda y escamondo implacable»[560]: la forma definitiva después de una primera redacción hipertrofiada. Lo que el escritor resume en «He terminado» (septiembre de 1959) es el mismo proceso creador que hemos visto en Félix Vargas y en otros personajes.

Nos hemos extendido desde 1925 hasta los últimos textos de nuestro autor; pero destacábamos antes que para Azorín «la esencia del superrealismo es una cosa muy vieja». Pues bien, en época muy anterior al impacto «superrealista» ya había descrito de manera completa lo que luego ha ido repitiendo, y lo había hecho en 1904, en la serie «Veraneo sentimental»[561]. Once años después, en el capítulo titulado «Lo subconsciente» de su libro *El licenciado Vidriera visto por Azorín* -obra que en 1941 cambia su nombre por el de *Tomás Rueda*- alude el narrador a esa «oscura labor»: a la tarea creadora y ordenadora que se va produciendo en el cerebro de Tomás mientras él se va ocupando en otras cosas, hasta que, completa en sus detalles, el joven «no hace más que ir trasladando las cosas del cerebro al papel»[562].

La esencia del superrealismo es algo de lo que Azorín ha tenido experiencia y conciencia desde tiempo atrás, y lo ha deducido de su práctica de la escritura. Una experiencia arraigada y emanada del ámbito de lo instintivo, lo espontáneo y lo innato.

No hay convicción más arraigada en Azorín (y reiterada a lo largo de los años en multitud de textos), que el reconocimiento de «la inagotable fuerza de lo innato»[563] en que reside nuestro carácter y nuestras aptitudes: «Esa fuerza de lo innato lo es todo». De este modo «somos o no somos [escritores] independientemente de nuestra voluntad»[564]. Él reconoce que va a los libros «derechamente y por instinto». Dependiendo de esa fuerza innata «se tiene o no se tiene el instinto de escribir; se nace o no se nace con el amor al arte»[565]. Del proyectado protagonista de *Superrealismo* dice que «si escribe es por instinto»[566]. En este sentido, puede ser muy extensa la retahíla de citas referidas al carácter espontáneo e instintivo del estilo; hagamos una breve selección: «El estilo es la resultante de nuestras condiciones vitales orgánicas» (*El político*). «El estilo de un artista no puede ser diferente de como se produce; es la resultante fatal, lógica, de una sensibilidad» (*Lecturas españolas*). «El estilo no es sino la reacción del escritor ante las cosas. Es estilo es la emotividad» (*Una hora de España*). «El estilo es la psicología; no puede uno tener el estilo que quiere» (*El artista y el estilo*). «El estilo es la fuerza vital» (*El escritor*). Citemos para concluir una de las afirmaciones más precisas: «El estilo es una resultante fisiológica» (*Un pueblecito*). Pues bien, estas convicciones, manifestadas en diferentes momentos con formulaciones diversas, enlazan con los criterios de su maestro Schopenhauer, para quien el estilo es la fisonomía del espíritu, y quien aconseja «obrar

---

[560] *Ibid.*, pág. 840.

[561] «Porque es preciso que pase el tiempo, que vuestro subconsciente -el gran artista- haga una selección sabia y necesaria, para que luego, sin prisa, sin ansias, con placer, con alegría intensa, una pintura grata, suave y sugestiva de todo lo que vuestros sentidos recogieran...» («Veraneo sentimental. Hacia Zaldívar», *España*, 29 de julio de 1904).

[562] *Obras escogidas*, t. II, pág. 1403.

[563] *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, en *Obras escogidas*, t. II, pág. 1437.

[564] *Ibid.*, *id*.

[565] *Memorias inmemoriales*, *Obras escogidas*, t. III, pág. 1095.

[566] *Obras escogidas*, t. I, pág. 902.

conforme al propio carácter», ya que la «originalidad es indispensable aún en la vida práctica»[567]. Todo ello lo pudo encontrar Martínez Ruiz en *Parerga y paralipómena*, libro leído en 1898 y releído en diversas ediciones y traducciones a lo largo de años[568]; pero también en un lugar que conoce bien: en el número tres de *Helios* (junio de 1903), el mismo en el que figura una colaboración suya, aparece resumido un estudio de Bossert sobre Schopenhauer como estilista, donde encontramos ideas reiteradas por el escritor levantino, y concretamente la definición del estilo como «fisonomía del espíritu»[569].

Que los criterios de Arthur Schopenhauer son los seguidos y asumidos por Azorín no es algo que intuya la crítica: el mismo escritor lo declaró en un texto revelador aparecido en *Alma Española* en diciembre de 1903. Se trata del titulado «Pío Baroja», artículo dividido en tres secciones; la primera de las cuales, «Los compañeros», comienza con una sorprendente afirmación: «Seamos sinceros: ya la decadencia se ha iniciado en los maestros casi viejos». Esos «casi viejos» son Valle-Inclán, Maeztu, Bueno, Palomero, Acebal, Navarro Ledesma, Sawa, Emilio Bobadilla, Benavente, Unamuno y Baroja, y muchos de ellos están aún en sus inicios. La explicación de tan sorprendente arranque viene enseguida: «Todos han creado ya su forma; lo que ha llamado Schopenhauer la Voluntad, es decir, el alma del mundo, ha encarnado ya de una vez para todas, definitivamente, en una modalidad única, y sería inútil cuanto se haga por sobrepujarla o modificarla esencialmente»[570].

En perfecta coherencia, todas las reflexiones azorinianas sobre el carácter instintivo, espontáneo e innato de la creación literaria, del vigor de la escritura y de la manifestación del estilo pueden encontrar aquí su fundamento. De aquí procede el entendimiento de la experiencia creadora, identificada en el «trabajo oscuro de lo subconsciente»; esa energía que fundamenta toda nuestra actividad; la misma energía a la que Sigmund Freud dedicó sus esfuerzos científicos, siendo en esto una consecuencia de Schopenhauer; y, por supuesto, viene a ser el mismo mundo oscuro e inexplorado que intentaban manifestar los surrealistas mediante el «automatismo psíquico puro [...] por escrito o de cualquier otro modo», dejando de lado lo racional, y ajenos «a toda preocupación estética o moral»[571], y de todo ello nunca prescindió Azorín.

Hemos tratado sobre la presencia, la esencia y la experiencia «superrealista» en Azorín; trataremos por último sobre su «trascendencia». Para ello resulta adecuado acudir a la obra clave de toda esta época, la «prenovela» titulada precisamente *Superrealismo* (1929), y sacar nuestras conclusiones de la lectura de los mismos textos, seleccionados por ser particularmente claros, directos, explícitos y significativos. El primer fragmento viene a darnos una primera definición de lo «superreal» atendiendo a la presencia de

---

[567] Arthur Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, 1889, t. II, pág. 117. En la pág. 99 leemos: «En efecto, el carácter es absolutamente incorregible, porque todas las acciones humanas parten de un principio íntimo, en virtud del cual un hombre debe siempre obrar del mismo modo, en las mismas circunstancias y no de otra manera. Leed mi memoria laureada acerca de la pretendida libertad de la voluntad y perded toda ilusión».

[568] Así, en el artículo «Sobre Gracián» (*ABC*, 25 de agosto de 1906), dice Azorín que está leyendo «la primera traducción francesa de *Parerga y paralipómena*, estos días publicada por la Casa Alcan. Se trata de la parte correspondiente en dicha obra a los *escritores* y al *estilo*».

[569] «Notas de algunas revistas», *Helios*, III (junio 1903), pág. 383.

[570] Artículo recogido en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, pág. 139.

[571] André Breton, «Manifiesto del surrealismo» (1924), en *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosh, Madrid, Eds. Guadarrama, 1974, pág. 44.

formas claras y etéreas a un tiempo en el paisaje campesino de Monóvar. En estos lugares, se nos dice, son raras las leyendas y las supersticiones; diferente de las tierras del norte, no es este ambiente propicio a las «consejas temerosas y románticas», ni a las «historias maravillosas y de espanto»; y así como apunta en su artículo de 1927, la realidad es a la vez sutil y consistente, tenue y sólida. A un primer entendimiento de lo superreal se puede acceder desde el ejemplo del paisaje:

> En este ambiente limpio de leyenda, de cosas supernormales, más fuerza lo supernormal. Lo superrealista que se desenvuelve plenamente, con limpieza, aislado, definido, en la atmósfera de esta espiritualidad transparente. Definido lo superreal, como definidas, con relieve saltante, las formas, en la noche clarísima de luna. Todo translúcido y aéreo[572].

Acudamos a un segundo ejemplo, el capítulo XXII, donde el autor va proyectando un viaje de Tomás Verdú a Monóvar. Para el viaje es necesario el libro. Se trata aquí del libro de un místico castellano, cuya lectura crea un contraste con la presencia de las cosas concretas que ve desde el tren: «Álamos verdes en la aridez y paredes blancas que vieron a don Quijote». Anota el escritor que «cuando el remolino de las formas y de los colores nos arrastra, unas páginas de este libro nos vuelven de pronto a la verdadera realidad». El libro, «que nos advierte de la vanidad de todo», da un sentido más alto a las cosas concretas que nos rodean: «Y con la maravilla, vemos el muro blanco y los álamos como no los veíamos antes»[573]. Los libros dan sentido, verdadera realidad -sobrerrealidad- al mundo concreto que habitamos; la realidad interior, como en Félix, como en Tomás, hace habitable, consistente y amable el mundo de lo objetivo y cotidiano.

Un tercer ejemplo añade una nueva dimensión a lo anterior. No se trata ahora de un fragmento de Azorín, sino de una cita que el escritor introduce en el capítulo XLIII; una «proposición» tomada del libro *Criterios teológicos*, que el autor de la «prenovela» considera «como tema que puede ser aprovechado en la novela», lo que es una advertencia de esencial importancia. La «Proposición» citada por Azorín dice así:

> La razón, aunque no pueda comprender la naturaleza íntima de los misterios, los ilumina admirablemente, poniendo de relieve las semejanzas con las cosas del orden natural, y mostrando sus aspectos accesibles, o buscando los lazos que los unen y la armonía que reina entre ellos[574].

Se trata de un criterio, central en la ortodoxia cristiana, relativo a la posibilidad de un conocimiento trascendente. La razón humana es limitada, pero tiene en sí misma la posibilidad de superar las limitaciones gracias a su capacidad para relacionar, para advertir, de manera analógica, las semejanzas entre el orden natural y el sobrenatural (es decir, entre el orden real y el sobrerreal, o superreal). El espíritu de esta «proposición» viene a estar presente a lo largo del libro, pero sobresale en un momento culminante: cuando Joaquín Albert pide al ángel una muestra de su poder: «Abrir una rendija en lo Infinito para que yo vea lo que hay fuera del espacio y del tiempo». El ángel parece eludir la petición y exclama: «¡Qué luna más clara tenéis!», para, a continuación, revelar: «Tan

[572] *Obras escogidas*, t. I, pág. 892.
[573] *Ibid.*, pág. 899.
[574] *Ibid.*, pág. 935.

clara como la que hay fuera del tiempo»[575]. La revelación angélica corrobora la intuición que el autor dejó apuntada en el anterior capítulo: evoca allí el estremecimiento que nos conmueve cuando contemplamos un rayo de luna en nuestra habitación. Ante esa visión natural, «pensamos en una región infinita, que no podemos concebir, y en que sólo vemos ahora una infinita claridad de luna»[576]. La experiencia de un prodigio de belleza cotidiana le lleva a intuir «la correspondencia misteriosa entre la luna y las cosas y los hombres»; es decir, le sobreviene la intuición del infinito en las imágenes del mundo. Todo esto no tiene nada que ver con las proclamas surrealistas, pero sí guarda estrecha relación con lo que Azorín había expresado en un texto relevante, esa especie de manifiesto de un nuevo arte titulado «Confesión de un autor», escrito a comienzos de 1905, con motivo de la publicación de *Los pueblos*; debemos recordar su párrafo más significativo: «necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo»[577]. De la relación entre objetos o hechos anodinos, insignificantes, surgen, para quien sabe mirar, intuiciones de lo eterno.

Azorín reitera su convicción de que lo fundamental es el «ambiente espiritual» cuya consecuencia es el arte de una época[578]. Pues bien, el «ambiente espiritual» en el que se ha ido originando el más genuino arte de Azorín no ha sido el del superrealismo, sino el del simbolismo[579]. Un espíritu simbolista expresado «con simplicidad, con claridad», que ha tomado cuerpo en un estilo original y que, siguiendo la evolución propia de su tiempo, llega en los años veinte a su depuración, a su estilización, de acuerdo con un designio que había expresado el escritor en 1917: «visión sintética» y «despego del mundo»[580]. En los años del purismo poético, en sintonía con el «ambiente espiritual» de ese momento, Azorín había depurado su prosa en búsqueda de lo esencial: la belleza, la indagación en el yo interior, y la intuición de lo infinito y de lo eterno.

---

575 *Obras escogidas*, T. I, pág. 941.

576 *Ibid.*, pág. 940.

577 *España*, 6 de febrero de 1905; en *Obras escogidas*, t. II, pág. 1610. Véase mi trabajo «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*, ed. de Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo-McGill University, 1999, págs. 107-112.

578 Recordemos estas dos declaraciones de Azorín: «Lo de menos son los documentos en que se exponga la doctrina innovadora. Lo importante es el ambiente espiritual que se va creando» («El superrealismo es un hecho evidente», *loc. cit.*). «Para mí lo interesante es el ambiente espiritual que me rodea» (entrevista de Javier Sánchez-Ocaña, *loc. cit.*).

579 Es conveniente recordar el criterio de dos destacados estudiosos del teatro español contemporáneo: Ricardo de la Fuente Ballesteros afirma: «Si Azorín no hubiese hablado de que su teatro era superrealista, nadie le hubiera filiado de esta manera. Reduce el surrealismo simplemente a la utilización de sueños y da importancia al subconsciente, o crea una atmósfera de irrealidad. Eso es todo. Me parece que su teatro está más cerca de Maeterlinck y el teatro simbolista o del mismo Evreinov, al que traduce, lo que es otro asunto». («El imposible vanguardismo en el teatro español», en T. Albaladejo, F. J. Blasco, R. de la Fuente, eds., *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, pág. 145). César Oliva estima que tanto *Lo invisible* como *Angelita* «son, sin duda, al margen de sus mayores o menores excelencias, dos buenos ejemplos de un teatro simbolista español, que apenas si dejó huellas en la historia». («Introducción» a *Lo invisible. Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pág. 31. El prof. Oliva recoge en su introducción varias opiniones de críticos y escritores acordes con su criterio).

580 Véase el «Prólogo» a sus *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, S. A., 1917.

Peculiaridades de los textos de Azorín

1.- La obra completa de Azorín

La obra literaria de José Martínez Ruiz, Azorín, es extensa, como corresponde a un escritor longevo que hizo del periodismo su profesión. Son más de setenta años de escritura destinada de manera preferente a las páginas de la prensa periódica; setenta y tres si tomamos como punto de partida el primer texto publicado, un cuento de asunto histórico aparecido en diciembre de 1891[581], y consideramos que el artículo «Condensaciones de tiempo», que vio la luz en *ABC* en febrero de 1965, es su punto final; aunque lo cierto es que dos años antes su firma había dejado de aparecer con cierta regularidad en el citado diario. La extensión y dispersión dificulta el conocimiento íntegro de la obra literaria azoriniana. Más accesible es la parte de su producción recogida en libros: ciento cuarenta tomos en los que Azorín cultiva todos los géneros literarios, con la única excepción de la poesía en verso (aunque, como debe saberse, el poema en prosa es una de sus más originales y abundantes aportaciones)[582]. Felizmente, las mayores dificultades derivadas de tan enorme caudal de textos han quedado superadas, puesto que, gracias a los esfuerzos de notables azorinistas, contamos con excelentes cartas de navegación; de manera señalada son tres los trabajos fundamentales que nos guían en el conocimiento de la producción total de Azorín.

En primer lugar, hay que citar el libro de Fernando Sáinz de Bujanda *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*[583]; en él, su autor elabora un listado de las primeras ediciones de los libros del escritor levantino, con una descripción de cada uno, y apunta datos interesantes para conocer aspectos de la evolución bibliográfica; aunque, en algunas ocasiones, no señala los volúmenes que fueron recopilados por persona distinta de su autor. De todos modos, el interés que presenta este libro no se agota en la lista bibliográfica: sitúa cada tomo en su contexto, señala épocas, y apunta consideraciones muy sutiles para el entendimiento de la producción azoriniana. En conjunto, es un libro del que no puede decirse que haya quedado superado.

El trabajo más importante es el que E. Inman Fox nos entrega en el libro imprescindible para el asunto que nos ocupa: *Azorín. Guía de la obra completa*[584]. Perfecciona el listado de Sáinz de Bujanda y elabora una relación de artículos de prensa, titulada «Hacia el periodismo completo de J. Martínez Ruiz/*Azorín* (1892-1965)», donde menciona los títulos de alrededor de cinco mil quinientos artículos, haciendo constar el nombre del

[581] El cuento se titula «Del rey abajo». Ha sido hallado por Miguel Ángel Auladell, Ramón F. Llorens, Juan Antonio Ríos y M.ª Dolores Fuentes, y dado a conocer por ellos en su trabajo «Textos olvidados del joven Martínez Ruiz», *Canelobre*, núm. 9 (1987), págs. 37-40. Para conocer los artículos primerizos, los publicados con anterioridad a su conferencia «La crítica literaria en España» (febrero de 1893) es necesario acudir al libro de Salvador Pavía Pavía, *Don Miguel Amat Maestre (Pascual Verdú) y los orígenes literarios de Azorín*, Petrer, 1986.

[582] Como «gran poeta en prosa, acaso el mayor y más abundante de nuestra literatura», lo calificó Jaime Gil de Biedma; véase su ensayo «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa, recogido en su libro *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Ed. Crítica, 1994, pág. 330.

[583] Madrid, Revista de Occidente, 1974.

[584] Madrid, Editorial Castalia, 1992.

periódico o revista en que aparecen, la fecha, la temática y, si posteriormente fueron recogidos en volumen, el título del libro.

La última aportación es la de Magdalena Rigual, «Bibliografía de Azorín» en el tomo III de las *Obras escogidas* de Azorín[585]: detalla de manera minuciosa las sucesivas reediciones de cada libro, completando así el listado bibliográfico de Fox.

Algunas nuevas aportaciones se van produciendo de cara a perfeccionar el conocimiento del periodismo completo de nuestro escritor, como es el hallazgo realizado por Ramón F. Llorens de cuarenta nuevos artículos de la época de posguerra, mencionados en su tesis doctoral[586]. De este modo, podemos hoy situarnos ante una obra literaria que fue viendo la luz principalmente en la prensa periódica, desde cuyas páginas muchos de sus artículos -crónicas, breves ensayos, cuentos...- pasaron luego a formar parte de libros. En este sentido, y atendiendo a organizar un panorama bibliográfico algo diverso, deberíamos diferenciar los tomos que proceden de su labor en la prensa de aquellos otros que fueron escritos con voluntad de volumen singular, exento; y esto se relaciona con la cuestión de los géneros.

Azorín publicó quince novelas, diez obras de teatro, cuatro libros de memorias, compuso siete tomos de cuentos y preparó cincuenta y dos tomos -entre los que incluimos sus folletos primerizos- a cuyo contenido conviene la calificación de ensayos. Es evidente que son los textos pertenecientes a los dos últimos géneros citados los que fueron apareciendo en periódicos y revistas antes de llegar a ocupar las páginas de algún libro. Pero no todos los libros de ensayos proceden de la prensa, ni hay uniformidad en el itinerario prensa-libro. Convendría diferenciar entre, por lo menos, tres modalidades: en primer lugar, aquellos ensayos concebidos para su publicación en libro: *El alma castellana* (1900), *El político* (1908), *Una hora de España* (1924), o sus tres últimos libros originales: *Agenda* (1959), *Posdata* (1959), y *Ejercicios de castellano* (1960). En segundo lugar, deberíamos considerar la existencia de ensayos concebidos de manera unitaria, como una totalidad, y anticipados en periódicos: *Un discurso de La Cierva* (1914), *Un pueblecito* (1916) o *El licenciado Vidriera* (1915)[587], por ejemplo; un caso especial en este grupo sería *La ruta de Don Quijote* (1905), puesto que el conjunto de crónicas es el resultado del encargo que el director de *El Imparcial*, José Ortega Munilla, hiciera a Azorín para conmemorar de manera original el tricentenario del *Quijote*; fueron escritas «sobre la marcha» y publicadas en el diario según iban llegando, guardando en el libro la misma disposición. En tercer lugar, agruparíamos los volúmenes confeccionados con una selección de textos de entre los que previamente habían sido publicados en la prensa: se incluyen aquí tanto los ensayos narrativo-descriptivos (los que integran *Los pueblos*, por ejemplo), como los de crítica e historia de la literatura (a la manera de *Lecturas españolas* o *Clásicos y modernos*). La selección y disposición a que los somete su autor al acomodarlos en un volumen suele ser significativa. Convendría señalar la singularidad de un libro como *Castilla*, formado con textos publicados en las cercanías de su aparición, de otros volúmenes donde se recogen textos escritos a lo largo de un período más dilatado.

---

[585] Madrid, Espasa-Calpe, 1998; tres tomos coordinados por el autor de este trabajo.

[586] *Azorín. La vida (1936-1967) y la obra (colaboraciones en la prensa de posguerra, 1940-1965)*, leída en la Universidad de Alicante en abril de 1998.

[587] Los tres libros aparecieron en *La Vanguardia*: los diez capítulos del primero se fueron publicando desde el 21 de julio hasta el seis de octubre de 1914; *Un pueblecito* comenzó a publicarse el 17 de noviembre del mismo año, y terminó el 13 de enero de 1915; a la semana siguiente se inició la publicación de *El licenciado Vidriera*, cuyos capítulos fueron apareciendo todos los martes, hasta el día 20 de abril.

Por otro lado, también algún capítulo de sus novelas pasó a la prensa, o procede de ella, como es el caso del artículo que alude a la actividad del grupo de «los tres», en *La voluntad*, o las crónicas de viajes por La Mancha que figuran en la última parte de *Antonio Azorín*; pero todo esto es de interés muy secundario en la novela, frente a las cuestiones planteadas por los ensayos.

En conclusión, nos encontramos con que, de los ciento cuarenta volúmenes de que consta la bibliografía de Azorín, ochenta y ocho fueron preparados por el escritor. Los cincuenta y dos títulos restantes son libros formados con diversos artículos, recogidos por otros recopiladores: fundamentalmente por José García Mercadal o por el preparador de las *Obras completas*, Ángel Cruz Rueda. Esos libros comienzan a ser publicados en 1944 (así, la serie de las «Obras pretéritas» que prepara García Mercadal, y que se inicia con *Tiempos y cosas*), y cuentan por ahora con un último volumen, *El cinematógrafo*, recopilación de artículos dispersos sobre cine, realizada por José Payá y Magdalena Rigual[588]. La mayor parte de esos libros aparecieron en vida del escritor, y sus recopiladores, Cruz Rueda y García Mercadal, gozaron de «un amplio margen de confianza», como afirma Sáinz de Bujanda[589]. Agruparon artículos o breves ensayos, algunas veces con criterio organizador (*Ante Baroja*, *La Farándula*, *Veraneo sentimental*, *Los clásicos redivivos...*) y otras sin él (*Tiempos y cosas*, *Palabras al viento...*); en la mayor parte de los casos no hay constancia de la fecha y el lugar de aparición de los textos.

Sabemos que Azorín preparó y publicó una serie de tomos que, bajo el rótulo de *Obras completas*, fueron apareciendo en la Editorial de Rafael Caro Raggio desde 1919 hasta 1922; veintisiete volúmenes, tres de los cuales quedaron solo en proyecto[590]. El contenido de esta colección no responde a ese rótulo generalizador; se trata fundamentalmente de una serie de reediciones de libros (excluyendo todo lo anterior a *El alma castellana*, pero también *Diario de un enfermo*), donde se añade como tomo IV un volumen de recopilación de artículos de años anteriores, *Fantasías y devaneos*[591], y dos recopilaciones realizadas en el año en que termina la serie: *Los dos Luises y otros ensayos* y *De Granada a Castelar* (volúmenes XXVI y XXVII). A partir de 1922 y hasta 1927, Azorín continuará publicando en esta Editorial, pero los siete tomos aparecidos, desde *Don Juan* (1922) hasta *Brandy, mucho brandy* (1927), no forman ya parte de un plan. En 1928 el escritor comienza a dar sus libros a Biblioteca Nueva, iniciando así la serie de sus «Nuevas Obras», las más características de su «etapa vanguardista», y en esta editorial publicará hasta sus últimos años, siendo el volumen más destacado el de las *Obras selectas* (1943), preparado por quien pocos años después iba a llevar a cabo la complicada tarea de realizar la edición de unas *Obras completas* dignas de tal título.

Estas *Obras completas*, que al cuidado de Ángel Cruz Rueda fueron publicadas por la editorial Aguilar entre 1947 y 1954, reúnen en sus nueve volúmenes los libros elaborados

---

[588] Valencia, Ed. Pre-Textos, 1995. Contiene un excelente prólogo de Andrés Trapiello.

[589] *Op. cit.*, pág. 143.

[590] En el plan general de las *Obras completas* aparecen los títulos de los volúmenes veintitrés a veinticinco: *Laberinto*, *Mi sentido de la vida* y *Autores antiguos (españoles y franceses)*, pero estos libros nunca vieron la luz.

[591] La veintena de artículos con los que el escritor compone este libro fueron escogidos en 1920 de entre los que habían sido publicados en el diario *España* a lo largo de 1904 y en las primeras semanas de 1905, formando parte de una serie titulada «Fantasías y devaneos», a la que pertenecían también textos que fueron recogidos en *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*. El libro de 1920 fue reeditado en 1968 en la popular colección «El Libro de Bolsillo» de Alianza Editorial, cambiando su título por el de *Política y literatura*.

desde la conferencia valenciana de 1893 hasta los aparecidos -o compuestos- en el mismo año en que se publica el noveno tomo, siguiendo un criterio cronológico; añade Cruz Rueda a los libros ya existentes diez títulos más que, formados con diversos artículos, figuran como «libros» en las mencionadas *Obras completas*, y solo en ellas[592]. Deja fuera, como sabemos, una enorme cantidad de artículos aparecidos desde 1892 hasta entonces y, por supuesto, nunca serán recogidos en unos volúmenes de voluntad totalizadora los libros y artículos que ven la luz desde 1954. Entre este año y 1967, fecha de la muerte del escritor, fueron publicados veinticinco libros más, la mayor parte recopilaciones de José García Mercadal; pero también Azorín preparó y publicó seis libros, cuatro de ellos son obras originales, no nuevas recopilaciones.

En definitiva, contamos hoy con unas *Obras completas* muy incompletas[593], una notable cantidad de libros publicados con posterioridad al cierre de dichas obras, y con un enorme número de artículos sin recopilar. Según estimación de E. Inman Fox, Azorín escribió alrededor de cinco mil quinientos artículos, de los que utilizó unos mil trescientos para confeccionar sus libros; sus recopiladores agruparon en diversas colecciones (libros independientes o «secciones» de las *Obras completas*) unos mil ochocientos. Quedarían, por lo menos, alrededor de mil cuatrocientos sin recoger en volúmenes, la mayor parte de ellos son de tema político.

La conclusión de todo esto es obvia: se hace necesario distinguir entre los libros elaborados por el escritor, organizados con un criterio rector, de los compuestos por otros recopiladores. En unas futuras *Obras completas* sería deseable que el contenido de estos últimos figurara por orden cronológico, situando los textos en su correspondiente lugar, junto con los no recopilados; separándolos, en todo caso, en virtud de que su temática fuera política o literario-cultural.

2.- Peculiaridades de los textos

Lo primero que atrae nuestra atención al ir analizando la obra de Azorín son las escasísimas correcciones, supresiones, añadidos o breves interpolaciones que vamos encontrando en sus libros en las sucesivas reediciones publicadas en vida del autor. De una manera general, podemos decir que tales cambios suelen aparecer cuando el texto pasa del periódico al libro. Una vez que el escritor ha compuesto el libro, su texto suele permanecer inalterable. Los cambios más significativos son los que se producen en estos

[592] Sus títulos son *En Barcelona* (t. I), *Literatura en la política* (t. III), *Crónicas del viaje regio*, *Los norteamericanos*, *Gabriel Miró. In memoriam* (t. VI), *Clásicos cernidos*, *Contingencia en América* (t. VII), *In Hoc Signo* (VIII), *Estética y política literarias* y *A voleo* (t. IX). En este año (1999) verá la luz la colección completa de artículos que con el título «Los norteamericanos» fue publicada por Azorín en *ABC* en 1918 y parcialmente recogida por Ángel Cruz Rueda; ha sido preparada por Laureano Robles y será publicada por el Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante dentro de la colección «Literatura y Crítica».

[593] En 1998 han visto la luz, en tres volúmenes (que suman alrededor de 5000 páginas), unas *Obras escogidas* de Azorín, coordinadas por quien esto escribe y publicadas por la Editorial Espasa Calpe en su colección Clásicos Castellanos; se trata de un intento de agrupar los libros más representativos del escritor reproduciendo las ediciones más fiables, que por regla general (como veremos) suelen ser las primeras. Es destacable el hecho de que en el primer tomo se reúna su «Novela completa»; en los otros dos quedan recogidos sus mejores ensayos (vol. II) y una selección de su teatro, sus cuentos, sus libros de memorias, una «Guía del epistolario completo» y una muy extensa bibliografía (vol. III). Cada tomo contiene los estudios críticos pertinentes, encomendados a destacados investigadores, y un apéndice donde se atiende a la evolución que sufrieron los libros allí editados.

libros al añadir o eliminar capítulos, prólogos, epílogos o dedicatorias. Sobre su postura ante los tomos publicados, Azorín dejó por escrito una serie de declaraciones que debemos tener presente. En el cap. XLIX de *Valencia* (1941) leemos:

> No he dudado nunca del valor de mis libros. Pero, al propio tiempo, me ha ocurrido un fenómeno extraño: no he querido nunca hablar de mis libros, ni mucho menos -esto me produce disgusto- que me hablaran de ellos. Publicado un libro, trato de olvidarlo. Si lo recordara, me parecería que estaba prendido a él y no podría desprenderme de él para escribir otro libro. Hasta corregir las pruebas me causa desazón.

Lo contenido en esta confesión de senectud hay que relacionarlo con dos importantes declaraciones de sus años centrales; la primera es «Desde la colina», el texto que incorpora al final de la segunda edición de *La voluntad*, la publicada en la editorial Renacimiento:

> En 1913, al corregir las pruebas de este libro, publicado en 1902, experimento una sensación extraña: la sensación de repasar un libro ajeno y desconocido [...].
>
> Era otra la sensibilidad del autor cuando escribió estas páginas; hoy tendría que modificar bastante, tanto de la técnica como de la ideología, en este libro. Pero, siendo ya otro el autor, habiendo cambiado en la corriente eterna de las cosas su personalidad, consideraría como una indelicadeza el retocar la menor de las frases que en estas páginas escribiera un escritor de antaño. No; respetemos lo realizado en el tiempo; no nos creamos con facultad para dar por no efectuado la que ha tenido su realización. Respetemos estrictamente nuestra obra pretérita. Y cuando por acaso la necesidad -como en la presente ocasión- nos obligue a releerla, asistamos al desfile de las páginas, como el viajero -un poco cansado, un poco entristecido- que desde la lejana colina contempla, tras los años, la vieja ciudad en que tantas horas de esperanzas y de tristezas pasaron para él.

Reitera estas ideas en las «Notas epilogales» a la primera edición de *Clásicos y modernos* (1913), libro en el que recoge breves ensayos publicados en la prensa a lo largo de los meses que preceden su acomodo en el volumen. Apunta aquí criterios que afectan a la composición de este libro, y a la de otros como este:

> Al corregir las pruebas de este libro hubiéramos podido modificar, reformar varios de los trabajos que lo componen; hubiéramos podido añadir algunos datos más, algunos más comprobantes a los asertos que en el curso de estas páginas hacemos, y que nos han sido suministrados por lecturas posteriores a la fecha en que estos ensayos aparecieron en los periódicos. No hemos querido hacerlo; nos place que estos trabajos no pierdan su carácter esencial de crítica impresionista, de *sensaciones* experimentadas por un lector a lo largo del espectáculo de los libros. Aparte de esto, más o menos datos, más o menos detalles de erudición, no quitan ni ponen nada a los juicios aquí formulados.

Estimo que en esta recopilación de citas elocuentes y necesarias para conocer el asunto que tratamos no debe quedar fuera un fragmento de la «Declaración jurada» que Azorín publica en el vol. I de las *Obras completas* (1947), a continuación de la extensa introducción redactada por Ángel Cruz Rueda. Al hablar sobre sus libros y folletos primeros, los publicados antes de *El alma castellana* -que se reeditan por primera vez-, escribe:

> Pero ¿es que me decidiré a la revisión? En el último momento, al tenerlos en mis manos, ¿no flojearé? ¿No tendré como un escrúpulo invencible? Está muy lejos ya de mí la persona que estos amagos juveniles suponen; no es posible volverse atrás; volver atrás implica tener un pensamiento que ajuste ahora con aquellos pensamientos.
>
> Hay, con todo, una cosa indudable: escribo al presente con la misma sinceridad que en lo pretérito. Y si existe ese mismo sentimiento, ¿por qué he de sentirme contrariado por tales intentos lejanos? ¿Cómo el escritor que ha consagrado su vida a las letras abominará de sus comienzos? ¿Es que sin el comienzo, sea el que sea, podrá haber continuación? ¿Y podrá existir fin?[594].

Por último, y como documento esclarecedor, hemos de recoger este párrafo escrito cuatro años antes. Al final del volumen de sus *Obras selectas* (Biblioteca Nueva, 1943), introduce Azorín una nota gratulatoria dedicada al recopilador y «corrector», en la que leemos:

> En el remate de esta obra he de dar cumplidas gracias a Ángel Cruz Rueda, escritor, catedrático en el Instituto Lope de Vega, de Madrid, caballero limpio y leal, querido amigo, guardador de todos mis libros y escritos sueltos, *los cuales yo no conservo*. Cruz Rueda ha ordenado las obras, ha escogido en la selva de mis trabajos periodísticos, ha corregido una y otra vez las pruebas con minuciosidad y paciencia, penosamente, como pudiera hacerlo un corrector, hace siglos, en la oficina tipográfica de Plantino o Aldo Manucio. Sin Ángel Cruz Rueda no hubiera podido formarse esta selección; me declaro yo incapaz para la empresa.

La tarea de ordenador y minucioso corrector la continuó Cruz Rueda cuatro años después, al ir realizando el plan de las *Obras completas* para la editorial Aguilar. Pero aquí hay que señalar que, como advertimos quienes nos hemos ocupado de elaborar ediciones críticas de algunos libros de Azorín, el mayor número de correcciones se produce precisamente en estas *Obras* corregidas por Cruz Rueda. También resulta evidente que ciertos textos de Azorín han ido sufriendo un deterioro notable en las reediciones de los años cuarenta. Un libro fundamental como *Los pueblos* presenta desde su edición en Biblioteca Nueva (1943) erratas muy evidentes: en ocho ocasiones el tipógrafo saltó algunas líneas, defecto que no fue nunca subsanado y que aparece reiterado en las *Obras completas*[595]. Para la lectura correcta es preciso acudir a la primera edición.

Carecemos de los manuscritos de sus obras. En la biblioteca personal del escritor, que se encuentra en su Casa Museo, en Monóvar, no se conservan manuscritos, con la excepción del texto mecanografiado de la obra teatral *Judit*, la única obra que quedó inédita (hasta su edición por Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla)[596], de la que hay dos versiones, y de los textos mecanografiados de *El cine y el momento*, *Con permiso de los cervantistas* y *Memorias inmemoriales*. No se conoce ni el paradero ni la suerte que hayan corrido sus manuscritos. Tampoco conservaba Azorín sus artículos publicados en periódicos y en revistas. Es muy sorprendente -y digno de ser destacado- que Azorín

---

[594] Lo que aquí afirma Azorín, con el solemne tono de una «declaración jurada», modifica sustancialmente otras declaraciones que F.S.R. (Federico Sáinz de Robles) pone en boca del anciano escritor en un breve texto prologal de las *Obras completas*, que ha sido citado de manera repetida en manuales literarios. Debemos, en este caso, atender a esta confesión del escritor, frente a lo que nos transmite, con otro estilo, un intermediario.

[595] Compruébese atendiendo a las notas que José Luis Gómez pone a su edición de *Los pueblos*, Barcelona, Ed. Planeta, 1986.

[596] Alicante, CAM, 1993.

no tuviera un archivo de artículos publicados. En la nota gratulatoria citada antes hemos subrayado una afirmación en este sentido. Ángel Cruz Rueda recogió gran cantidad de artículos, y su archivo se conserva hoy en la Casa Museo Azorín; pero no es completo, y se encuentra cuantitativamente a mucha distancia de lo recopilado por E. Inman Fox.

De la lectura de ciertos libros de Martínez Ruiz se desprende una primera enseñanza que debe ser subrayada: lo temprano de la consecución de su estilo. Sáinz de Bujanda afirma que «con *El alma castellana* (1900) se abrió la fase de su madurez y plenitud»[597], y es esta una idea reiterada. José María Valverde, que siguió minuciosamente el proceso de formación de su prosa, reflexiona en su libro *Azorín*[598] sobre «el nuevo estilo que encontramos en *El alma castellana*», puesto «al servicio de un repaso crítico de la tradición española»[599]. A ese estilo llega, según el citado profesor, después de seguir modelos críticos como el de *Clarín* o el de *Fray Candil*. Pero en 1894, en los artículos «Medalla antigua» y «Los ideales de antaño», Martínez Ruiz muestra ya el estilo conseguido. Esos dos textos forman parte de *Buscapiés* (1894), reaparecen en *El País* y son recogidos en 1898 en *Soledades*. Pues bien, fragmentos de ambos textos, tan repetidos, aparecen interpolados en dos capítulos de *El alma castellana*, insertados perfectamente en el tejido verbal sin que se noten remiendos ni cicatrices; no hay más que leer en *Buscapiés* los citados artículos y confrontarlos con el capítulo IV de la primera parte de *El alma*, «El amor», y el II de la segunda parte, «La moral». *El alma castellana* es, pues, la obra en la que se consolida un estilo logrado *seis años antes*. Del mismo modo que *Diario de un enfermo* (1901) tiene precedentes en *Bohemia* (1897) e interpola en el apunte de «20 de junio de 1899» una descripción del paisaje que rodea Alicante, que ya había servido como prólogo del libro *Artistas levantinos*, de Luis Pérez Bueno[600], y que también figuraba en un capítulo de *La sociología criminal* (1899).

Antes hemos afirmado que el escritor no suele retocar los textos. Sus novelas permanecen prácticamente inalterables, salvo las mutilaciones que sufrió *La voluntad* a partir de 1939[601]; o también salvo erratas, o correcciones que pudieran no ser de su autor. Apuntábamos que si en algún lugar retoca más el texto es al recoger el artículo del periódico para integrarlo en un libro. Pero el paso del periódico al libro también nos muestra la facilidad de Azorín para escribir, y lo poco que, en ocasiones que pudieran ser adversas, tenía que corregir. Me refiero a obras de encargo y con entrega a plazo muy corto, circunstancias de uno de sus libros más celebrados: *La ruta de don Quijote*. Como sabemos, Azorín debía enviar las crónicas de su viaje por La Mancha para que fueran publicadas en *El Imparcial*, donde vieron la luz los quince capítulos del futuro libro en quince entregas, desde el sábado 4 al sábado 25 de marzo de 1905. Pues bien, la escritura es tan pulcra y precisa que del periódico al libro encontramos solo nueve mínimas correcciones, y todas irrelevantes[602]. Del mismo modo, al pasar *El licenciado Vidriera* de

---

[597] *Op. cit.*, pág. 84.

[598] Barcelona, Ed. Planeta, 1971.

[599] *Op. cit.*, pág. 138.

[600] L. Pérez Bueno, *Artistas levantinos*, prólogo de J. Martínez Ruiz, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899.

[601] Los censores suprimieron una frase anticlerical del capítulo IV de la segunda parte (el monólogo interior de Antonio Azorín en Toledo), y todo lo referente al padre Antonio Claret en el capítulo X, cuando el protagonista repasa la colección de retratos de Laurent.

[602] Compruébese en la minuciosa anotación que el profesor José María Martínez Cachero pone a su edición de *La ruta de Don Quijote*, Madrid, Ed. Cátedra, 1984.

La Vanguardia al libro, publicado poco después por la Residencia de Estudiantes, no hay más que seis diferencias, y estas suelen ser leves erratas cometidas en el periódico[603].

En otras ocasiones los retoques son mayores, y puede ser muy interesante lo que deducimos al cotejar un texto como el de «Lo fatal» en sus cuatro ediciones más importantes: su primera salida en *ABC*, el texto de la primera edición en libro (1912), el de Biblioteca Nueva de 1943 y el de las *Obras completas* (1947) de Aguilar. Debemos detenernos en este ejemplo revelador.

En el libro *Castilla*[604], al recoger el texto de «Lo fatal» que había aparecido en *ABC* el dos de septiembre de 1912, formando parte de la serie titulada «Al margen de los clásicos», Azorín retoca levemente lo escrito efectuando, entre otros menores, estos significativos cambios: en la descripción de la casa vacía que habita el escudero del *Lazarillo* leemos en el periódico: «Ni reposteros, ni muebles, ni una alcandora con una espada, ni un clavo con un sombrero o una ropilla: nada»; en el libro modifica simplificando, con la intención de dar un carácter más neutro a los objetos reduciéndolos a lo familiar, aludiendo a muebles que pueden encontrarse en cualquier casa (el empeño azoriniano por resaltar lo anodino), y mitigando así el «aire de época»: «Ni tapices, ni armarios, ni mesas, ni sillas. Nada». Del mismo modo, el «alfamar con una tenue frazada» del periódico se convierte en el libro en «un cañizo con una manta». El párrafo final (15 líneas en la columna del diario) es el más reelaborado, como muestra la diferencia entre las dos últimas frases: «Sus ojos están hundidos, cavernosos y brilla en ellos -opacamente- una luz de resignación, de dolor y tristeza»; en la versión definitiva es más conciso y rotundo: «Sus ojos están hundidos, cavernosos, y en ellos hay -como en quien ve la muerte cercana- un fulgor de eternidad».

El texto no varía hasta su sexta edición, la de Biblioteca Nueva en 1943; en él, además de un mínimo e irrelevante cambio (que pudiera ser errata), queda extrañamente modificado un párrafo con unas absurdas supresiones; copio el párrafo de la edición de 1912 poniendo entre corchetes lo que no aparece en 1943: «dignos son del gran maestro [el colorido y el diseño. El hidalgo aparece en] el retrato con la cara buida, alargada; una barbilla rala le corre [por las mandíbulas y viene a acabar en punta] sobre la nítida gorguera». Parece evidente que la supresión de dos líneas es un despiste del tipógrafo, inadvertido luego por el corrector, pues el párrafo resultante carece de sentido. Cruz Rueda repite este texto en las *Obras completas* y añade allí un nuevo descuido. Un poco antes encontramos ahora una supresión que, sobre el párrafo de la primera edición, encerramos entre corchetes: «¿Para qué estas espadas? [¿Para qué el alazán que abajo, en la caballeriza, piafaba reciamente de impaciencia?] ¿Para qué esta plata labrada (...)?». Son ejemplos de deterioro advertidos sobre el texto de una primera edición siempre cuidada. Creyendo que la edición de las *Obras completas* es «la última corregida por su autor», algunos estudiosos han utilizado este texto reproduciéndolo en sus ediciones anotadas, dando por buena la versión de 1947; pero es más lógico pensar, a la luz de las declaraciones citadas, que el anciano escritor confiaba la tarea a D. Ángel Cruz Rueda.

---

[603] Véase en mi edición crítica de Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1994. Es muy posible que el escritor contemple y objetive en el personaje la experiencia de su propio proceso creativo. En el capítulo «Lo subconsciente» leemos: «cuando nuestro amigo quiere escribir algo, piensa en ello un momento, *a grandes rasgos*, a la manera de quien esboza un cuadro con amplios brochazos. Luego, hace por olvidarse de ello y se ocupa en otra cosa: pasea, conversa, lee. A la mañana siguiente, dos días después, todo está ordenado, limpio y cuajado de detalles. El cuadro aparece pintado en el cerebro con sus menores particularidades. Tomás, sin fatiga ninguna, sin variar nada, no hace más que ir trasladando las cosas del cerebro al papel» (ed. cit., pág. 142).

[604] Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1912.

Castilla, libro emblemático de Azorín, una de sus obras más estimadas, cuidada en su escritura, es un ejemplo representativo del valor de las primeras ediciones y de lo sospechoso de sus cambios finales.

En la evolución de sus libros debemos considerar como casos singulares de obras modificadas por Azorín el de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (ediciones de 1904, 1909, 1920 y *O. C.*), el de *Lecturas españolas* (1912, Ed Nelson [posiblemente 1915], 1920, *O. C.* y Colección Austral), y, sobre todo, el de *El licenciado Vidriera* (1915 y 1921), que cambia a *Tomás Rueda* en 1941. El cambio de título cubre también una modificación que altera sustancialmente el sentido de la obra; necesitándose, para su entendimiento, como es habitual en los textos de nuestro autor, acudir a la primera edición.

Las confesiones de un pequeño filósofo, el último tomo firmado por J. Martínez Ruiz, es un libro de carácter autobiográfico que hasta 1920 fue viéndose afectado también por sucesos biográficos del escritor, en una curiosa interrelación de la literatura con la vida. Cuando aparece en 1904 está formado por cuarenta y dos breves capítulos (cada uno de ellos viene a ser un «pequeño poema en prosa») que no sufrirán alteración; figuraba al comienzo un prólogo titulado «Origen de este libro», de tono humorístico, en el que Azorín, todavía personaje, decide escribir esta suma de recuerdos en lugar de redactar un programa político para presentarse a las elecciones a diputado. Cuando en su segunda edición (1909) el escritor es ya diputado, dedica el libro a D. Antonio Maura, suprime el breve prólogo y lo sustituye por otro más extenso titulado «Donde escribí este libro»; al final añade un curioso «Epílogo de los canes». Estos dos nuevos textos habían aparecido antes en el periódico *El Pueblo* de Monóvar con los títulos «Una casa de campo» (29 de septiembre de 1906) y «Coloquio de los canes» (3 de julio de 1909). En 1920 añade tres capítulos finales dedicados a sus padres: uno que ya figuraba en *Alma Española* en 1904[605], y otros dos aludiendo al fallecimiento de ambos; suprime el «Epílogo de los canes». Azorín consideró como definitivo este texto en las *Obras completas* de Caro Raggio. En las preparadas por Ángel Cruz Rueda, en 1947, se añade el artículo «Deber de amistad», especie de reseña que J. Martínez Ruiz hizo de su libro -atribuyéndolo a su personaje Antonio Azorín- en el diario *España* el 22 de abril de 1904.

Si *Las confesiones* es un claro ejemplo de cómo no se altera un texto en sucesivas reediciones, sino que se modifica el libro con el añadido de ciertas piezas, y la supresión de otras, algo semejante podemos decir de *Lecturas españolas*. En 1912 aparece, formado con veintidós capítulos (artículos que ya han sido publicados en periódicos), precedidos por un breve párrafo inicial alusivo a sus pretensiones, y clausurado con un «Epílogo en Castilla»; a su frente figura una escueta dedicatoria «A la memoria de Larra». En 1920, vuelve a publicarse en la serie de las *Obras completas* de Caro Raggio con una dedicatoria de ocho líneas a Próspero Merimée, un importante «Nuevo prefacio», una larga sección

[605] José Martínez Ruiz publicó en el núm. 3 de *Alma Española* (22 de noviembre de 1903), pág. 5, bajo el rótulo general «Juventud triunfante. Autobiografías» un texto compuesto por cinco fragmentos que siguen el siguiente orden: «Prólogo y disculpa», «Mi madre», «Mi primera obra literaria», «Mi filosofía de las cosas» y «La rareza de mi carácter»; todos ellos, excepto el cuarto, formarán parte de *Las confesiones*. El segundo fragmento será incorporado en la ed. de 1920 como capítulo XLIII; de los otros solo uno conserva el primer título: «Mi primera obra literaria» (cap. XVI); el primero y el último cambian su título: «Escribiré» (cap. II) y «Azorín es un hombre raro» (cap. XXXVI). El profesor José María Martínez Cachero introduce, como capítulo XXXVIII (bis), en su edición publicada en Espasa-Calpe (col. Austral), el único texto no recogido por el escritor: «Mi filosofía de las cosas».

titulada «Retratos de algunos malos españoles y de un mal español honorario», situada después de los mismos veintidós capítulos, y al final, después del «Epílogo en Castilla» añade «Otro epílogo». Esta versión del libro es la que se recoge en las *Obras completas* de Aguilar, pero recuperando la dedicatoria a Larra (y, por tanto, suprimiendo la de Merimée) y eliminando el «Otro epílogo».

Pero no se ha atendido suficientemente a la que, con toda seguridad, es la segunda edición de *Lecturas*: la impresa en París, sin hacer constar la fecha, por la editorial Thomas Nelson and Sons. Azorín dirigió desde 1914, y durante varios años, la «Colección Española Nelson». La reedición del libro que nos ocupa reproduce exactamente la de 1912, añadiendo solo el «Nuevo prefacio» donde, en su comienzo, se hace referencia a la nueva Casa Editorial y donde se alude al público «no español», al que va destinado el libro. Pues bien, con la sola eliminación de esa alusión a la casa Editorial, este texto es el que el escritor da en 1938 a Espasa-Calpe para ser publicado en la versión más leída, la de la colección Austral. De este modo, se difunde el texto de 1912, añadiendo el importante «Nuevo prefacio», cuyo contenido, tan citado, es un punto de referencia esencial para conocer la postura del «crítico» Azorín, y que debió de escribirse para esta segunda edición que aparecería en 1915, no mucho después de *Al margen de los clásicos*, último libro mencionado en ese prefacio. Esta preferencia del escritor por los textos de las primeras ediciones la encontramos varias veces. *España. Hombres y paisajes* aparece en la colección Austral de Espasa Calpe según el texto de su primera edición (1909), que solo difiere de la segunda (Caro Raggio, 1920) por leves cambios en la puntuación, debidos, tal vez, a un corrector.

En toda la obra de Azorín solo sufrió una profunda modificación el libro que en 1915 vio la luz con el título *El licenciado Vidriera*, cuando cambió su nombre por el de *Tomás Rueda* en la tercera edición (colección Austral, 1941); el cambio en el título señala un diferente sentido del texto, aun manteniendo, con muy escasas variantes[606], casi la totalidad de la primera redacción. No hay revisión del tejido verbal, sino, como siempre, supresión o adición de algún capítulo, prólogo o epílogo.

El licenciado Vidriera visto por Azorín, es, como sabemos, una original reescritura de la novela ejemplar cervantina (siguiendo el procedimiento ya utilizado en capítulos de *Castilla*), y realizada para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Cervantes; pero su redacción -o publicación semanal en el diario *La Vanguardia*- coincide con el momento de la muerte de don Francisco Giner de los Ríos. El libro, que aparece en la esmerada Colección de Ensayos (Serie II) de las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, lleva una emocionada dedicatoria al fundador de la Institución Libre de Enseñanza, y en su último capítulo, el XIV, titulado «Postfacio que pudiera ser prefacio» se resume el sentido profundo del libro y se encuentra la respuesta a lo que había sido planteado en los capítulos inmediatamente anteriores, vinculando todo ello con la tarea educadora de don Francisco, con sus ideas sobre el valor de los clásicos y con su decisiva aportación al enriquecimiento del clima intelectual y moral de España. Es un final esperanzado, hermoso y sereno, donde se percibe cómo la tolerancia y la evolución de la sensibilidad[607], producto de una educación, de una actitud atenta y reflexiva, van

[606] Lo único notable es la modificación que sufre el sintagma «Las naciones de España», reiterado en el capítulo VIII, utilizando ahora el término más neutro -y menos comprometedor, dadas las circunstancias- de «las tierras de España», aunque conserva en un caso la forma primera.

[607] Concepto esencial para entender las consecuencias que, según Azorín, tiene el arte y la literatura en la sociedad; véase su artículo «La evolución de la sensibilidad», *ABC*, 14 de julio de 1912; recogido en *Clásicos y modernos* (1913).

modificando la aspereza y la violencia de un ambiente en el que a Tomás Rueda se le hacía imposible vivir; había decidido abandonar su país, habitar en Holanda, y refugiarse en la intimidad de un hogar continuando con su tarea la historia literaria -la «historia interna» de la nación- a la que, como escritor, pertenece.

En la edición de posguerra, *Tomás Rueda*, desaparece el capítulo XIV y, con él, ese final esperanzado. En la España de los vencedores la Institución Libre de Enseñanza, la obra de Giner, estaba oficialmente condenada por el nuevo régimen. Con la eliminación de la dedicatoria y la del capítulo final no desaparece solo la alusión a Giner de los Ríos, también el más profundo sentido del libro, que ahora, con la novedad de un prólogo donde se trata sobre la relación entre el ensueño y la realidad, se convierte en una indagación sobre la necesidad de un mundo interior como refugio y salvación: el mundo interior en que pretendía refugiarse para sobrevivir este escritor anciano que en el silencio de las madrugadas se acogía al consuelo de la escritura. En el caso de este libro con dos títulos[608] no es adecuado atenerse al texto de la última edición corregida por su autor; al ser este el recogido tanto en las *Obras selectas* como en las *Obras completas*, los comentaristas de la obra azoriniana suelen cometer el fallo de entender como de 1915 un texto incompleto, interpretando de manera deficiente este libro. El sentido cabal está en la primera edición y, por regla general, es en las primeras ediciones donde encontramos los más fiables textos de Azorín.

[608] En las *Obras completas* de Aguilar cambiaron también de título dos novelas: *Félix Vargas* pasó a llamarse *El caballero inactual* y *Superrealismo*, a petición de Cruz Rueda, fue publicada como *El libro de Levante*, sin otra modificación digna de ser citada.

Azorín y la sensibilidad simbolista

Indagar sobre la presencia del espíritu simbolista en España nos obliga a reflexionar de nuevo sobre el sentido y las condiciones de la literatura y del arte en un periodo denso, dinámico y fecundo, lo que permite contemplar desde una nueva luz, más fascinante, obras que solíamos entender como de menor alcance y calado, restringidas a un cerrado horizonte nacional. No suele ser considerado Azorín un simbolista, y debo precisar que la finalidad de este breve ensayo no es la de proponer, ni la de justificar, la aplicación de este calificativo; pero creo que su arte se entiende mejor cuando se le sitúa en el ambiente espiritual y estético en el que el escritor fue gestando su obra, y del que captó, con su fina sensibilidad, aquellos aspectos adecuados a su manera de sentir y de pensar. José Martínez Ruiz fue un hombre especialmente sensible e inclinado a impresionarse por las atmósferas espirituales, por los ambientes sugestivos que percibe. Tengamos en cuenta sus criterios, expresados en un par de citas elocuentes: «Lo de menos son los documentos en que se exponga la doctrina innovadora. Lo importante es el ambiente espiritual que se va creando» (1927a). Pocos días después, declara a un periodista: «Para mí lo interesante es el ambiente espiritual que me rodea» (Sánchez Ocaña 1927); ambiente que recoge su sensibilidad creadora[609], y que él identifica en lecturas que suscitan «estados de conciencia artística» y lo predisponen para la creación. Las influencias -reitera en diversos lugares- no son imitaciones, son, ante todo, experiencias estimulantes, necesarias para el conocimiento de sí mismo, para el descubrimiento de las propias potencialidades, y alientan la creación personal[610].

Conviene aclarar que, cuando hablamos aquí de Simbolismo, lo entendemos, no como una escuela, un movimiento o una práctica poética relacionada con el manifiesto de Moréas o con Mallarmé y su cenáculo, sino como un amplio espíritu de época, común en la cultura occidental, que viene a desarrollarse en plenitud durante los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros lustros del que hemos dejado atrás. El sentido es el que Michael Gibson apunta en el comienzo de su amplio panorama: «Cuando el Simbolismo hizo su aparición a mediados del pasado siglo, era menos un movimiento artístico o un estilo que una expresión del espíritu» (1999, pág. 7). Suele situarse su desaparición en los años de la Gran Guerra; aunque en nuestro país encontramos muestras en fechas muy posteriores, tanto en pintura como en literatura. Este espíritu simbolista se manifiesta en el arte europeo en obras diversas, y aun de tono y sentido opuesto: comprende desde el idealismo ensoñador y esteticista hasta la revelación inquietante o la visión terrible; el término simbolismo se aplica tanto a la creación de Gustave Moreau Alphonse Osbert o Puvis de Chavannes como a la de Léon Spilliaert, James Ensor o Edvard Munch: desde

[609] Recordemos que en el texto preliminar a *Lecturas españolas* [1912], escribía el autor: «La coherencia [del volumen] estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español» (1998, II, pág. 696).

[610] Pueden leerse, entre otros, dos textos esclarecedores, separados por un considerable número de años: el artículo «Las influencias literarias» (1911), y el capítulo titulado también «Las influencias literarias» de su libro de 1941 *Madrid*: «La influencia debemos aceptarla, principalmente, como un estimulante para la creación. Sea o no sea exacta la idea que tenemos de nuestro autor, el autor que nos interesa, que nos entusiasma, ese autor influirá en nuestro trabajo. Y acaso influya más si la idea es falsa. Porque entonces somos nosotros los que creamos ese autor, lo creamos para nuestro caso, y escribimos la obra con arreglo a lo que deseamos» (1998, II, págs. 952-953).

lánguidas doncellas prerrafaelitas o visiones ideales de la mitología, hasta una plástica revelación tan terrible como la de ese cuadro, «El grito», que atraviesa todo un siglo sin perder su intensidad, y que todavía atruena en nuestro interior como una obsesión.

No hay, pues, uniformidad simbolista; hay, en un principio, una negación y un rechazo: rechazo del naturalismo y del arte burgués, hastío por la vulgaridad, el prosaísmo y el materialismo de una época en la que el artista ha tenido la desdicha de nacer. Es, ante todo, una protesta contra el utilitarismo, contra las consecuencias de la sociedad industrial[611], contra la cosificación a la que ha quedado reducido el ser humano; y esto lo hace más cercano a nuestra sensibilidad actual: esa mezcla de malestar y de fatal resignación ante una concepción del hombre valorado como factor de producción y de consumo y medido por los resultados del éxito personal. El simbolismo es un arte de sentido trascendente: reivindica la esencia trascendente del ser humano, y tal vez viene a ser la despedida de esa visión del hombre en los umbrales de un siglo cruel, violento y sanguinario.

El Simbolismo es también una afirmación: un arte de sugerencias, centrado en el laboreo sobre las sensaciones, dedicado a bucear en el yo íntimo o en las relaciones del alma con el mundo, orientado hacia una visión analógica del universo, atento a percibir las correspondencias sutiles entre las cosas. Y es, ante todo, un entendimiento del lenguaje como símbolo, y no como signo: la palabra rebosa sentidos al tiempo que se potencia las sugerencias que hay en su propio sonido, al margen del significado convencional. Se rechaza lo puramente referencial, lo denotativo, para insistir en lo connotativo y en lo sugestivo.

Conviene partir de un par de definiciones adecuadas al asunto que desarrollamos. Acudamos en primer lugar a un libro clásico, el de Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, donde el investigador identifica y resume aquello que da unidad al gran número de tendencias amparadas por el término «simbolismo»: «Una poesía que intenta expresar "el alma de las cosas" y los movimientos de la vida profunda, y un poeta que quería sugerir el misterio» (1960, pág. 47). Entre sus varias direcciones, encontramos también la presencia del ocultismo, el espiritismo..., etc. A Ricardo Gullón debemos la definición más sucinta: «El simbolismo, más que una escuela, es manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo»[612]. El segundo elemento no es constante; lo sustantivo es lo primero: un arte de sugerencias.

Como bien sabemos, no encontramos a Azorín formando entre los simbolistas, porque ni él se declara así, ni existe en los manuales de historia de la literatura española un capítulo encabezado por tal rótulo; y es que en España casi nadie se califica de ese modo. Sin embargo, Juan Ramón Jiménez en los años cincuenta no se cansa de repetir que él es simbolista, que el modernismo es simbolismo, que Unamuno y Machado son

[611] Constituye todo esto un asunto importante en *Diario de un enfermo* (1901), la primera novela de Martínez Ruiz: «Hay una barbarie más hórrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercader prepotente». (1998, I, pág. 179). Es, también, lo que apreciaba Eduardo L. Chavarri en su artículo de 1902, ganador en el concurso de *Gente Vieja*, recogido por Lily Litvak (1975, págs. 21-27): «No es precisamente [el modernismo] una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción del arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes...».

[612] «Simbolismo y modernismo», recogido por J. Olivio Jiménez, ed., (1979, pág. 21).

simbolistas[613]... A comienzos de siglo, solo el grupo de *Helios* viene a presentarse de manera explícita como influido por esa estética, pero sin hacer hincapié en el término[614].

Lo cierto es que Azorín nunca se relaciona, vincula o integra en un *ismo*, salvo en una época, a finales de la década de los años veinte, cuando se acoge a un peculiar «superrealismo» (traduciendo de manera correcta el término francés *surréalisme*). Lo que de verdad está claro es que Azorín no es un surrealista: no practica el automatismo psíquico -la escritura automática al margen de la vigilancia de la razón y ajeno a toda preocupación estética o moral-, ni bucea en el inconsciente, ni lo intenta sorprender en los sueños. El escritor levantino entiende como superrealista todo aquel arte que supera el realismo y el naturalismo: un arte poético de lo sutil, que indaga en el misterio y que da forma a una nueva realidad superior. Un fragmento de su obra de 1929 *Superrealismo (Prenovela)* puede ser muy elocuente; en el capítulo 46, «Luna» (1998 I, págs. 939-940), leemos:

> El misterio de las cámaras en que entra un rayo de luna vaporosa, acaso más impresionante que la noche oscura. Los olores de la noche; la correspondencia misteriosa entre la luna y las cosas y los hombres. [...] Talismán de luna; talismán en que vaya condensado todo este ambiente de misterio, de poesía, de anhelo hacia lo infinito, que respiramos en las claras, radiantes, noches de luna. En las noches en que, despiertos por acaso, vemos cómo un suave, acariciador, sedoso rayo de luna, cautelosamente, ha entrado por la ventana que se ha quedado abierta e ilumina la estancia y envuelve en cendales los muebles. Y ante tanta suavidad y dulzura, no nos sentimos tranquilos; un ligero estremecimiento nos conmueve. Y pensamos en una región infinita, que no podemos concebir, y en que sólo vemos ahora una infinita claridad de luna.

Misterio, poesía, sensaciones delicadas y etéreas, visión fascinante bajo una luz que es a un tiempo real e irreal, natural y sobrenatural. Belleza visual y eufonía en el lenguaje. Sensaciones, sugerencias... Nada de escritura automática ni de buceo en el inconsciente. Hay una fascinación por la visión concreta de algo sutil, y una concepción analógica del cosmos en esa intuición del infinito en las imágenes el mundo. De lo concreto de la experiencia al ensueño (no al sueño) y a la intuición de lo infinito y de lo eterno: puro simbolismo, esencializado, depurado, como no podía ser de otro modo en una época de purismo poético: simbolismo estilizado (Lozano Marco 2001). «Poesía irreductible» llamaba Azorín a la poesía pura (1929), en cuyo contexto temporal «depura» Azorín su prosa: la prosa de *Superrealismo* o de *Pueblo* (1930), obra dedicada a Jorge Guillén, a la que quiso subtitular «novela pura».

No encontramos textos en los que de manera directa, explícita, se adhiera al simbolismo, o se afirme como simbolista -aunque sí lo hace de manera indirecta, como veremos. Lo que encontramos son algunas descalificaciones o críticas adversas tanto al simbolismo como al modernismo. Aislando estos textos, e influidos por ciertos prejuicios

---

[613] Véase cómo reitera la afirmación en las opiniones recogidas por Ricardo Gullón en su libro *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958), y los criterios expresados a lo largo de su curso de 1953, editado de nuevo con amplio aparato crítico por Jorge Urrutia (1999).

[614] Patricia O'Riordan (1970, págs. 57-150). Ignacio Prat (1978, pág. XL) estimaba que las colaboraciones de Rubén Darío, Antonio Machado y Marquina con las que se inicia el libro de Gregorio Martínez Sierra, *La casa de la primavera* (1907), «convirtieron al poemario en la *brotherhood* simbolista española».

derivados de la idea de «generación del 98», veríamos en Azorín a un antimodernista. Y en este sentido han abundado las lecturas parciales y defectuosas.

Al modernismo solo dedicó el levantino un artículo: en 1908, el titulado «Romanticismo, modernismo». En él estima que «el modernismo ha sido un movimiento sin trascendencia alguna y sin hondura». Su duración «no ha pasado de cuatro o seis años». No ha sido más que una «alharaca verbal» (por el empleo de palabras ridículas y afectadas), cuyo fondo «era el antiguo fondo sentimental y plañidero de nuestros abuelos». «Con tal procedimiento lo que se ha logrado es separar al público de la obra de arte, distanciar al lector medio de la belleza»[615]. Leamos bien: no acusa al modernismo de esteticista, frente a un arte comprometido que lucha por algo (J. Martínez Ruiz abandonó esta concepción del arte alrededor de 1898[616]); lo acusa de fraude estético.

Todo en ese texto de 1908 es impreciso: imprecisa la duración de tal movimiento (cuatro o seis años; pero, ¿desde cuándo hasta cuándo?), y aún es más impreciso por la ausencia de cualquier nombre representativo. Azorín no entendía el modernismo como después lo ha entendido la crítica, sino como él lo había vivido en la calle. Modernista era un término despectivo que venía a significar extravagante, ridículo, melenudo, anarquista, bohemio, y, como recuerda Baroja (1982, pág. 13), «modernista y esteta eran palabras sinónimas de pederasta». El modernista era el mal poeta, el bohemio ridículo que inspiraba burlas[617]. Se entiende así que Azorín no gustara de que lo calificaran de ese modo.

Pero lo cierto (frente a lo incierto anterior) es que Azorín elogió con verdadera admiración y desde sus primeros libros a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Enrique de Mesa, Enrique Díez Canedo, Ramón Pérez de Ayala, e incluso incorporó a la nómina poética al mismo Francisco Villaespesa[618]; y, como es bien sabido, vio en Rubén Darío al representante de la nueva poesía (1905b), y hasta lo incluyó en la nómina de la generación del 98, en los famosos artículos de 1913. Estos son los modernistas, aunque nunca los llama así; cuando se refiere a ellos, los menciona en grupo como los «novísimos»; es decir, los herederos y continuadores de la nueva literatura, de la que él era un representante en la creación y en la crítica. Pues bien, estos modernistas son precisamente aquellos entre los que predomina la línea simbolista.

Para todo lo relacionado más directamente con su actitud ante el simbolismo tenemos que acudir a textos de hacia 1898. En algunos se muestra aparentemente contrario. Remito a mi artículo «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín» (Lozano Marco 1997), donde fui siguiendo en una sucesión de datos concretos, desde 1893 hasta 1905, la formación de su arte; pero es necesario recordar dos citas elocuentes que hemos de entender sin prejuicios. La primera se encuentra en un contexto de defensa del arte social: «No niego que en algunos de esos literatos simbolistas hay algo de revolucionario, y lo hay; pero ¿por qué escribir en esa forma oscura? ¿Por qué obstinarse en hacer incomprensible lo que puede ser claro como la luz?» (1897). La segunda la encontramos un año después, dentro de una polémica con *Tullio Hermill* -seudónimo del periodista catalán Juan Pérez Jorba-, y matiza el contenido de la anterior: «Si Maeterlinck, Verlaine, Barrés, D'Annunzio..., son universales, no es ciertamente por sus excentricidades, por sus

[615] *ABC*, 3 de agosto de 1908; recogido por José García Mercadal en *El oasis de los clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952, págs. 289-291.

[616] Véase su panfleto de 1898 *Pecuchet, demagogo*, y confróntese con la postura que adopta en el libro siguiente: *La evolución de la crítica* (1899).

[617] Véase el capítulo «El poeta sin nombre», de su libro *Madrid* (1998, págs. 1005-1006).

[618] En este sentido, es importante su artículo «Dos generaciones» (1910).

refinamientos obscenos, por sus galimatías poéticos o filosóficos; lo son por aquella parte de su obra sana y radiante» (1898a). Si entendemos bien, lo que censura es la oscuridad, lo excéntrico, lo abstruso, lo «raro y exquisito» buscado con pedantería; porque estima que ese mismo arte simbolista puede ser «claro como la luz», y en esto va a radicar su original aportación.

El modelo inspirador lo encuentra muy pronto. El escritor levantino establece una diferencia y manifiesta una preferencia que ya en 1896 había dado como resultado su traducción de *La intrusa* de Maeterlinck, precedida por un breve y elocuente prólogo. Resulta curioso que un joven ácrata, que se había manifestado partidario del naturalismo y de un arte concebido como vanguardia de la revolución, se tome el trabajo de traducir un drama simbolista, dedicado a las minorías. Pero en esta obra encontramos el primer germen del arte más representativo del futuro Azorín, el que ha de cultivar a lo largo de muchos años, siguiendo siempre la evolución de los tiempos. El joven escritor percibe por vez primera una literatura que muestra el misterio en la vida cotidiana, entre conversaciones vulgares y objetos de nuestra común experiencia. En el prólogo a su traducción resume Martínez Ruiz el ambiente y el sutil movimiento de la casi inexistente acción:

> ... Es un drama simbolista. La *intrusa* es la muerte: las rosas que se deshojan, los ruiseñores que vuelan espantados, los cisnes que tienen miedo, el perro que se arrincona en su garita... indican su paso por el jardín. Después penetra en la casa, siéntese un momento en la sala donde está la familia, y se mete por fin en el cuarto de la enferma. Es un caso de sugestión. La vulgaridad del diálogo, las repeticiones enojosas, la calma siniestra de la escena, llegan a producir en el espectador una verdadera obsesión. [En esta obra] no son sólo personajes todos los que hablan, lo son también el ruido de la hoz, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que pasa a través de los cristales verdes, la luz de la lámpara que oscila y se apaga. Se trata de un drama psicológico; pero su psicología no es exclusivamente humana, sino de la naturaleza toda[619].

En Maeterlinck ha encontrado el punto de partida para desarrollar un arte que es consustancial a él; pues es cierto que, siguiendo sus propios criterios, lo que llamamos «influencias» son en realidad sugestiones, hallazgos del propio sentir, descubrimiento de las vastas regiones de uno mismo. Azorín encontró en el simbolismo un medio de expresión artística que podía ser «claro como la luz», y en ello insistió. Recordemos en este punto la definición tan sucinta de Ricardo Gullón: el simbolismo, «más que una escuela, es una manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo». Azorín prescinde de lo hermético, lo rechaza para conducir las sugestiones hacia el ámbito de lo cotidiano, para apreciar la belleza y el misterio en lo vulgar y lo anodino. Recoge lo sustancial y elimina lo adjetivo.

Lo que encontró en *La intrusa* lo percibimos en muchos textos, en los que se advierte la presencia evanescente del misterio: en *Los pueblos*, libro atravesado por el invisible aliento de la muerte; en piezas como «Una familia» (*Lecturas españolas*), cuyo personaje central es una persona ausente evocada por todos (Lozano Marco 2000), o en la trilogía

[619] Mauricio Maeterlinck (1896). Conviene apuntar que Azorín utiliza el término «psicológico» [«drama psicológico» o psicología de la naturaleza] con un sentido etimológico: «aquello que trata sobre el alma»; del mismo modo que cuando habla de la «crítica psicológica», la que él propone, se está refiriendo a la que revela «el espíritu del libro»; se trata, pues, de una manera simbolista de leer.

de *Lo invisible* (1929), una especie de adaptación de *La intrusa* al ambiente poético de los años veinte; pero también se puede vincular el hallazgo de esta visión poética de lo vulgar y cotidiano con la manera de leer ciertos libros en los que encuentra un estímulo para su creación. Los *Diálogos latinos* de Juan Luis Vives, obra escrita por el humanista valenciano como ejercicios para la enseñanza de la lengua latina, es entendida por Azorín como una obra dedicada a suscitar visiones limpias de la vida cotidiana más anodina, y de ahí su belleza. Vives ha sentido «la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano»; en ese libro podemos ver «cómo pasa la existencia menuda y prosaica de los pueblos en una serie de pequeños cuadros auténticos»; de este modo su autor «llegó inconscientemente hasta el nexo secreto de la vida» y puede revelar «la armonía que en nuestra existencia diaria forman los detalles y los objetos menudos»[620]. Muchos años después, en 1943, al hablar de sus novelas, esas novelas en las que no pasa nada, reitera el espíritu de lo apuntado en el inicio del siglo: «Había una médula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla [...] Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?» (1998 III, pág. 1061).

Con el precedente de su fascinación ante Maeterlinck, lo que es revelador de su sensibilidad melancólica y ensoñadora, es necesario insistir en la importancia fundamental de un artículo de 1898, «Un poeta», un texto de valor estructural en su estética, puesto que lo que allí afirma lo encontramos a lo largo de toda su obra, en diferentes lugares y bajo diversas modalidades. En este artículo (1898b), dedicado en principio a Vicente Medina, introduce de repente una reflexión estética y una confesión: al hablar de «el alma de las cosas», cita a los grandes artistas: Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach, y a continuación se extiende recordando la emoción extraordinaria que le produjo la lectura de *La intrusa*: el ambiente de tristeza, la conversación vulgar, la invisible presencia de la muerte, el lenguaje de las cosas que hace vibrar el alma: «Hablan las cosas: hablan las hojas de los árboles del jardín, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que atraviesa las vidrieras multicolores, la lámpara que se apaga lentamente, el grito del niño que llora...» Y termina haciendo profesión de fe en el alma de las cosas: «tiene alma cuanto nos rodea, cuanto *vive* a nuestro lado y asiste a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, a nuestras expansiones de placer, a nuestras alegrías de una hora».

Este texto de 1898 es el primero en el que podemos comprobar que el principal estímulo poético, dentro de un espíritu simbolista, procede principalmente del simbolismo belga, de enorme presencia entre los escritores españoles finiseculares (Mechthild Albert 1992). Maeterlinck es la gran figura en los primeros años del siglo, y Georges Rodenbach, hoy casi olvidado, es el poeta que ocupa un primer lugar en revistas y antologías poéticas: es el poeta de la melancolía provinciana, de las ciudades muertas, de la tristeza de los domingos; el poeta del silencio, de los atardeceres tristes, de la vida doméstica apagada, del alma de los muebles familiares, de la sugestión que produce cuanto nos rodea... Para Martínez Ruiz, Rodenbach se convierte en el modelo del artista que sabe recoger los matices de las cosas (1898c y 1900b)[621].

---

[620] «Filósofos españoles: Vives» (Azorín 1903). Este breve texto lo recogió en 1912 para abrir con él su libro *Lecturas españolas*.

[621] El cultivo del matiz es tarea artística que Azorín perseguirá a lo largo de su obra, como lo revela en novelas tan distantes como *Diario de un enfermo* [1901] o *La isla sin aurora* [1944]. En la primera leemos: «Como antes no supieron comprender la naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje, ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado [...] ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio?» (1998, I, págs. 181-182); y en la novela de 1944 leemos: «el arte es la captación y gradación de

Como expuse en otro lugar (Lozano Marco 1997), el simbolismo belga se diferencia del francés, principalmente, por su acercamiento al mundo germánico (situándose en lo que Robert Rosenblum (1993) ha denominado la «tradición del romanticismo nórdico»), y por sentirse «periférico» con respecto a la metrópolis[622]. Frente a lo propuesto en el conocido Manifiesto del Simbolismo de Jean Moreas, publicado en septiembre 1886 («La poesía simbólica intenta vestir la idea con una forma sensible»), lo que viene a definir un procedimiento alegórico, o frente a lo expresado por Mallarmé («Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema...; el propósito es sugerirlo»), Verhaeren en abril de 1897 delata la confusión entre símbolo y alegoría para afirmar que «se parte de la cosa vista, oída, sentida, tocada, gustada, para hacer nacer la evocación y el resumen por la idea». «El símbolo se depura siempre, a través de una evocación, en idea: *es un sublimado de percepciones y sensaciones*; no es demostrativo, sino sugestivo» (Verhaeren 1887). Los simbolistas belgas parten siempre de las imágenes del mundo. No rehúyen nombrar el objeto: lo nombran para acceder desde esas imágenes del mundo a una realidad superior[623]. A propósito de la diferenciación apuntada, recordemos cómo, en 1902, Eduardo L. Chávarri encontraba en el modernismo «dos grandes formas: una que proviene de su origen y de su desenvolvimiento en los países del Norte de Europa, y otra que nace principalmente en París. Es algo semejante a lo que ocurrió con el primer gran vuelo romántico: una dirección hacia el espíritu y otra hacia la forma exterior más o menos ornamental» (Litvak 1975, pág. 24).

Los autores simbolistas que impresionaron la sensibilidad del joven Martínez Ruiz son los más afincados en el mundo cotidiano, en los ambientes en los que vivían (las pequeñas capitales provincianas de un país periférico), los menos abstractos, los más cercanos a las cosas concretas percibidas desde una nueva luz y con una nueva finalidad: intuir lo infinito en las imágenes del mundo, algo que constituirá un fundamento estético en Azorín a lo largo de toda su obra, como hemos podido apreciar en la cita del capítulo «Luna», y como lo podemos comprobar tanto en su última novela, *Salvadora de Olbena* [1944], como en el libro más revelador de su totalidad creadora, *Memorias inmemoriales* [1943-1946].

A la sugestión simbolista (de procedencia belga, principalmente), hay que añadir la conciencia que Martínez Ruiz manifiesta de encontrarse en una nueva época, con una nueva sensibilidad: «la evolución de la sensibilidad» es una de las convicciones permanentes de Azorín[624]: una evolución positiva que es el más firme cimiento para el progreso humano. Esa nueva y más rica sensibilidad se percibe en un nuevo uso del lenguaje, que sería incomprensible para los antiguos. En 1900, al final de *Los hidalgos* expresa su convencimiento de estar operando con un nuevo lenguaje, producto de una nueva sensibilidad, que propicia un nuevo arte:

---

los matices» (1898, I, pág. 1298).

[622] Es muy interesante para entender este sentimiento de artista periférico la novela de Georges Rodenbach, *L'art en exil* (1889).

[623] El profesor Michel Otten estima que la poesía de los simbolistas belgas, comparada con la de sus contemporáneos franceses (Régnier, Kahn, Stuart Merrill), parece más concreta, más visual y plástica; y continúa: «Il est certain que les Français abusent des images emblemátiques, allégoriques, situées dans un espace-temps mythique [...]. C'est plutôt le monde réel, proche, que capten nos Symbolistes» (Otten 1986, pág. 207).

[624] Véase el importante artículo del mismo título recogido en el libro *Clásicos y modernos*.

> El idioma todo parece renovado. Por otra parte la sensibilidad del hombre moderno es mayor, y créanse por consiguiente giros, expresiones, modos de decir no usados de los antiguos. Acrécese la sensación, y acrece paralelamente la forma en que la sensación ha de ser traducida. Hay en el lenguaje actual matices, delicadezas, cambiantes desconocidos de las generaciones pasadas. Nada acusa tan notablemente el progreso de la humanidad como los medios de exteriorización. Acaso los hombres del siglo XVI no entendieran una novela analítica de estos tiempos. Y acaso nos veríamos precisados a emplear prolijas explicaciones para comunicarles estados psicológicos que hoy cambiamos entre nosotros sin palabras... (1900, págs. 68-69)

El arte de Azorín se fundamenta en la percepción y en la expresión de las sensaciones: desde su *leitmotiv* de *La voluntad* («la sensación crea la conciencia, la conciencia crea el mundo») hasta sus últimos textos. En 1959, en su libro *Posdata*, nos viene a decir que es necesario tener mucha imaginación para escribir una novela en la que no pasa nada: «Lo estático puede ser tan novelesco como lo dinámico. La *sensación* puede darse con más intensidad» (1959, págs. 51-52). Azorín es maestro en la expresión de las sensaciones que le producen los lugares, las lecturas, los interiores, las horas del día... «Hubiera querido yo ahincar más en las cosas y en sus emanaciones, o sea la sensación», dice en *Memorias inmemoriales* (1998 III, pág. 1160); pero lo cierto es que nunca lo ha dejado de hacer: «por los sentidos entra en nosotros el mundo. Y de las sensaciones saltamos como ahora en la noche estrellada, a lo que no puede expresarse, a lo Infinito» (1998 III, pág. 1161). También es así como valora la excelencia de un escritor: el mejor prosista -dice- no es el de mayor riqueza léxica, «sino quien ha hecho expresar a la prosa mayor número de sensaciones y más intensas» (1998 II, pág. 879).

Suele vincularse la estética simbolista con la poesía lírica, exclusivamente. Pues bien, Azorín escribe en 1905 un artículo titulado «La nueva poesía», en el que rechaza la vieja separación entre prosa y verso. Estima que no hay procedimientos propios del verso que no puedan emplearse igualmente en la prosa; y aún más cuando la nueva poesía no se fundamenta en procedimientos retóricos, sino en la «psicología». La nueva poesía la encuentra en Rubén Darío, y su propósito es manifestar una sensación eliminando detalles para destacar «únicamente el sugestivo, el representativo, el que presta a la cosa su esencia» (1905b). Entendamos bien: lo que destaca no es lo representativo del objeto, sino lo representativo de la sugestión que tal objeto produce; y ejemplifica con un verso de «La dulzura del Ángelus»: «¡Oh suaves campanas entre la madrugada!»: «Y estas breves palabras, acaban de imbuirnos la sensación intensa, trágica, misteriosa, de un mundo de luces y de sombras que se abren un momento para nosotros».

Azorín, poeta en prosa, aprendió desde muy joven en el padre del simbolismo y de la poesía moderna, Baudelaire, cuyos *Pequeños poemas en prosa* son sus modelos constantes; y también leyó la obra de Huysmans, *À rebours*, donde se expresa como ideal literario el poema en prosa. Y Azorín es «acaso el mayor y más abundante poeta en prosa de nuestra literatura», como apuntara Jaime Gil de Biedma (1994, pág. 330).

Con todo lo expuesto debemos referirnos necesariamente a lo que pudiera ser su manifiesto, el artículo «Confesión de un autor» (publicado a comienzos de 1905 con motivo de la aparición de su libro *Los pueblos*)[625], que viene a ser expresión del «espíritu simbolista» tal como lo propone el escritor, y tal como lo va manifestando en sus escritos: la atención a los objetos y sucesos vulgares y la intuición del misterio; la belleza de lo

[625] El artículo aparece en el diario *España* el día 6 de febrero de 1905. Sobre este texto fundamental, véase mi breve ensayo «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"» (1999).

vulgar y el concierto de las cosas cotidianas entendido como una revelación de lo eterno. La «fuerza misteriosa del Universo» se nos aparece revelada con nueva belleza en un «nuevo arte» que es el resultado de ensamblar armónicamente sucesos insignificantes, objetos vulgares y vidas opacas. Es una nueva manera de sentir nuestra cotidiana vida[626], de atender a la conciencia de nuestro lugar en las circunstancias: no se trata de que veamos o sintamos determinada cosa, sino de que tengamos conciencia de que estamos viendo o sintiendo esa cosa; lo referencial no es el objeto o la acción que sucede en el mundo exterior, sino lo que sucede en nosotros: la conciencia de nuestro yo en una circunstancia, y la estrecha relación identificativa que se establece entre nuestro yo y el mundo. Es la fascinación ante lo vulgar, lo anodino: nos sorprendemos viviendo con lo que nos rodea y en lo que nos rodea. En las experiencias más cotidianas e irrelevantes, en el momento de silencio que se produce en medio de una conversación, en una tertulia nocturna de invierno, se hace presente una sencilla revelación del mundo:

> Fuera, en la calle, retumban de rato en rato los pasos precipitados, sonoros, de un transeúnte. Estos pasos que oímos de noche, en la soledad, en el silencio, tienen un ruido extraño. Las calles están oscuras, desiertas; acaso allá, en la remota lejanía, se oye la voz plañidera, larga, de un sereno; tal vez -si estas viejas ciudades tienen ferrocarril- se percibe también el silbato apagado, imperceptible, de una locomotora. Y entonces, de todos estos ruidos -los pasos, la voz, el silbido, el golpecito de la ventana, el crujir de los troncos de la chimenea, los picotazos rítmicos de las perdices-, entonces, de todo esto se forma como una síntesis suprema, como un coro profundo, misterioso, que es la voz eterna, incomprendida de las cosas (1998, II, págs. 380-381).

Recordemos de nuevo la caracterización general del simbolismo según Marcel Raymond: el escritor, el poeta «intenta expresar el alma de las cosas, los movimientos de la vida profunda, y sugerir el misterio». Azorín logra con simplicidad, con claridad, eliminar el hermetismo y percibir el alma en los objetos más vulgares, en las circunstancias cotidianas y en las vidas opacas. «El alma de las cosas» es un sintagma que el escritor reitera en los primeros años del siglo; pero también lo encontramos en sus últimos escritos: «Se suele hablar de las novelas en que no pasa nada; en esas novelas es, precisamente, donde pasan más cosas. La intensidad suple al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo» (Azorín 1944). Y aquí todo logra su coherencia: solo la sensibilidad puede intuir el alma del mundo y su irradiación en el alma de las cosas: Azorín percibe y expresa sugerencias, sugestiones, analogías, correspondencias armónicas entre los datos que nos aportan los sentidos. En resumen: logra expresar el misterio de lo que nos rodea, y el misterio *que es* nuestra propia existencia desde una sensibilidad simbolista. Una sensibilidad que capta la más imperceptible vida; la de las puertas, por ejemplo: «Una puerta no es igual a otra nunca: fijaos bien. Cada una tiene su vida propia: Hablan con sus chirridos suaves o broncos; tienen sus cóleras que estallan en recios golpes; gimen y se expresan, en las largas noches de invierno, en las casas grandes y viejas, con sacudidas y pequeñas detonaciones, cuyo sentido no comprendemos» (Azorín 1998, I, pág. 603). Es el misterio de la vida, que al poeta no le cumple desvelar, sino percibir y, sobre todo, expresar.

[626] Se trata de esa «nueva manera de mirar las cosas» a la que el profesor E. Inman Fox se ha referido en varios lugares (Fox 1999).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[AZORÍN] J. Martínez Ruiz. 1897. «Crónica», *El País*, 22 de enero; recogido por José María Valverde (1972, pp. 96-103).

———. 1898a. «Avisos de Este», *El Progreso*, 12 de febrero.

———. 1898b. «Un poeta», *El Progreso*, 5 de marzo; recogido por José María Valverde (1972, pp. 152-156).

———. 1898c. «Gaceta de Madrid», *Madrid Cómico*, 26 de marzo.

———. 1898d. *Pecuchet, demagogo*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.

———. 1899. *La evolución de la crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

———. 1900a. *Los Hidalgos*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

———. 1900b. «Hipérboles», *Progreso*, 16 de diciembre.

———. 1903. «Filósofos españoles: Vives», *Los Lunes de El Imparcial*, 23 de noviembre.

AZORÍN. 1905a. «Confesión de un autor», *España*, 6 de febrero; recogido en *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, y en las diversas ediciones posteriores.

———. 1905b. «La nueva poesía», *ABC*, 6 de julio; recogido en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

———. 1908. «Romanticismo, Modernismo», *ABC*, 3 de agosto; recogido en *El oasis de los clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.

———. 1910. «Dos generaciones», *ABC*, 18 de mayo; recogido en *Obras completas*, IX, Madrid, Ed. Aguilar, 1959, pp. 1136-1140.

———. 1911. «Las influencias literarias», *ABC*, 13 de julio.

———. 1927. «El superrealismo es un hecho evidente», *ABC*, 7 de abril; recogido en *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947, pp. 112-116.

———. 1929. «Tres poetas», *La Prensa*, 8 de septiembre; recogido en *Ultramarinos*, Barcelona, EDHASA, 1966, pp. 112-118.

———. 1944. «La novelística», *Destino*, 17 de junio; recogido en *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, pp. 263-269.

———. 1959. *Posdata*, Madrid, Biblioteca Nueva.

———. 1998. *Obras escogidas*, t. I: *Novela completa*; t. II: *Ensayos*; t. III: *Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, Coordinador: Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe.

ALBERT, Mechthild. 1992. «La réception du symbolisme belge en Espagne», *Oeuvres et Critiques*, XVII, 2, pp. 113-130.

BAROJA, Pío. [1945] 1982. *Desde la última vuelta del camino. III. Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Caro Raggio, Editor.

FOX, E. Inman. 1999. «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», *Anales Azorinianos*, núm. 7, pp. 11-22.

GIBSON, Michael. 1999. *El Simbolismo*, Köln, Taschen.

GIL DE BIEDMA, Jaime. 1994. «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Ed. Crítica.

GULLÓN, Ricardo. 1958. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.

———. 1979. «Simbolismo y Modernismo», en J. Olivio Jiménez, pp. 21-64.

———. 1990. *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.

JIMÉNEZ, J. Olivio, ed. 1979. *El Simbolismo*, Madrid, Taurus.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1999. *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor.

LITVAK, Lily, ed. 1975. *El Modernismo*, Madrid, Taurus.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. 1995. «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)», VV. AA., *Azorín et la France*, Biarrtiz, J&D Éditions, pp. 81-91.

———. 1996. «Schopenhauer en Azorín. La necesidad de una metafísica», *Anales de Literatura Española*, Serie Monográfica, núm. 2, *Schopenhauer y la creación literaria en España*, pp. 203-215.

———. 1997. «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds., *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor-Fundación Duques de Soria, pp. 109-135.

———. 1999. «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», en Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, eds., *Luz Vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*, Alicante, CAM-McGill University, pp. 107-112.

———. 2000. «La creación artística en *Lecturas españolas*», en *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 89-101.

———. 2001. «El trabajo oscuro de lo subconsciente. Superrealismo y experiencia en Azorín», en VV. AA., *Azorín et le Surréalisme*, Gardonne, Éditions Fédérop, pp. 173-184.

MAETERLINCK, Maurice. 1896. *La intrusa*, arreglado por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora.

O'RIORDAN, Patricia. 1970. «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, 4, Madrid, Castalia, pp. 55-150.

OTTEN, Michel. 1986. «Situation du symbolisme en Belgique», *Les Lettres Romanes*, núms. 3-4, *Centenaire du Symbolisme en Belgique*, pp. 203-209.

PRAT, Ignacio. 1978. «Introducción» a su ed. *Poesía modernista española*, Madrid, Cupsa Editorial.

RAYMOND, Marcel. 1960. *De Baudelaire al surrealismo* (trad. de Juan José Domenchina), Madrid, FCE.

RODENBACH, Georges. [1889] s. a. *En destierro*, trad. esp. de Andrés Guilmain, Madrid, Biblioteca Nueva.

ROSENBLUM, Robert. 1993. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza Editorial.

SÁNCHEZ OCAÑA, Javier. 1927. «Azorín está escribiendo varias obras superrealistas», *Heraldo de Madrid*, 21 de abril.

VERHAEREN, Émile. 1887. «Le Symbolisme», L'Art Moderne, 24 de abril; art. recogido en *Impresions*, Troisième série, Paris, Mercure de France, 1928, pp. 113-116.

Los últimos libros de Azorín (1959-1960). Algunas cuestiones de estética

A E. Inman Fox

A lo largo de 1959 y durante las primeras semanas de 1960, el anciano escritor (ha cumplido 86 años) va redactando en el silencio de las madrugadas una serie de breves textos con los que habrá de componer sus últimos libros, una especie de trilogía formada por *Agenda*, *Posdata* y *Ejercicios de castellano*. Estos son los últimos que el mismo autor preparó como tales libros, pues los textos que los forman fueron escritos expresamente para ellos, sin haber pasado antes por las páginas de la prensa periódica. Entre 1959 y 1967, es decir, entre el año de aparición de esta trilogía y el fallecimiento de José Martínez Ruiz, se publicaron dieciocho nuevos tomos de obras suyas, pero tanto los volúmenes que preceden a esta trilogía como los que vienen a continuación están formados con recopilaciones de artículos -o de cuentos- recogidos de la prensa por José García Mercadal o por Ángel Cruz Rueda, siguiendo algún criterio temático o cronológico más o menos definido en sus títulos; mención especial merece *Los recuadros* (1963), donde Santiago Riopérez y Milá reúne la serie que con ese título ha ido apareciendo en *ABC* entre 1960 y 1962, por ser el tomo donde quedan ordenados los artículos que en estricta cronología son los últimos en ser escritos y publicados.

Azorín tiene, pues, la voluntad de escribir nuevos libros, y a ello encamina sus esfuerzos, a costa de su dedicación a la prensa. No tenemos más que acudir a la *Guía de la obra completa* preparada por Inman Fox para comprobar, cómo en el periodo dedicado a redactar los tres libros, su presencia en el diario *ABC* es casi nula: solo tres artículos aparecen en 1959 y uno en enero del siguiente año. A partir de entonces, su firma vuelve a ser más asidua, inaugurando la serie con la que Santiago Riopérez ha de componer el mencionado tomo, de notable valor sentimental[627].

Los tres libros que nos ocupan, publicados por Biblioteca Nueva, son semejantes en forma y contenido, y su apariencia revela su unidad; pero no son uniformes ni reiterativos: vienen a ser el resultado de un impulso mantenido por el ejercicio de la rememoración, una memoria fragmentada en jornadas sucesivas. Las fechas que cierran sus epílogos señalan una continuidad: *Agenda* aparece finalizado en mayo de 1959, *Posdata* en septiembre, mientras que *Ejercicios de castellano* lleva a su fin una fecha más concreta: 27 de enero de 1960.

Es evidente que estos títulos denotan tanto un sentido como unas pretensiones. El escritor inicia el primero aludiendo a la condición que señala su nombre: «Este es un libro íntimo; es una Agenda; es un *libro para mí*». *Posdata* quiere ser un añadido (donde anota ideas que necesita expresar), y los *Ejercicios de castellano* revelan el sentimiento de modestia de su autor ante la grandeza de la lengua: no es un libro donde se «ejercita» la

[627] Según la *Guía* de Inman Fox, después de concluir la serie titulada «Recuadros» (12 de septiembre de 1962), Azorín publicó solo cuatro artículos: dos en ese mismo año, uno en el siguiente, y el último, el titulado «Condensaciones de tiempo», el día 4 de febrero de 1965, casi dos años antes de su muerte.

pluma de cara a más ambiciosos empeños, sino la fe de vida de un escritor todavía «en ejercicio» que quiere mantener «el vivo placer de sentir el castellano».

Los tres son «libros íntimos»; para el conjunto es válida la confesión que encabeza el primero, y por ello son también libros «para azorinistas», porque solo quienes estamos acostumbrados a su escritura entendemos la peculiar contemplación del «yo íntimo» del autor en sus recuerdos. Y es esto lo que encontramos en estas páginas: evocaciones de lugares, de personas y de lecturas; breves reflexiones de estética; sucintas consideraciones sobre su obra, y siempre la contemplación de una sensibilidad a la que todo lo consignado tiende a definir, a manifestar. E. Inman Fox, a quien van dirigidas estas páginas, escribió con precisión que «a partir de su vuelta del exilio, Azorín empieza a vivir psicológicamente, como él mismo dice, en retraimiento, ensimismado, apartado del mundo real. Se dedica a contemplar su personalidad íntima, a escribir memorias»[628]. A esto responde el contenido de los tres libritos, a esta actitud: el escritor se dedica a «recrearse» en la soledad y el silencio de las madrugadas en aquello que su memoria, materializada en un lenguaje, le va ofreciendo.

Son, desde luego, libros escritos a modo de epílogo, desde el final, y sobre las condiciones que esos últimos años van creando en su ánimo, en las difíciles circunstancias de la posguerra. La escritura es un refugio en el que se instala de manera más plena que en anteriores etapas y al que dota de valor absoluto. En *Ejercicios* anota: «Creo yo que cuando mejor se escribe es en la vejez, cuando ya no se tiene ilusión -ni vanidad- por nada» (pág. 37)[629], y reitera en las páginas de la trilogía su anhelo de concentración, de desasimiento y de espontaneidad expresiva[630]. Es una escritura fruto de la necesidad de una costumbre, y un medio de conocimiento: de «ejercicios de psicología» califica estos escritos que le permiten estudiarse a sí mismo a medida que va saliendo a la superficie «lo que está muy en los posos del espíritu». La contemplación del yo íntimo depende de un ejercicio de rememoración que quiere ser sosegado y sincero, a lo que ayuda el momento de la escritura: «en la noche intempesta es cuando se da el más bajo estiaje vital. Entonces soy conmigo más riguroso, más desconfiado» (*Ejercicios*, pág. 94).

Sabemos que los libros de memorias atraviesan los últimos años del escritor, desde la inmediata posguerra. En 1940 escribe *Valencia*, que aparecerá al año siguiente junto con *Madrid*; en 1943 Ángel Cruz Rueda incluye en las *Obras selectas* unas *Memorias de X*, que en 1946 reaparecerán ampliadas en las *Memorias inmemoriales*. Los tres libros sobre los que tratamos vienen a continuar, con menor aliento, esa línea, que casi se difumina en el último, donde la carga de recuerdos personales es aparentemente escasa, pues las evocaciones de sucesos quedan reemplazadas por evocaciones de lecturas. Lo cierto es que los libros de memorias de Azorín son -como todo en su obra- muy peculiares; por regla general no son escritos referenciales, no apuntan al pasado de la experiencia vivida, sino al presente de la escritura. La materia de sus recuerdos le sirve para crear textos en los que el componente lírico predomina sobre el elemento narrativo, sobre el pasado como

[628] «Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad», *Ínsula*, núm. 556 (abril 1993), pág. 1.

[629] Cuando sea necesario, detrás de la cita de cualquiera de los tres libros sobre los que tratamos consignaremos entre paréntesis el número de la página.

[630] En la breve nota inicial de *Posdata* afirma: «mi ideal ahora, en lo tocante al estilo, es escribir a la pata la llana», y en *Ejercicios* recoge la idea dándole una variación expresiva: «La fórmula del bien escribir es ésta: *A trancas y barrancas y echando el carro por el pedregal*. Se tiene con ello apego a los vocablos y se desdeña su enlace, el enlace de unos vocablos con otros. Cervantes llega a esa situación [...]. Un Gramático no podrá comprender nunca el misterio del estilo. ¿Está ese misterio en lo subconsciente? ¿Está en el instinto?» (pág. 38).

un referente que se quiere mostrar. Es el «yo actual» el que siempre se manifiesta en el *presente* de la escritura: son sus sentimientos, emociones, ideas, consuelos, inquietudes, gozos..., los que toman cuerpo en unos textos líricos y ensayísticos antes que narrativos.

Todo ello lo podemos encontrar en *Valencia*, y expresado de manera poética en el primer capítulo de *Madrid*, donde condensa una actitud que vale para ambos, pero también para los libros que han de venir. Recordemos que el libro de 1941 comienza con un capítulo titulado «Eternidad», donde leemos: «He sido escritor famoso, y ya no lo soy. No soy ni escritor ni famoso. No me conoce ya nadie [...] He escrito mucho, y ya no escribo nada»[631]. Dice que reside en el campo, en un lugar al pie de la Peña del Cid -o sea, en las cercanías de Petrel-, donde habita una casita cuidada por Sunsioneta y por el tío Andreu, mientras avanza el otoño en un paisaje descrito de manera convincente. Cualquier conocedor de la vida y obra de Azorín sabe, no solo que continuaba siendo escritor famoso y en pleno ejercicio, sino que tras la guerra no abandonó Madrid; nunca volvió a los lugares de su infancia más que con la imaginación, como leemos en no pocos capítulos de sus *Memorias inmemoriales* y, sobre todo, en *El enfermo*, novela en la que torna a contemplar su sensibilidad situándose en el mismo lugar evocado. Es también posible que no escribiera esas páginas en el otoño, pues la redacción del libro *Madrid* aparece fechada en abril y mayo de 1940. En resumen: nada de lo consignado en el capítulo primero corresponde a una verdad biográfica, lo que no deja de ser sorprendente en un libro construido con materia de su memoria personal, de su biografía. No es en el terreno de la verdad histórica donde nos quiere situar el escritor, sino en el de la verdad poética; quiere suscitar una «sensación de eternidad presente», donde nada se ha desvanecido y donde «todos -los de antes y los de ahora, los de hace diez mil años y los actuales, los olvidados y los famosos, los que no son nada y los que son prepotentes- estamos a la par, viviendo el mismo tiempo, siendo unos y otros todo, o no siendo nadie nada. Nada en la inmensa eternidad que nos envuelve a todos»[632]. La cita es tan elocuente como emotiva; crea en el lector una predisposición a contemplar *sub specie aeterni* el mundo que habita y lo conduce de manera directa a entender el sentido que en Azorín tiene el ejercicio de la memoria como expresión de un presente que lo contiene todo. Aquí radica tanto la estructura profunda como el sustrato emotivo que enlaza los tres últimos libros.

El procedimiento de situarse imaginativamente en un lugar escogido no es algo propio de sus últimos años, sino algo habitual en nuestro escritor. Recordemos como texto significativo el Epílogo de *Lecturas españolas* (1912), donde confiesa una actitud que entonces ya venía utilizando: «Quiero fechar *idealmente* estas páginas en un viejo pueblo castellano»[633]. Esa «situación ideal» despierta estados emocionales y suscita determinadas sensaciones que predisponen para el acto de la creación. En el capítulo «Su estética» de *Memorias inmemoriales* nos habla de las dos ciudades de su infancia, la nativa y la electiva, que correspondían a dos sensibilidades; cuando se situaba imaginativamente en una de las dos «se entregaba a un acendramiento de las antiguas sensaciones»[634]. *Agenda* -tal vez por ser el primero- es, de entre los tres, el libro más cercano a esta práctica, en el que fundamenta la reflexión sobre la memoria. En consonancia con lo que venimos apuntando, declara que su memoria es, ante todo, visual, y que «con la imagen, viene a veces la sensación» (pág. 150). Es la «memoria de

[631] Cito por *Obras escogidas*, Tomo III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 929-930.
[632] *Ibid.*, pág. 931.
[633] *Obras escogidas*, II, pág. 812.
[634] *Obras escogidas*, III, pág. 1067.

sensaciones» la que considera más valiosa «para el poeta, para el escritor en general»: «La memoria es la personalidad», afirma; de ahí el valor de conocimiento que adquieren estas páginas. Sobre todo, porque la memoria no depende de nuestro control: tiene sus sorpresas inexplicables y es el camino para adentrarnos en secretos territorios desde donde nos llegan revelaciones que se producen al margen de nuestra voluntad consciente. Si en *Agenda* se expone este punto de partida, en *Ejercicios* reitera lo que ha venido siendo habitual: «Lo dejo todo al azar de los recuerdos» (pág. 58).

Nos hemos referido a la continuidad que hay entre los tres libros, y también hemos aludido a las diferencias manifiestas, al «carácter» de cada uno, y esto puede quedar reflejado en las ilustraciones que figuran en sus inicios, adecuadas a sus contenidos y, por tanto, de notable carga significativa. Junto a la portada de *Agenda* aparece una fotografía en la que vemos el jardín del Casino de Monóvar, imagen apropiada para entrar en un libro en el que predominan evocaciones de su ciudad natal: es el lugar en el que se sitúa «idealmente» para suscitar estados emocionales. El tercer libro, *Ejercicios de castellano*, presenta en su inicio una reproducción del retrato de Cervantes que figura en la edición del *Quijote* de Ámsterdam, en 1755, lo que guarda consonancia con un tomo en el que predominan evocaciones de lecturas, entre las que sobresalen las dedicadas a diversas cuestiones cervantinas. La ilustración del volumen central es más curiosa y, por ello, la que requiere comentario. Se trata de una fotografía a cuyo pie leemos: «Huerto en Monóvar». El centro de la fotografía está cruzado por una larga tapia, rudamente encalada, de la que sobresalen tres o cuatro palmeras y por la que asoman las copas de algunos árboles. A esa imagen dedica el escritor el primer capítulo. Habla allí del Monóvar de su infancia (su título es «Panorama en 1890») y de lugares muy concretos: el huerto del antiguo convento de franciscanos, las tierras anejas, propiedad de su familia y arrendadas a un tal Cándido, y la tapia que cierra las espaldas del huerto. Las consideraciones que apunta al evocar -o al contemplar en la fotografía- la imagen, son de especial interés, reveladoras de la lectura e interpretación azorinianas de las imágenes del mundo: «Y ésa, la larga pared lisa, es de lo más sugeridor. No es nada y lo es todo. Puede simbolizar una vida fecunda y oscura. O bien un pedazo de prosa limpia. O simplemente uno de esos misterios que hay en la vida y que no acertamos a descifrar. Allí está la pared uniforme, y enfrente los ribazos de los altos bancales. Su verdadero misterio es que nos hace pensar en todo y en nada. Puede vagar el pensamiento y puede forcejear la imaginación. ¿Y qué diremos de las pobres palmeras melancólicas?» (*Posdata*, pág. 13).

Sensaciones complejas y sutiles a partir de una imagen vulgar. El escritor vuelve otra vez, desde el final de su obra, a ejemplificar con una imagen nada inusual la íntima conexión entre lo concreto y el misterio; lo mismo que había expresado en el importante capítulo «Su estética», de *Memorias inmemoriales*, recogiendo en una fórmula (observación y misterio) lo que ha ido apareciendo, diseminado, a lo largo de sus escritos[635]. Unas páginas sobresalientes son las de su artículo de 1904 «La nueva crítica», donde exponía la necesidad de una metafísica que sirviera de fundamento a una estética; metafísica que encuentra en el pensamiento de Arthur Schopenhauer, de manera singular en su libro *Sobre la voluntad en la naturaleza*, que había traducido Miguel de Unamuno[636]. La reflexión se produce a partir de la revelación -la «epifanía»- que suscita

[635] «A la paciente observación que requiere la entomología, asociaba X el misterio inescrutable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores. Y como uno y otro han entrado en su ser cuando era niño, necesariamente, haga lo que haga X, el misterio y la observación, es decir, ciencia e incognoscible, son la base de su sentir» (*Obras escogidas*, III, pág. 1068).

[636] Sobre este asunto, véase mi art. «Schopenhauer en Azorín. La necesidad de una metafísica», *Anales de Literatura Española*, núm. 12 (1996), págs. 203-215.

una imagen: al atardecer, en el campo, una vieja tapia junto a la que ha crecido un almendro de follaje verde y pomposo, lleva al escritor a intuir y entender «una síntesis suprema y no comprendida [...] en este lugar de misterio y sosiego»[637]. Las dos imágenes, la de 1904 y la de 1959, son similares, como también lo es la sugestión que despiertan. Ambas son de extrema sencillez y corresponden a nuestra común experiencia; su simplicidad las condena a la irrelevancia a los ojos de la mayoría, pero no es así para un creador que encuentra en los sucesos vulgares y en los objetos cotidianos la revelación de la «fuerza misteriosa del Universo»[638].

Es una verdad comúnmente aceptada que Azorín presta atención a lo anodino, a «lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo»[639]; que en actitud de «miniaturista» se interesa por las cosas vulgares («primores de lo vulgar», dijo Ortega) y por las vidas opacas. Pero nunca queda reducido al papel de notario de la realidad objetiva, fenoménica. Su interés por lo simple, por lo sencillo, lo vulgar, está fundamentado, como venimos diciendo, en la misma metafísica sobre la que levanta su estética, y no hay más clara prueba que sus mismas palabras:

> Lo que es puro, elementalmente sencillo, produce en nuestro espíritu un encanto profundo, nos conmueve, nos atrae, nos fascina un cielo puro, un aire puro, un amor puro. La pureza -nos parece a nosotros- es la suma complicación; es la convergencia de todo en la Naturaleza (o en el arte, a través de las generaciones) de una forma que adquiere en un momento su expresión definitiva, perdurable, y que es la flor maravillosa de la sensibilidad humana [...] ¿Quién no se siente atraído por esas formas simples de la materia y de la vida en sus manifestaciones cotidianas? Estos muebles toscos y sencillos que contemplamos en la casa labriega son definitivos; estos cántaros y vasijas en que se recoge el agua no podrán tener otra forma más que ésta que ahora tienen. Schopenhauer ha escrito a este respecto, sobre tema tan trivial, algunas hondas páginas de estética. Son para él estos aspectos de la realidad cotidiana y prosaica modalidades definitivas e insuperables de la voluntad universal[640].

Estas consideraciones de estética no corresponden solo a un momento en la extensa trayectoria de Azorín; en su misma dirección apuntan no pocos escritos, desde finales del siglo XIX hasta estos últimos libros, ya en la segunda mitad del XX. Desde aquí, a la luz de estos criterios, podemos entender lo expresado en uno de los capítulos centrales de *Posdata*: el titulado «Suprema confesión». Lo enfático y relevante del título (algo «melodramático» para tratarse de un escritor tan sobrio como el que nos ocupa) nos avisa de la importancia que el escritor concede a los asuntos de estética, pues de eso trata. Del mismo modo había titulado «Punto esencial» un capítulo de *Madrid* en el que daba primacía a la estética sobre la historia: «En este punto entramos en lo verdaderamente esencial. De la historia pasamos a la estética en general. No se trata ya nuevamente de

---

[637] «Fantasías y Devaneos. La nueva crítica». *España*, 20 de mayo de 1904; recogido en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1929, págs. 179-183.

[638] Véase mi art. «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», en Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, eds., *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*, Alicante, McGill University-Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, págs. 107-112.

[639] Azorín define así lo anodino en su novela *Doña Inés;* véase *Obras escogidas,* I, pág. 678.

[640]«Maragall», en *ABC*, 19 de marzo de 1914; recogido en *Leyendo a los poetas*, Zaragoza, Librería General, 1929, pág. 197. En lo referente a los criterios de Schopenhauer citados en el párrafo, véase su libro *Metafísica de lo bello y estética*, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor (s. a.); ejemplar que figura en la biblioteca de Azorín, y que muestra señales de haber sido leído con atención por el escritor.

escribir la historia, sino de ver la vida, que es materia historiable»[641]. *Ver la vida*, esto es lo que persigue Azorín en sus escritos, y fundamentalmente en la novela[642]. El capítulo de *Posdata* al que aludimos comienza expresando de manera directa y concisa esta «confesión»: «Si yo tuviera que resumir mi vida mental desde los cuatro años (1877) hasta este momento (1959) lo haría en dos palabras: *lo concreto*. Y aclararía: *necesidad de lo concreto, del hecho definido, de las cosas tangibles*. Detesto la disertación vaga» (pág. 49). De nuevo podemos caer en el error de una interpretación fácil sobre algo que aparentemente no necesita ser «interpretado», sino solo leído; error, digo, si entendemos por concreto las cosas del mundo en su pura materialidad. Azorín está hablando de literatura y, en tal sentido, trasciende escuelas y preceptos para fijar su atención en el escritor, el creador: «Hay hombres que sienten lo concreto y saben expresarlo». El *Canto a Teresa* le parece vago e insípido, mientras que *El lago*, de Lamartine, es un prodigio de «transparencia» y de «espiritualidad»; y aquí ya se ha producido una aparente vuelta de tuerca: lo concreto -el poema- suscita sentimientos complejos y sutiles; Lamartine sabe expresar lo concreto suscitando estados espirituales. El final del capítulo redondea lo apuntado acudiendo al problema de la imaginación y aludiendo a Baudelaire. Afirmar -nos viene a decir- que Baudelaire no tenía imaginación es tener un concepto errado de tal cualidad: la imaginación no es inventar aventuras; y aquí hace un alegato *pro domo sua*: «No se comprende -no se quiere comprender- que hace falta imaginación, mucha y fina imaginación, para escribir una novela en que *no pase nada*. En que no pase nada complicado e inextricable, y en que lo que pase, sea todo fino, delicado y etéreo. Lo estático, señores, puede ser tan novelesco como lo dinámico. La *sensación* puede darse con más intensidad» (págs. 51-52).

La conclusión del capítulo parece ser lo opuesto a su planteamiento inicial, pero no lo es. En literatura, lo concreto no es lo definido, lo que acaba en sí mismo, sino aquello que con más fuerza y verdad suscita sensaciones. De lo concreto emana lo «fino, delicado y etéreo», del mismo modo que de la contemplación de un muro, real y concreto, nacen complejas sensaciones. El arte de Azorín pretende suscitar sensaciones, pero estas no se dan en el vacío, sino a partir de las imágenes del mundo. «Hubiera querido yo ahincar más en las cosas y en sus emanaciones, o sea, la sensación»[643], y la verdad es que a ello ha dedicado toda su labor literaria. En *Ejercicios de castellano* encontramos una interesante conversación entre Equis y Zeda (en quien se representa el mismo escritor). Opina este que sus libros no pueden interesar en el extranjero por ser «demasiado españoles». Al contestarle Equis que eso es más bien un incentivo para su interés, Zeda argumenta que el ser «demasiado español», según lo entiende él, no tiene nada que ver con las costumbres pintorescas ni con el colorismo, ni con modos de vivir extraños; es «recoger lo íntimo», los matices sutiles[644], «lo que se evapora al pasar a otra lengua»; sus paisajes no son los del turismo, sino «paisajes de soledad y de silencio en que *no pasa nada*», y todo ello aparece expresado en una serie de imágenes que casi no se ven, porque lo que percibimos son sensaciones yuxtapuestas en una especie de resumen, imágenes

[641] *Obras escogidas,* III, pág. 975.

[642] Es lo que expresa el maestro Yuste en el capítulo XIV de *La voluntad*, y lo que el escritor reitera en *Memorias inmemoriales*: «Había una médula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban ni las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato. Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?» (*Obras escogidas*, III, pág. 1061).

[643] *Memorias inmemoriales*, en *Obras escogidas*, III, pág. 1160.

[644] Recordemos cómo, en *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915), la emoción que para Tomás Rueda suscita y representa Salamanca se resume en la imagen de un muro blanco que recoge los matices y cambiantes de la luz solar, diversa en las horas del día y en las estaciones del año (*Obras escogidas,* II, pág. 1381).

sugestivas que nos recuerdan las que ya hemos leído y releído, una y otra vez, en los textos de Azorín, desde *Los pueblos* hasta *Salvadora de Olbena*:

> Lo español es un crepúsculo vespertino en un campo solitario; o un rayo de sol que entra por la ventana en una estancia encalada; o el sonido de una campana -con retiñir- en una vieja ciudad, a lo lejos; o un hombre que camina meditativo, por uno de los llamados «viejos caminos»; o un joven que escribe en una mesa y que de pronto se detiene y reclina la mano en la mejilla; o una bella mujer que en la declinación de su vida -en la declinación de su hermosura- se encuentra sola, de noche, en el salón iluminado de su palacio provinciano (pág. 116).

En los libros de Azorín suelen tener un interés especial sus epílogos. *Posdata* parece acabar con un adiós a su práctica literaria resumiendo su habitual proceso creador, a partir del momento en que en su cerebro surge «un embrión de idea». Lo que aquí expone a modo de confesión final, ya lo habíamos leído como un proceso que se cumplía en personajes literarios en los que, de algún modo, se reconocía su autor, ya sea Tomás Rueda, Félix Vargas, o el mismo tío Pablo de *Doña Inés*: aparece la idea, se desarrolla, se convierte en un organismo que va creciendo y floreciendo y al que el escritor va añadiendo detalles. El resultado material de un proceso, cuyo primer agente es el subconsciente del escritor, es un rimero de cuartillas: un texto hipertrofiado, fruto de una primera redacción, que hay que perfeccionar y simplificar en una segunda fase en la que «el trabajo de precisión es lento y enfadoso». Las líneas finales guardan una emoción contenida, un discreto lamento: «No podré recorrer los dos caminos: el de la creación y el del perfeccionamiento. ¿En qué me voy a.... entretener?» (pág. 172).

Lo emotivo se muda en actitud serena y algo distante en el Epílogo de *Ejercicios de castellano*; pero el capítulo así llamado no cierra el tercer libro de esta última trilogía: tras este aparecen unas páginas, diferenciadas por estar impresas con una letra de cuerpo menor, cuyo contenido no se corresponde con un encabezado en el que leemos: «Fe de erratas». Hay, pues, dos epílogos. El primero, en consonancia con un libro dedicado a la lengua castellana y a su literatura, viene a ser una breve reflexión sobre lo necesario que resulta, para el cabal conocimiento de una lengua, su contraste con otras. El autor habla de su conocimiento del valenciano y del francés, y de cómo cada idioma tiene «su medida y su sabor» (sensaciones que solo el conocedor puede disfrutar). Del mismo modo, «para la evaluación de una literatura necesitamos el conocimiento de otra», pues igual que las palmeras se fecundan a distancia, las literaturas se fecundan también (págs. 210-211). Criterio que ha orientado su obra ensayística y crítica desde los inicios; que subraya en un momento destacado (1913) al calificar de «renacimiento» los resultados del empeño literario de su generación, y que reitera al final de su último libro de «ejercicios literarios». La «Fe de erratas» es un texto sorprendente en el que no encontramos lo que se promete en el título. Se trata de un diálogo entre un «Escritor» y un «Linotipista»: hablan sobre el cambio técnico en la impresión, y el cambio en el tono de la literatura; es decir: sobre las condiciones que impone el paso del tiempo y la inevitable mudanza de las cosas. A los textos manuscritos correspondían los cajistas, con su destreza en la tarea de ir escogiendo los tipos con una mano para llenar el componedor, que mantenía con la otra; a los textos mecanografiados corresponden los linotipistas. Y por encima de todo, un ambiente universal del que todos participan. La misma literatura, afirma el escritor, va perdiendo sus componentes nacionales, sus «peculiares sabores», para ir convirtiéndose en una prosa más neutra, más fácil de traducir. La máquina de escribir y la linotipia se corresponden con el apresuramiento que rige ya nuestra vida. Y a la prisa alude en una última frase que, para cerrar su obra, nos remite a Cervantes, a lo que este escribió en el

capítulo IV de la segunda parte del *Quijote*. El escritor de hoy hace lo mismo que «hacían los sastres en vísperas de fiesta: harbar, harbar...», trabajar deprisa y atropelladamente. Si Cervantes cierra su *Quijote* haciendo hablar a la pluma de Cide Hamete, Azorín cierra su obra haciendo conversar a un escritor con un linotipista: la literatura reducida metonímicamente a su aspecto más material, pero también a aquello que garantiza su difusión, es decir, su vida.

Las *crónicas de viajes* de Azorín

1.- La temática viajera en la obra de Azorín

En la breve nota que Azorín redacta en 1917 para prologar, en sus *Páginas escogidas*, la sección titulada «Los pueblos» hace una declaración que conviene situar en el inicio de nuestro ensayo:

> He viajado mucho por España. He pasado muchas horas en los casinos de los pueblos, conversando con hidalgos y oficiales de mano. Si amo los clásicos es porque amo los pueblos y el paisaje de España. Para mí todo esto es una misma cosa[645].

En pocas líneas contiene mucha información y resume el sentido y el tono de sus viajes: su interés por lo anodino, lo ordinario y lo cotidiano se conjuga con la especial relación que, desde el sentimiento, advierte entre la literatura y la realidad, lo que le lleva a literaturizar la vida y a vitalizar la literatura[646]; en este sentido, el escritor suele dedicar su atención a captar el «ambiente», o mejor dicho, a expresar la sugestión que le produce el ambiente en que vive. Recordemos dos textos significativos sobre este asunto: el breve prólogo a *Lecturas españolas* (1912), donde declara que la coherencia del volumen «estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español -paisajes, letras, arte, hombres, ciudades, interiores»[647]-, y el inicio de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), cuando confiesa que en el otoño, al regreso de las vacaciones estivales, «unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo* nos hacen compenetrarnos hondamente, *dolorosamente*, con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla. En nuestros ojos traemos aún la visión de Europa. Quisiéramos, cuando vamos leyendo, releyendo, estas páginas de nuestro siglo XVI, sentirnos uno mismo con las ciudades y el viejo paisaje»[648].

En la afirmación «he viajado mucho» debe sobreentenderse, tratándose de un escritor, que también ha escrito mucho sobre ello. Debemos ir a sus textos. Si repasamos la larga lista de sus libros, más de ciento cuarenta, encontramos solo uno de temática viajera, preparado por él mismo: *La ruta de don Quijote* (1905), libro que es el resultado de reunir las quince crónicas del viaje enviadas al periódico *El Imparcial*, publicadas allí desde el día 4 al 21 de mayo de 1905, y reproducidas con tan escasas correcciones que es justo decir que las crónicas pasan al libro tal y como aparecieron en el diario. Hay más textos, desde luego, que los de esa serie, aunque solo por ella merece el escritor un lugar destacado en una hipotética historia de la literatura de viajes. Pero es necesario prestar atención a lo publicado por Azorín en la prensa periódica, tarea fácil desde 1992 gracias

---

[645] Azorín, *Páginas escogidas*, Estudio introductorio de Miguel Ángel Lozano Marco, Epílogo-Homenaje de Mario Vargas Llosa, Altea, Ediciones Aitana, 1995, pág. 91.

[646] Recordemos las acertadas palabras de Pere Gimferrer: «El material temático de Azorín no es, pues, en suma, la vida, ni tampoco la literatura sin más, sino la vida tal como aparece en la literatura, y, en consecuencia, lo que de literatura tiene la vida» («Azoriniana», Introducción a ed. de Azorín, *Los pueblos. Castilla*, realizada por José Luis Gómez, Barcelona, Planeta, 1986, pág. XII.

[647] En Azorín, *Obras escogidas*, coordinadas por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, t. II (*Ensayos*), pág. 696.

[648] *Ibid.*, pág. 1422.

a la *Guía* preparada por E. Inman Fox[649], quien recoge, ordenados cronológicamente, unos 5.500 artículos aparecidos desde 1892 hasta 1965; de este modo conocemos la mayor parte de su labor en la prensa e identificamos la primera publicación de aquellos textos que han de ser recogidos en volúmenes.

La bibliografía de Azorín está formada, hoy, por ciento cuarenta y cuatro libros; la mayoría de ellos son recopilaciones de textos escritos para la prensa, y una buena parte de estos libros fueron preparados en los años de posguerra por personas en las que el escritor depositó su confianza, de manera destacada por Ángel Cruz Rueda (quien ordenó y corrigió las *Obras completas* de la Editorial Aguilar aparecidas entre 1947 y 1954) y por José García Mercadal. A este último se deben dos libros relevantes en el asunto que nos ocupa: *Veraneo sentimental* (1944, aunque el copyright es de 1929) y *La amada España* (1967). El primero es de importancia fundamental para nuestro tema; en él queda recogida, de manera incompleta y desordenada, la serie de crónicas cuyo título adopta el libro, escritas para el diario *España* en el verano de 1904, y algunas de las escritas en el verano siguiente para el *ABC*, semejantes en el tono y en la intencionalidad, aunque no recupera para ellas el título general del año anterior. Los textos del otro libro, *La amada España*, tienen menos entidad literaria: son diversos artículos y crónicas escritas para el diario *La Prensa* de Buenos Aires y publicadas allí entre septiembre de 1927 y diciembre de 1935. Por estar dedicadas a lectores lejanos, a quienes debe aportar datos elementales, presentan un carácter más general e informativo; aunque entre estos textos encontramos ideas de interés, como veremos.

Otras series de viajes, menos extensas y más especializadas, escritas para periódicos y recogidas después, son «La Andalucía trágica» (1905)[650], formada por cinco crónicas, cuya finalidad es la denuncia de la penosa situación que padecen los jornaleros andaluces (fue recogida por el escritor en la segunda edición de *Los pueblos*), a la que sucede en el tiempo (con pocas semanas de diferencia) otra de carácter radicalmente diferente: «Crónica del viaje regio», su primer trabajo para *ABC*, donde da cuenta, en diez envíos (del 1 al 11 de junio de 1905), del viaje de Alfonso XIII por París y Londres, y donde al relato de las ceremonias y agasajos oficiales, añade sugestivas notas del ambiente y elocuentes detalles. Una tercera serie es «En Mallorca» (recogida años después en libro con el título de *Veraneo en Mallorca*[651]), crónicas de los días de agosto de 1906 pasados en la isla, y donde al paisaje y al ambiente se sobrepone la presencia de D. Antonio Maura.

A lo largo de su dilatada obra (y vida) los artículos y las crónicas dedicadas a sus viajes son una consecuencia de sus vacaciones, singularmente las de verano; pero también cualquier periodo de vacaciones parlamentarias puede ser aprovechado para realizar algún corto viaje que ha de tener un resultado literario, y así las crónicas parlamentarias -su tarea habitual- son sustituidas por las crónicas de viajes. Algunas de estas van a parar a libros eminentes en su producción, libros arquetípicamente azorinianos. Fruto de las vacaciones de Semana Santa de 1904 puede ser «La novia de Cervantes»[652], recogida en *Los pueblos* y preludio de las crónicas de *La ruta de don Quijote*. Las más sugestivas de estas breves crónicas pasarán del diario a diversos libros: aparecen tanto en sus primeras novelas (*Diario de un enfermo*, *La voluntad*, *Antonio Azorín*) como en los volúmenes cuyo contenido denomina, de manera general, «ensayos»: *Los pueblos (Ensayos sobre la*

[649] E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

[650] Aparece en *El Imparcial*, del 3 al 24 de abril.

[651] Palma de Mallorca, «Panorama Balear», 1952.

[652] *España*, 5 y 6 de abril de 1904.

vida provinciana), o *España. Hombres y paisajes* (1909), a cuyas piezas califica en su prólogo de «breves ensayos».

Nos encontramos, pues, con una cierta variedad de libros a donde van a parar unos textos aparecidos en la prensa, a los que se debe aplicar -como venimos haciendo- el término «crónicas»; y con ello entramos en el problema del género.

2.- Azorín, renovador de géneros

Sabemos que Azorín no es un autor que siga unas convenciones literarias; es decir: que vaya adaptando su producción a unos géneros preestablecidos, como si fueran moldes o modelos preexistentes, sino que adapta los géneros a sus necesidades creativas. En uno de los libros fundamentales para conocer al escritor, por ser corolario de su trayectoria, *Memorias inmemoriales* (1943-46), resume sus criterios de manera muy precisa: «Los géneros literarios no son *cosa en sí*, sino en relación con el escritor [...] la novela es novela y el cuento es cuento, conforme sean el novelador y el cuentista»[653]. Las ideas aquí apuntadas no son consideraciones tardías, sino que corresponden a lo realizado en toda su obra y sustentan, desde su inicio, sus creaciones. Son las ideas que advertimos en el artículo de 1912 «El fracaso de los géneros»[654]; pero aún más, son las que sostienen la creación de una novela tan renovadora como *La voluntad*, y de todo lo que ha de venir después. Y no solo en la narrativa, o en la literatura de ficción canónica, sigue esos criterios; también en los escritos relacionados con las experiencias vitales, y aún en ellos con más motivo: «Siendo lo más subjetivo las memorias, no podrían sujetarse a un canon preestablecido; habrían de adaptarse al artista que las escribe»[655]. Esta subordinación de los géneros al autor, que en el caso de Azorín llega a un resultado extremo, fue advertido y expresado por Benjamín Jarnés en un penetrante artículo que resume el sentido de la literatura de toda una época. Su título, muy explícito, es «Libros sin género»[656]; en él, después de afirmar que el libro «es malo o bueno a espaldas de los géneros o mixtificándolos a capricho», y que «antes que el género, está el autor», expone unas ideas centrales que pueden estar contenidas en este breve párrafo: «Vivimos en una etapa de revisión de los valores literarios, no apreciables desde el punto de vista del género, sino del hombre. El mundo espiritual contemporáneo no puede ser ya concebido sin una robusta proyección del autor en la obra». Las palabras citadas definen el caso de Azorín, y esa es la conclusión del ensayo:

> ¿Qué es por ejemplo Azorín? ¿Es novelista? ¿Ensayista? ¿Poeta, en el sentido pequeño de hacedor de versos? ¿Dramaturgo? ¡Qué difícil contestar! [...] Azorín [...] es un autor. Es Azorín. Leímos y leemos a Azorín, no por ser novelista, ni comediógrafo, ni articulista [...]; lo leemos por ser él, y nada más que eso, él.

Pero, aunque el autor se sobrepone a los géneros, no por ello deja Azorín de calificar sus obras de novelas, cuentos, comedias, ensayos o memorias. Lo importante es acercarse al texto, advertir su originalidad y estudiar la entidad de la renovación realizada, y el sentido de esta. En el caso de los textos dedicados a la temática viajera hay un término genérico

---

[653] *Obras escogidas*, t. III, pág. 1116.

[654] *ABC*, 20 de noviembre de 1912; recogido en *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947.

[655] *Obras escogidas*, t. III, pág. 1117.

[656] *Revista de Occidente*, núm. 95 (mayo 1931), págs. 205-209.

que puede englobarlos, y es el de «crónicas»; es el que utiliza su autor y el que, por su forma y por el medio al que están destinadas, les conviene.

Como hemos apuntado antes, los escritos de Azorín referentes a los viajes fueron concebidos para el periódico, y allí aparecieron. Se trata de textos breves y unitarios -aunque formen parte de una serie, siempre conservan su unidad- en los que el protagonista expresa las impresiones que le producen los lugares a los que se ha desplazado y las gentes que va conociendo, y lo hace mediante los recursos propios de la narrativa y del ensayo. No conozco mejor definición sintética de la crónica que la apuntada por el profesor José-Carlos Mainer para referirse a este género, característico de la época modernista; según el investigador, los mejores ejemplos vienen a ser una «mezcla afortunada de impresión vivida, cuanto inconcluso y ensayo personal»[657]. Nos encontramos así ante una irrupción de la vida, una experiencia efectiva que puede resumirse en una escena, en un esbozo de relato, y sobre la que se reflexiona, de acuerdo con el módulo espiritual del escritor.

3.- Las crónicas de Azorín. Elementos y peculiaridades

En el caso de Azorín, las crónicas han de ser un arte muy personal; un género evidentemente híbrido, en el que la pieza fundamental es el cronista. La crónica ha de ser lo que sea el cronista, quien tiñe con su personalidad, con su sensibilidad, con su estilo y con su visión del mundo, todo el texto. En estas crónicas que ahora consideramos, el elemento primordial es el punto de vista: la primera persona, el *yo* que escribe y desde cuya perspectiva se contempla lo referido: paisajes, ambientes, gentes... Ese *yo* con el que comienza *La ruta de don Quijote* («Yo me acerco a la puerta y grito») subraya la presencia de un protagonista que, cuando habla de sí mismo en tercera persona, se nombra como «el cronista», y cuando los demás se refieren a él, le llaman *Azorín*. Este Azorín, escritor, es el personaje principal de sus crónicas, como Antonio Azorín lo era de sus novelas; pero Antonio, es un personaje, y el firmante de las crónicas, y viajero efectivo, es la dimensión literaria de José Martínez Ruiz; y todo se resuelve en literatura, de tal modo que el personaje no es primordialmente un viajero -él no se suele calificar así-, sino un cronista, pues su finalidad no es realizar un viaje, sino escribir una crónica. Sin embargo, el *yo* no queda reducido a una estricta intimidad; con mucha frecuencia se transforma en un *nosotros*, o, como es más característico de Azorín, en una segunda persona del plural, un *vosotros*, que viene a ser una manera de implicar a los lectores en una comunión de sentimientos y de sensibilidad.

> Es Cestona. La diligencia se detiene. Y entre las sombras del crepúsculo, vosotros bajáis de la empinada banqueta, y dais unas fuertes patadas en el suelo -según es uso- para desentumecer vuestros miembros, y miráis con extrañeza, y entráis en un ancho vestíbulo resonante, por el que van y vienen señores, damas, mozos y criadas. Y cuando os encontráis en un cuarto limpio y diminuto, frente al eterno panorama de la sierra verdeante, os sentáis ante las cuartillas y escribís en un momento, mientras os traen el agua que habréis pedido, unas cuartillas en que recogéis rápidamente las impresiones del viaje[658].

[657] *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1931),* Barcelona, Los libros de la Frontera, 1975, pág. 39.
[658] *Veraneo sentimental,* Zaragoza, Librería General, s. a., pág. 15.

El lector se incorpora en las crónicas al compartir, mediante la lectura, no tanto la experiencia del viaje como la presencia del texto; esto es: de la imagen de la realidad que allí se contiene. El mismo vehículo en que aparecen, el periódico diario, potencia la complicidad entre escritor y lector, creando cierta sensación de familiaridad e inmediatez.

En las crónicas de Azorín el elemento narrativo no es abundante, como podemos suponer conociendo al escritor. Se halla reducido al mínimo, como soporte estilizado, necesario para la recreación del viaje; pero a veces aparece implícito en la caracterización de algún personaje que le ha llamado la atención, y allí esboza una historia que nos permite atisbar un carácter, o un drama íntimo, o, con más frecuencia, una vida opaca. Así aparece en las «Siluetas» que forman parte de sus crónicas viajeras: la de la Xantipa, o la de Martín, entre las «Siluetas de Argamasilla» (*La ruta*), o el relato del suceso que cambió la vida de don Leonardo en las «Siluetas de Cestona» (*Veraneo sentimental*).

Lo que abunda es la descripción, entendida como la presencia del espacio, de los nuevos espacios que va recorriendo: paisajes, ciudades, interiores; y también figuras humanas: las «Siluetas» a las que nos hemos referido, en las que se destaca el carácter visual, susceptible de ser descrito espacialmente. Que Azorín es maestro -y modelo- en el arte del paisaje es algo bien conocido; pero con igual maestría nos recrea el ambiente de las ciudades provincianas o de los pequeños pueblos, los rincones sugestivos, los matices que percibe según las diferentes horas..., y el ambiente de los interiores. En su llegada al balneario de Urberuaga, el cronista, al relatar su recorrido por el desconocido edificio, declara: «¿Hay nada más grato que la inspección de una casa desconocida para nosotros? ¿Existe sensación más agradable que la de ir sorprendiendo poco a poco las cosas y los hechos insólitos que ante nuestros ojos surgen de pronto?»[659].

En estas crónicas tienen una función relevante los personajes que el escritor va conociendo y que impresionan su sensibilidad. Cada personaje aparece abocetado, con los rasgos precisos para advertir su singularidad, para suscitar la «emoción» de un carácter y de una vida, de cuya continuidad percibimos un destello, y el destello ha de ser sugerente. Su expresión máxima son las citadas «Siluetas», crónicas dedicadas a transmitir la emoción peculiar de cada personaje escogido de entre el conjunto: «Siluetas» de Cestona, de Zaldívar o de Santander, en el *Veraneo sentimental*; o las «Siluetas de Argamasilla» en *La ruta de don Quijote*. Los personajes están siempre vistos desde el afecto, de manera singular los de *La ruta*, tanto los que aparecen colectivamente («Los Académicos de Argamasilla», «Los Sanchos de Criptana» o «Los Miguelistas del Toboso») como los que comparten unos momentos de conversación con el cronista y le impresionan; véase el curioso erudito de Puerto Lápiche, empeñado en defender que en un solar con derribos se levantaba la venta donde fue armado caballero don Quijote, personaje ingenuo y bondadoso del que se despide Azorín con la congoja de no volverlo a ver; o don Silverio, el hidalgo cuya figura es un correlato humano de las melancólicas ruinas del Toboso, persona a la que el escritor dedica el libro[660].

Ocasionalmente, el cronista suele introducir diálogos. Son estos muy breves, y con frecuencia poco informativos. El profesor D. José María Martínez Cachero caracterizó muy bien este tipo de conversaciones, donde se destaca una «suma *concisión* en las

[659] *Los pueblos*, en *Obras escogidas*, t. II, pág. 131.

[660] DEDICATORIA / Al gran hidalgo son Silverio, residente en la noble, vieja, desmoronada y muy gloriosa villa de El Toboso; poeta autor de un soneto a Dulcinea; autor también de una sátira terrible contra los frailes; propietario de una colmena con una ventanita, por la que se ve trabajar a las abejas.- *AZORÍN*.

intervenciones de los interlocutores, *igualdad* en la importancia a estos concedida, cierta *insistencia reiterativa* en lo hablado lo cual lentifica la marcha de la conversación»[661].

Queda el elemento meditativo, la reflexión que el *yo* protagonista de la experiencia viajera realiza sobre aspectos de esa experiencia; reflexión en la que, a veces, implica a los lectores. Este elemento meditativo permite que algunas de estas crónicas queden incluidas en libros de «breves ensayos», como *Los pueblos* o *España. Hombres y paisajes*. Ensayos relativos al carácter nacional, a modalidades de la condición humana, o al misterio de la vida en sus manifestaciones más cotidianas. Eduardo Gómez de Baquero esbozó en 1924 una caracterización del ensayo para la que tuvo muy en cuenta el ejemplo de Azorín: «El ensayo es interpretación personal, es exteriorización del espectáculo interior. Sacamos a la escena externa del comentario, a nuestra pequeña plaza pública, las cosas después de vistas y representadas en nuestro teatro interior»[662].

La experiencia de la que se parte -el viaje- y las reflexiones que suscita afincan el texto en el vasto territorio del yo, y le imprimen carácter. En Azorín, su observación es indesligable de su sentimiento, de manera que el texto resultante es, siempre, una expresión de su estado de ánimo. De este modo, todo lo contenido en la crónica (relato, paisajes, ambientes, personas, reflexiones...) adquiere un tono lírico cuyo lenguaje -sencillo, directo, limpio- conduce al terreno de la poesía. Porque lo que fundamentalmente persigue el cronista, y así lo reitera, son las *sugestiones*: las sensaciones, los sentimientos, las impresiones estéticas y afectivas, las evocaciones literarias..., los movimientos del alma que se experimentan en los lugares que acabamos de conocer (tanto el cronista como el lector); porque toda su experiencia ha de ir a parar a unas páginas que contienen y preservan la emoción, las sugestiones. Conviene destacar que las expectativas que confiesa cuando va a emprender el «veraneo sentimental» apuntan, no a los lugares que va a conocer, sino a los sentimientos que va a experimentar: «Yo, en camino hacia lo desconocido. ¿Qué es lo que me reserva el destino en viaje? ¿Qué tristezas o qué alegrías, nunca gustadas, van a hacerse en mi espíritu?»[663]. El viajero adopta una disposición receptiva, encaminada a integrar en su vida las emociones suscitadas por las nuevas experiencias.

4.- Sugestión, lirismo y recuerdo

En *Madrid* (1941), libro rememorativo y recapitulador, se refiere Azorín al conocimiento de las tierras de España y a la modalidad que su generación le imprimió: «Estaba ya descubierto el paisaje de España, y estaban descubiertas sus viejas ciudades y las costumbres tradicionales. Pero nosotros hemos ampliado esos descubrimientos y hemos dado entonación lírica y sentimental a las cosas y hombres de España»[664]. La novedad es el lirismo, y ese lirismo estaba, ante todo, en la experiencia y en la expresión de las sugestiones. Es exactamente lo que propugna el maestro Yuste en *La voluntad*: «Lo que da la medida del artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será

[661] Véase la Introducción a su ed. de *La ruta de don Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984; esp. pág. 44.

[662] Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*), «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», recogido en *El renacimiento de la novela en el siglo XIX. Los ensayistas. La enseñanza de la literatura*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1924, pág. 142.

[663] *Veraneo sentimental*, cit., pág. 7.

[664] En *Obras escogidas*, t. III, pág. 994.

tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*»[665]; a esto se accede desde la percepción y expresión de «esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia»[666]. Esto mismo es lo que constituye, según Azorín, la esencia de la nueva poesía. En el artículo titulado así[667], afirma que la primera novedad consiste en la superación de la antigua distinción entre prosa y verso; ya ni el metro, ni la rima, ni las figuras y recursos retóricos constituyen la esencia de la poesía, sino la captación del detalle «sugestivo, representativo», mediante el cual se da «a la cosa su esencia».

Es evidente que ese detalle sugestivo no es tanto representativo del objeto como de la sugestión que produce en una conciencia, en una sensibilidad; y así todo es expresión de lo representado «en nuestro teatro interior». Todo ello puede quedar resumido en el artículo que viene a ser una especie de manifiesto del «nuevo arte», de la «nueva belleza» proclamada por Azorín: es la belleza que se halla en lo pequeño, en lo ordinario y prosaico: «necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza [...] que se halla lo mismo en las populosas ciudades [...] que en las ciudades oscuras y en las tertulias de un Casino modesto»[668].

Esa nueva belleza de lo ordinario y prosaico está en sus crónicas de viajes, y produce su efecto en nosotros. Sus crónicas tienen un marcado carácter lírico, poético, lo que está garantizado y propiciado por su brevedad. Las crónicas son breves y unitarias, y así, a la sucesión temporal del relato, a la secuencialidad narrativa, sobrepone siempre la visión sintética, la sugestión del ambiente, la instantaneidad y el sentido total propio del poema, que podemos contemplar en su conjunto como una realidad espacial. Las crónicas de viajes participan de las cualidades de los mejores escritos de Azorín, genéricamente híbridos, donde lo narrativo, lo descriptivo, lo meditativo y lo lírico están combinados y unificados en un breve texto dirigido a impresionar nuestra sensibilidad.

En un artículo de 1927, Azorín reflexiona sobre la función enriquecedora de los viajes y sobre la actitud que deberíamos adoptar en ellos: «El fruto de los viajes lo llevamos nosotros en nuestra propia personalidad; la realidad que vayamos viendo, observando, examinando, durante el viaje, será un excitante de nuestra sensibilidad»[669]. Y es que, en el fondo, todo es cuestión de sensibilidad: un escritor puede ver en la realidad que visita como un tejido de anchas mallas, donde apenas hay materia, mientras otro verá allí mismo una malla menudita, apretada, rica en detalles, tonalidades y matices, «que luego podrá convertir en materia artística». El viajero, el escritor, debe observar, gozando espontáneamente, sin propósito de utilización ulterior, y admirando solo aquello que le impresiona, no lo que ha ensalzado la crítica o la historia, o lo que destacan las guías. En la manera de conservar las observaciones, el escritor confiesa haber sufrido un cambio significativo: en los primeros años creía que no podría conservar un recuerdo si no iba anotando lo visto; siguiendo el método naturalista, el joven escritor llenaba cuadernitos con anotaciones tomadas del natural. Pero anotar no es solo una molestia, sino que puede ser un obstáculo para la obra de arte: a la hora de crear -dice Azorín- esas notas, esos detalles, se nos impondrán con tiranía y «sofocarán, matarán acaso la visión esencial de las cosas que nos da el recuerdo; el recuerdo que haya ido decantando, depurando,

[665] En *Obras escogidas*, t. I, pág. 271.
[666] *Ibid.*, pág. 273.
[667] «La nueva poesía», *ABC*, 6 de febrero de 1905.
[668] «Confesión de un autor», *España*, 6 de febrero de 1905; en *Obras escogidas*, t. II, págs. 1607-1610.
[669] «Los viajes», recogido en *La amada España*, Barcelona, Ediciones Destino, 1967, pág. 58.

clasificando la realidad vista»[670]. El tiempo va haciendo su obra, dando realce a unos detalles sobre otros, ordenando y jerarquizando los datos de la experiencia para llegar a esa «visión esencial» que se contiene en la obra de arte.

La producción literaria de Azorín es muy coherente, y estos criterios expuestos en 1927 habían sido ya apuntados en 1904, en una de las crónicas de la serie «Veraneo sentimental». Estas crónicas han de ser redactadas en cada jornada, y enviadas al diario *España*. El escritor, hacia la mitad de la serie, reflexiona sobre las dificultades y servidumbres que entraña esta escritura rápida, «impresionista»; y concluye: «Porque es preciso que pase el tiempo, que nuestro subconsciente -el gran artista- haga una selección sabia y necesaria, para que luego, poco a poco, vaya surgiendo, sin prisa, sin ansias, con placer, con alegría intensa, una pintura grata, suave, *sugestiva* de todo lo que nuestros sentidos recogieran»[671]. Para una obra de arte lograda es necesaria la tarea ordenadora y depuradora del subconsciente (asunto reiterado en diversos lugares, por ser una de sus más firmes convicciones); las crónicas son el resultado de visiones rápidas, fugaces, y en ellas se van anotando esas primeras impresiones tal y como las recoge en un momento nuestra sensibilidad: «Las cosas no son lo que en realidad son, sino lo que a nuestro espíritu dicen en el momento en que las vemos. ¿Qué importa su realidad verdadera? ¿Podremos conocer jamás su esencia? Y esa sensación deformada, fantástica, que yo ahora tengo de tal paisaje o de tal interior, ¿no será tan verdadera y de tanto valor estético como la otra sensación que nosotros creemos, con fundamento indiscutible, que es la exacta?»[672]. La sugestión está tomada en vivo, casi en el momento en que se produce.

5.- El ambiente provinciano y la sugestión literaria

Es posible que las crónicas en las que encontramos con mayor claridad el impacto de la sugestión sean aquellas en las que el cronista se dedica a divagar por las calles de ciudades o de pueblos. Excelentes son las recogidas en *Veraneo Sentimental*, en *Los pueblos*, *La ruta de don Quijote* o en *España. Hombres y paisajes*; citemos crónicas como las tituladas «En Santander», «En León. Sor Gabriela», «Horas en Córdoba», «Horas en Sevilla», o «En El Toboso». Cuando llega a una ciudad, aconseja: «Dejad los planos; dejad las guías; no preguntéis a nadie. Tal vez el viajar a la ventura por el laberinto de las calles es el mayor placer del viajero»[673]. En estos recorridos hay que dejar vagar libremente el espíritu, gozar de «la armonía de las cosas», de la sugestión de las viejas calles, de las horas del día, de los cambiantes de luz y de la emoción de las visiones nocturnas. En los textos de Azorín nunca tienen protagonismo los grandes monumentos; en León, más interés que su catedral despiertan en el cronista las tiendecillas, con sus rótulos que «os sugieren un mundo de cosas imprecisas y remotas: *Obrador de sombrerería de Isidoro Pirla*, dice en esta parte; *Confitería de Tomás Rodríguez*, dice en la otra»[674]. En todos estos nombres de seres desconocidos y oscuros adivina «un mundo de sensaciones tan hondas como las de un héroe o un poeta». Los monumentos de la historia se disuelven en el ambiente de la ciudad para que el espíritu tradicional se respire «en estas callejas, en

[670] *Ibid.*, pág. 62.
[671] *Veraneo sentimental*, cit., pág. 68.
[672] *Ibid.*, págs. 132-133.
[673] *Veraneo sentimental*, págs. 123-124.
[674] *Ibid.*, pág. 186.

estos zaguanes sórdidos, en estas tiendecillas de abaceros y regatones, en estos obradores de alfayates y boneteros»[675]...

El profesor Inman Fox, en un artículo imprescindible para conocer la obra de nuestro escritor, «Lectura y literatura. En torno a la inspiración libresca de Azorín», afirmaba que la lectura «siempre ha sido el arranque de su inspiración artística, y hasta podemos decir que [los libros] le han suministrado la casi totalidad de su experiencia [...] La lectura, para Azorín, es su más importante modalidad vital»[676]. Recordemos que en la cita con la que iniciábamos estas páginas se aludía a la relación identificativa entre la realidad geográfica (pueblo, paisaje y paisanaje) y su literatura; y todo ello forma el ambiente español. En 1903 recorre, con mirada crítica, Torrijos y Maqueda; pero ambos lugares forman parte de la «ruta del Lazarillo»; en Toledo divaga por la «ciudad muerta», y a sus visiones se sobrepone el modelo literario -el «topos» simbolista[677]- y las complejas sugestiones que le suscitan los cuadros de El Greco. *Veraneo sentimental* tiene otro tono, desenfadado, bienhumorado, porque es otro el referente literario: su dilecto Laurence Sterne, cuyo *Viaje sentimental por Francia e Italia* le sirve de estímulo, y al que alude en el título. El *Sentimental Journey* de Sterne es una novela y el *Veraneo* de Azorín una serie de crónicas, pero participan del sentido del humor y del propósito de observar desde el sentimiento una realidad cotidiana, dejando de lado los grandes problemas para atender a lo irrelevante y nimio. Azorín dice ser en estas crónicas «un observador que se desentiende de los grandes fenómenos y se aplica a los pormenores triviales»[678]; solo que de esos pormenores triviales está hecha nuestra vida, y así el viaje «sentimental» adquiere un valor «existencial» que eleva y poetiza sus páginas. *La ruta de don Quijote* es el resultado de un encargo que D. José Ortega Munilla, director de *El Imparcial*, hace al recién incorporado periodista para conmemorar el tricentenario de la publicación del *Quijote*. El libro de Cervantes es el punto de partida y el constante referente; planea sobre toda la realidad recorrida y observada, y palpita en las vidas de los buenos hidalgos lugareños. En un momento, como resabio de épocas pasadas, se intenta esbozar una explicación positivista para explicar el carácter y la pasión del viejo hidalgo, pero habrá de prevalecer una visión más próxima a la de Giner de los Ríos en la consideración de la «fuerza», «hosquedad» y «dureza» de la campiña, de su austeridad, su silencio, las radiantes lejanías... y los anhelos y ansias que despiertan. La atención al «espíritu de los lugares» prevalece sobre el determinismo del medio, y las sugestiones sobre las realidades empíricas: «sólo recorriendo estas llanuras, empapándose de este silencio, gozando de la austeridad de este paisaje, es como se acaba de amar del todo, íntimamente, profundamente, esta figura dolorosa»[679].

Las llanuras manchegas, sus pueblos, las Lagunas de Ruidera, la cueva de Montesinos, los molinos de Criptana..., toda esta realidad geográfica tiene un especial encanto, una magia, un misterio profundo, porque se lo ha conferido la literatura. Si el *Quijote* no hubiera sido escrito, la Mancha no sería más que un dato en los mapas. La literatura ha creado una imagen sugestiva y la ha infundido en la sensibilidad de los lectores. Así es también la literatura de viajes de Azorín. *La ruta de don Quijote* existe, no porque exista

---

[675] *Ibid.*, *id.*

[676] Artículo recogido en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 121-155.

[677] Sobre este asunto, véase mi trabajo «Un *topos* simbolista: la ciudad muerta», recogido en *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España. 1898-1930*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, págs. 13-30.

[678] *Veraneo sentimental*, pág. 15.

[679] *La ruta de don Quijote*, en *Obras escogidas*, t. II, pág. 113.

esa geografía, sino porque existe el libro citado en su título. El viaje se produce gracias a un libro para quedar contenido en otro, que es la verdadera intención y finalidad del viaje: sale de la literatura para volver a ella. Las mejores crónicas de Azorín superan la experiencia momentánea y la efímera vida de la prensa para permanecer como una imagen de la realidad que, a juicio del escritor, «es mejor que la realidad misma»[680]. Una imagen fijada en el tiempo y preservada por el lenguaje.

Juan F. Villar Dégano, en su artículo «Paraliteratura y libros de viajes»[681], define estos libros como pertenecientes a un «género híbrido básicamente paraliterario, que se distingue de la literatura de viaje por su intencionalidad informativa y utilitaria, de ocio y negocio a la vez». Azorín, al igual que cualquier autor de estos libros de viajes, tiene como punto de partida su experiencia, pero su intención no es dejar el testimonio de su recorrido en un texto de carácter referencial. El referente no es el espacio conocido, los lugares visitados, sino las sensaciones, impresiones, sentimientos, reflexiones, sugestiones..., que esos lugares producen en su sensibilidad, y las alusiones o referencias literarias desde las que están contemplados; la finalidad es la página donde, en virtud de un lenguaje logrado, de un estilo, han de *pervivir* esas sugestiones que alcanzan plenitud al encarnarse en el verbo poético. Las crónicas de viajes de Azorín nacen de la vida (experiencia) y de la literatura (referente, modelo), para volver a la literatura y permanecer en ella, en la página que hemos de recorrer con nuestros ojos para que cobre aliento con nuestra vida.

[680] *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, en *Obras escogidas*, t. II, pág. 1485.

[681] En *Compás de Letras. Monografías de literatura española. Literatura de viajes*, número dirigido por Ángela Ena Bordonada, núm. 7 (diciembre 1995), págs. 15-32.

«El cristal y el espejo». Azorín visto por Antonio Machado

El asunto sobre el que vamos a tratar no es nuevo, como sabemos, pero se encuentra tan escasamente desarrollado que toda incursión en él parece una novedad. Al mismo tiempo, conviene subrayar que el reducido número de estudios con el que contamos contrasta con su relevancia. El reciente libro de Reyes Vila-Belda, *Antonio Machado, poeta de lo nimio*[682], supone un cambio, al rescatar este asunto de la periferia en los estudios machadianos; y una novedad, al convertir a Azorín casi en coprotagonista del libro. El subtítulo, *Alteración de la perspectiva*, alude precisamente a un criterio central en el famoso ensayo de José Ortega y Gasset, «Primores de lo vulgar»; aquel en el que el filósofo madrileño apunta que en la obra del prosista levantino «por una genial inversión de la perspectiva, lo minúsculo, lo atómico, ocupa el primer rango en su panorama, y lo grande, lo monumental, queda reducido a un breve ornamento»[683].

En el entorno literario y cultural de Antonio Machado, Azorín es una de las figuras relevantes. Por los textos que han llegado hasta nosotros (cartas, artículos, poemas...) sabemos que sentía hacia él admiración y afecto, al tiempo que mantenía una distancia crítica notable. Le llamaba «maestro» y verdaderamente lo consideraba así, a pesar de que el prosista levantino solo era dos años mayor que él. A Ortega y Gasset le confesaba en carta que la palabra «maestro» era, para él, sagrada, y que nunca la empleaba en forma equívoca: «maestro es el que influye en el alma del prójimo»[684]. El asunto de las influencias es complejo, y con frecuencia se cae en el terreno de lo indeterminado; pero la confesión de Antonio Machado es más que suficiente, sobre todo cuando conocemos el impacto que le produjo la lectura de *Castilla*, expresado en términos que hemos de tener presentes: «este libro de Azorín tan intenso, tan cargado de alma ha removido mi espíritu hondamente»[685].

Por su parte Azorín, que ejercía como «crítico» en una España en la que tal figura suponía una novedad[686], situaba a los hermanos Machado entre los «novísimos», los escritores -principalmente poetas- que han continuado «los esfuerzos de renovación

---

[682] Madrid, Visor Libros, 2004. Además de los estudios que se mencionarán en su lugar, quiero citar el ya clásico de Rafael Ferreres, «El castellanismo de Antonio Machado: Azorín», *Papeles de Son Armadans*, t. LXVIII, núm. CCII, enero de 1972, págs. 5-26, y los capítulos correspondientes de los libros de José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, y *Antonio Machado,* Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1975. Más recientes son el de Ramón Oteo Sans, «La cortesía hecha arte (Sobre la relación entre Azorín y Antonio Machado)», *Azorín. 1904-1924*, III Colloque International, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1996, págs. 31-39, y el de José Ferrándiz Lozano y José Payá Bernabé, «Machado y Azorín. Trasfondo literario y político de sus relaciones», *Actas del Congreso Internacional sobre Antonio Machado. Vida y obra*, coord. José Montero Padilla y Lola Montero Reguera, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quince-Junta de Castilla y León, 2002, págs. 219-225.

[683] «Azorín: Primores de lo vulgar», en *El Espectador*, II, 1917; ensayo recogido por E. Inman Fox en su ed. de José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia, 1988, pág. 310.

[684] Carta del 21 de julio de 1912. Todos los escritos en prosa de Antonio Machado los cito según *Prosas dispersas (1893-1936)*, edición de Jordi Doménech, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2001; la cita figura en la pág. 311.

[685] Carta a Juan Ramón Jiménez de abril de 1913; en *Prosas dispersas*, pág. 327.

[686] José-Carlos Mainer, «Azorín o el ocaso del autor», *Turia*, núm. 37 (junio 1996), págs. 7-15.

estética de la generación anterior»; entre ellos destacan Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Enrique de Mesa, Díez Canedo, Bugallal, García Morales, Vegue y Goldoni, Pérez de Ayala, y también, por edad, Ortega y Gasset[687]. En este sentido, escribía el poeta al filósofo madrileño en julio de 1912 (meses antes de que aparecieran los famosos artículos sobre la generación del 98): «Ciertamente que no había yo reparado en que soy más de su generación que de la catastrófica que Azorín fustiga [...] Somos de la misma generación, pero de dos promociones distintas»[688].

Para centrarnos en el asunto, quiero tomar como punto de partida el artículo que con el título «José Martínez Ruiz, *Azorín*» publicó en el periódico *El Porvenir Castellano* el 22 de julio de 1912[689]. Forma parte de una breve serie de artículos con los que pretendía despertar el interés por los principales escritores del momento; con ellos logró unos resultados «modestos, pero no despreciables», ya que consiguió que se vendieran unas cuantas docenas de libros de esos autores en aquella pequeña y dormida ciudad. El artículo es, por tanto, sencillo y directo, y resalta allí aquello que le parece esencial. Lo primero que destaca del escritor levantino es su condición de poeta: «es el poeta de los pueblos castellanos, el nuevo revelador de su belleza»; viene a continuación su labor como crítico que sabe condensar en un artículo de periódico los rasgos esenciales de una obra, de un autor o de una época. En tercer lugar, señala su actividad como periodista político, para terminar con una nota de buen humor: «Maura tuvo la delicada atención de hacerle diputado para que pudiese el periodista tomar sus notas desde los escaños del Parlamento».

Quiere también desterrar ciertos prejuicios: como la acusación de frialdad o de talante reaccionario. En cuanto a lo primero, declara que Azorín es un hombre ferviente y apasionado, pero sabe imponerse la medida porque la fuerza enfrenada «lejos de aminorarse, se duplica». De lo segundo, aporta como descargo su libro más reciente, *Lecturas españolas*, una suma de apologías de hombres «profundamente innovadores, y casi revolucionarios»; un libro que había recibido los máximos elogios de Ortega y Gasset, donde diagnostica aquello en lo que radica el principal defecto de los españoles: «la falta de curiosidad intelectual»[690].

Entre los párrafos de ese artículo destaca una frase concisa y de largo alcance; una de esas definiciones sintéticas en las que Antonio Machado sabe condensar un contenido capaz de suscitar una amplia reflexión: «Azorín es el más sutil de nuestros escritores contemporáneos. Su estilo es invisible, como un cristal de absoluta transparencia cuando no se convierte en un espejo mágico y encantado».

Entendemos así el estilo de Azorín por relación con unas referencias simbólicas habituales en la obra de Antonio Machado; porque la relación entre el cristal y el espejo aparece inmediatamente ante el lector como imágenes de significación relevante, y lo

---

[687] Véanse los artículos «Los libros. Dos palabras», en *Alma Española*, 24 de enero de 1904, pág. 14; «Dos generaciones», *ABC*, 18 de mayo de 1910, y «Generaciones de escritores», *ABC*, 28 de junio de 1912 (ambos recogidos en *Estética y política literarias*, *O. C.*, IX, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 1136-1143).

[688] *Prosas dispersas*, págs. 311-312.

[689] El artículo -con la serie completa- se encuentra recogido en *Prosas dispersas*, págs. 298-300.

[690] Epílogo a *Lecturas españolas*, en *Obras escogidas*, t. II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 813 y 814. Antonio Machado hace suyos los criterios de Azorín con idénticos términos: «La crítica está llena de supersticiones que se perpetúan por falta de esa curiosidad por lo espiritual, yo diría por falta de amor a las cosas del espíritu». (Carta a José Ortega y Gasset del 17 de julio de 1912; en *Prosas dispersas*, pág. 309.

hace desde el mismo momento en que se inicia en la lectura de su obra poética -tal y como ha quedado configurada- al estar presente ya en el poema I, «El viajero»:

> Deshójanse las copas otoñales
> del parque mustio y viejo.
> La tarde, tras los pálidos cristales,
> se pinta, y en el fondo del espejo[691].

La escena interior, en penumbra melancólica, amplía los ámbitos de «la sala familiar, sombría» para incorporar el ambiente otoñal del exterior y copiarlo en el interior. En la línea de la mejor lírica simbolista, el parque otoñal, «mustio», y la tarde lluviosa están fuera y dentro, en el espacio abierto y en el fondo del espejo. Se trata de sugerencias amplias, de creaciones de ambientes sugestivos, y no de claves que hayan de ser descifradas en términos explícitos.

La profesora Concha Zardoya trató por extenso sobre estos símbolos, hace ya bastantes años, en un ensayo cuyo título es «El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado»[692], y lo hizo tomando como punto de partida unas ideas de Ramón de Zubiría según las cuales al espejo le correspondía la virtud de reflejar los sueños y al cristal la de aludir al vacío, pues, una vez desaparecido el azogue, «poco o nada refleja». Doña Concha Zardoya observó que el asunto era más complejo; que ambas imágenes «pueden sugerir muchas otras interpretaciones» (182), y desarrolla un texto analítico y clasificatorio en el que agrupa, por apartados, las diferentes modalidades interpretativas que tales imágenes sugieren, en una búsqueda verdaderamente minuciosa. El cristal puede ser «frontera de dos mundos», o la forma exterior del ensueño, o una metáfora del agua..., mientras que en el espejo se representa tanto la conciencia, el alma, la naturaleza o el prójimo, convirtiéndose en «espejo de otredad». Y así, se pregunta, mostrando en su desconcierto lo diverso y variable del símbolo: «¿nos invitaba también a acercarnos o a huir del espejo? ¿Nos instigaba a buscar el espejo que nos ofrecen los otros?»[693].

En realidad, no se trata, como digo, de un sistema simbólico cerrado, sino de sugestiones y sugerencias a las que hay que atender en su contexto. No estamos ante un lenguaje cifrado que es preciso desentrañar, sino ante un lenguaje poético que, en el triunfo de la connotación, irradia significados. Pero es de notar que no se trata aquí, en la definición poética que don Antonio ha hecho del estilo de Azorín, de dos objetos, sino de uno que puede sufrir una transformación: el «cristal de absoluta transparencia» a veces se convierte en «espejo mágico y encantado». Con ello apunta, a mi entender, al criterio que fundamenta la estética de Azorín: la observación directa y precisa de la realidad cotidiana y la sensación o intuición del misterio que podemos percibir como componente de esa misma realidad. Para tratar sobre ello, conviene realizar una breve digresión.

Suele predominar una visión incompleta del arte de Azorín al entenderlo como una minuciosa -o «primorosa»- captación de los objetos vulgares que nos acompañan en nuestra vida cotidiana. Para superar esta visión reductora, lo adecuado es acudir a sus textos, porque en ellos el escritor fue muy explícito. De entre todos, destaca un capítulo de *Memorias inmemoriales* titulado «Su estética». Alude en él a experiencias infantiles en el colegio de los Escolapios: su interés por la entomología y la atracción hacia las

---

[691] *Poesías completas*, ed. de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág. 427.

[692] Recogido en su libro *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Eds. Guadarrama, 1961, págs. 181-215.

[693] *Ibid.*, pág. 185.

dependencias prohibidas del antiguo edificio, por donde a veces se aventuraba, pues «allí estaba el misterio». Y concluye el ya anciano escritor: «A la paciente observación que requiere la entomología, asociaba X el misterio inescrutable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores. Y como uno y otro han entrado en su ser cuando era niño, necesariamente [...] el misterio y la observación [...] son la base de su sentir»[694].

En otros capítulos del mismo libro reitera la idea con palabras que debemos tener en cuenta: «El secreto del arte [...] consiste en hacer valer un mínimum de realidad, creando en su torno un ambiente especial»[695]. «El arte no vale si no lleva ínsito un átomo de misterio». «Si la literatura ha de tener un valor, lo tendrá gracias a la preocupación que el artista sienta por el eterno misterio»[696]... Estas frases no pudieron ser leídas por Antonio Machado, pues pertenecen a un libro aparecido en 1943; pero con ellas el anciano escritor no hace sino resumir una estética literaria, desarrollada a lo largo de toda su vida, que tuvo su origen en los últimos años del siglo XIX.

Como en otros lugares he apuntado[697], el artículo «Un poeta», publicado en el diario *El Progreso* el cinco de marzo de 1898, puede ser entendido como la primera manifestación sólida de unos criterios que han de tener dilatadas consecuencias. En él, a propósito de Vicente Medina, realiza una digresión en la que cita a los que llama «los grandes artistas»: Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach. Martínez Ruiz había traducido, dos años antes, *La intrusa*, movido y conmovido por la fascinación que esta obra simbolista le causaba. Habla en el artículo de la emoción «vibrante» y «extraordinaria» que la obra le produce; del ambiente de tristeza en el que los personajes hablan «de cosas insignificantes en vulgar, en machacón diálogo», mientras se adivina el paso de la muerte por la escena y «hablan las cosas». A partir de aquí, Martínez Ruiz hace una profesión de fe en «el alma de las cosas»: la tienen el campo solitario, la casa abandonada, el mueble antiguo, el sillón, el lienzo, el velón...; todo cuanto nos rodea, «cuanto *vive* a nuestro lado». El influjo de Maeterlinck estará presente en buena parte de su obra: en *Diario de un enfermo*, en *La voluntad* (en cuyo capítulo XIV aparece citado a continuación de los Goncourt), en la trilogía de *Lo invisible*, y hasta en su última novela, *Salvadora de Olbena* (1944), podemos encontrar su huella. El nombre y los versos de Verlaine aparecen ya en *Bohemia* (1897) y en *Diario de un enfermo*; y el aliento de Rodenbach se nota con claridad en los espacios urbanos de las dormidas ciudades castellanas, en los ambientes melancólicos crepusculares, y en el cultivo del matiz.

El resultado de todo esto lo encontramos consolidado en el texto escrito a propósito de *Los pueblos*, «Confesión de un autor»[698]. Viene a ser una especie de manifiesto para proclamar un «nuevo arte», una «nueva belleza» que se encuentra en lo ordinario, en lo prosaico, en los detalles insignificantes «reveladores de la vida, y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestran la fuerza misteriosa del Universo»[699]. Estimo que sin tener presente lo expuesto en este artículo de 1905 no se

---

[694] *Obras escogidas*, t. III, pág. 1068.

[695] *Ibid.*, pág. 1070.

[696] *Ibid.*, pág. 1142.

[697] «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds., *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor-Fundación Duques de Soria, 1997, págs. 109-135; y en «La otra intrahistoria. *España negra*, de Regoyos y Verhaeren», en mi libro *Imágenes del pesimismo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, págs. 31-40.

[698] *España*, 6 de febrero de 1905. En *Obras escogidas*, II, págs. 1607-1610.

[699] Véase mi art. «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», en Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, eds., *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*, Alicante, CAM-McGill University, 1999, págs. 107-112.

entiende el arte de Azorín: los objetos vulgares, las cosas insignificantes, en sus relaciones, nos hacen percibir algo que está en ellas y que va más allá de ellas. La atención a los objetos es indesligable de la intuición del misterio, en cuyo seno vivimos nuestra existencia cotidiana.

Es fundamental, según Azorín, partir de la observación. En el artículo «La nueva crítica»[700], aparecido meses antes que el que acabamos de comentar, el escritor se sitúa a media tarde ante un paraje y observa cómo los matices y los ruidos se conciertan y funden en un todo misterioso; entonces «la Naturaleza muestra su alma profunda». Hay una relación entre el espejeo de un azarbe con el son de una esquila, el zumbido de una abeja, la luz en las laderas..., y destaca un detalle: un almendro eleva su follaje verde junto a un muro viejo y rojizo; la naturaleza y la obra del hombre han llegado a «una síntesis suprema y no comprendida». De esa experiencia extrae «la necesidad inevitable de una metafísica que sirva de base a una estética». Esa metafísica -dice- es la de Schopenhauer, porque solo en la observación minuciosa de la naturaleza podemos entender la fuerza de la Voluntad, la «sustancia única y eterna», que allí se manifiesta. La observación es imprescindible para algo que va más allá de una simple anotación de pormenores: para el conocimiento de una verdad trascendente.

Si en un contexto estético hay que situar el arte de Azorín, este es el del Simbolismo. Un Simbolismo que no habría que entender como escuela, ni como movimiento, sino como un amplio «espíritu de época» común a la Europa finisecular. El nombre se debe, como bien sabemos, a Jean Moréas, quien lanza el conocido manifiesto en *Le Figaro Littéraire* el 18 de septiembre de 1886. Habla allí de la vitalidad de la evolución actual en las letras francesas, a la que, por una inexplicable antinomia, califican de decadente; cita como precursor a Baudelaire y menciona los nombres de Verlaine, Mallarmé y Banville. Cuando define el procedimiento, lo hace con los siguientes términos, centrales en su concepción: «la poesía Symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible».

Unos meses después, el 24 de abril de 1887, el poeta belga Émile Verhaeren se aventura a definir el Simbolismo, en un artículo así titulado[701]. Delata la confusión entre símbolo y alegoría (en la que ha caído Moréas), para afirmar que en el Simbolismo actual «se parte de la cosa vista, oída, sentida, tocada, gustada, para hacer nacer la evocación»; «es un sublimado de percepciones y sensaciones»; «no es demostrativo, sino sugestivo», y termina relacionándolo con la filosofía germánica (Verlaine tenía razón en sus reticencias ante el nombre).

Émile Verhaeren, en su caracterización del simbolismo, deja muy claras sus diferencias con la práctica de los autores franceses para dar cuenta del arte de sus paisanos. Ellos parten de las imágenes del mundo para encontrar su trasfondo espiritual, su trascendencia. Frente a un criterio como el de Mallarmé, según el cual «nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema», los simbolistas belgas *nombran* el objeto para, desde lo concreto, ir a lo universal. Todo tiene aquí una base más «real», más afincada en la experiencia. En sus obras están sus ciudades melancólicas, sus paisajes brumosos, sus interiores: las habitaciones (donde puede haber una hermanita enferma), y también sus muebles, y las ventanas, desde donde se asoman a la desolación de la calle, por donde suele caminar alguna anciana de negro, alguna beguina ensimismada... Todo referido a lo real y conducido hacia el ensueño. *Brujas, la muerta*

[700] «Fantasías y devaneos. La nueva crítica», *España*, 20 de mayo de 1904; recogido en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944, págs. 179-183.

[701] «Le Symbolisme», en *Art Moderne*, 24 de abril de 1887; recogido en *Impressions*, troisième série, Paris, Mercure de France, 1928, págs. 113-116.

servirá de modelo para una nueva manera de entender el espacio urbano: «toda ciudad es un estado del alma», escribe Rodenbach, modificando la conocida frase de Amiel, para suscitar una dilatada reflexión poética sobre el «alma de las ciudades», sobre todo las mortecinas y las decrépitas.

Como acertadamente expresa Michel Otten[702], mientras que el simbolismo francés, nacido en París, no refleja la realidad urbana de la ciudad, sino que alude a lejanías míticas, el simbolismo belga surge en las ciudades provincianas y de allí toma su inspiración. El simbolismo belga contribuye al descubrimiento de las viejas ciudades de Flandes, y sus escritores son sensibles a la realidad social de su tiempo. El contacto con la cultura germánica les permite comprender que el Simbolismo no es sino una prolongación del Romanticismo alemán.

Recordemos que en los «grandes artistas» citados por Martínez Ruiz en 1898 predominan los belgas: Rodenbach y Maeterlinck. En otros textos cercanos cita a Verhaeren, el inventor de la España negra en su viaje con Regoyos. Pero también Unamuno se decanta en este sentido: «yo, personalmente, gusto poco de la literatura francesa. Me gustan los suizos y los belgas que escriben en francés»[703], idea que repite en varios lugares.

Sería, pues, conveniente, atender a la existencia de un Simbolismo en España que habría de ser caracterizado, no solo por referencia a un paradigma francés, sino también por criterios cercanos a los que fundamentan el modelo belga, con el que hay grandes semejanzas. La «moda nórdica», que desbanca a la francesa, apunta en este sentido[704]. Ya en 1902 Eduardo L. Chavarri advertía «dos grandes formas» en el Modernismo: una que proviene de su origen y desenvolvimiento en los países del Norte de Europa, y otra que nace principalmente en París [...] Una dirección hacia el «espíritu» y otra hacia la forma exterior»[705]. Es necesario, ante todo, no perder de vista el carácter sincrético y acumulativo del modernismo español, que tan bien supo expresar Miquel dels Sants Oliver en un sagaz artículo:

> Todo ha entrado ahora de una vez y en tumulto. Las estéticas, los programas, las preceptivas, los nuevos ciclos de asuntos producidos durante cincuenta años nos han invadido de repente. Baudelaire ha penetrado junto con Mallarmé, junto con Maeterlinck; Leconte de Lisle con Verhaeren; Barbey d'Aurevilly y Carducci al mismo tiempo que Verlaine y Heredia... De todos ellos y de muchos más se ha nutrido y formado el modernismo castellano que viene a constituir como una sedimentación universal de todos los gustos, refinamientos, modas, extravíos, perfecciones y sutilezas de media centuria[706].

Las ideas resumidas en esta necesaria digresión están en consonancia con los criterios que hace pocos años expuso el profesor Ribbans en una memorable conferencia[707] al

---

[702] «Situation du symbolisme en Belgique», en *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Les Lettres Romanes*, 1986, núms. 3-4, págs. 203-209.

[703] Carta a D. Pedro-Emilio Coll (1899), en Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano (1890-1936)*, ed. de Laureano Robles, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pág. 73.

[704] Véase Lily Litvak, «Del fin de siglo al siglo XX», *Ínsula*, núm. 613, pág. 11.

[705] Art. recogido por Lily Litvak en *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 24.

[706] «Las letras castellanas en 1907», *La Almudaina* (Palma de Mallorca), 24 de marzo de 1908; recogido en su libro *La literatura del desastre*, Barcelona, Eds. Península, 1974, págs. 125-126.

[707] Geoffrey Ribbans, «Antonio Machado, ¿poeta provinciano o poeta universal?», en Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, eds., *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98. Actas de Simposio*

interpretar el párrafo nuclear de la *Poética* que escribe Antonio Machado en 1931, donde señala el gran problema que plantean al poeta los imperativos «en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad». «Es decir -escribe el profesor Ribbans-: un simbolismo, o sea, esencialidad, que va hacia lo universal, y el curso de la vida, que implica lo individual»[708]. De este modo, Machado «parte de lo particular para llegar a lo universal»; es, en definitiva, «un poeta que aspira a valores universales compatibles con el simbolismo, pero [...] que se da cuenta de lo imprescindible que es la aportación individual que destaca lo particular»[709].

Azorín y Machado respiran un mismo clima estético, participan de un mismo espíritu de época; y ambos rechazan las modalidades extremas y más intransigentes -el hermetismo, la extravagancia, que pueden representarse en la alegórica «torre de marfil»- para encontrar la belleza en lo que les rodea. En todo lo anteriormente expuesto encuentran sentido las ideas que apunta Azorín en su conocido artículo sobre *Campos de Castilla*: «el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu»[710]. Se produce una correspondencia, una analogía, entre el alma del poeta y el paisaje que describe, de igual modo que existía correspondencia entre la ciudad de Brujas -realidad geográfica- y el estado del alma de Rodenbach en libros como *El reino del silencio*. Lo mismo sucede en la obra de Azorín y en la de otros coetáneos; recordemos su afirmación: «el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos»[711]. Y no está de más recordar la afirmación del otro «maestro» de Antonio Machado, Unamuno: «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés»[712].

Si, una vez instalados en su contexto e indagado en su sentido, volvemos a los símbolos del cristal y del espejo, podemos convenir en que, si hay un libro de Azorín en el que predomina la primera modalidad, ese estilo que es «un cristal de absoluta transparencia», este es *Lecturas españolas*, que se había publicado pocos meses antes y que había recibido una muy elogiosa reseña crítica de Ortega[713] -más que de una reseña, se trata de un verdadero ensayo de interpretación- cuyo aliento se nota en el artículo de Machado. Es el libro que recomienda en *El Porvenir Castellano* para iniciarse en la obra de Azorín, y reproduce uno de sus capítulos: «Jardines de Castilla».

Lo que reproduce no es lo peculiar del libro; lo peculiar, como sabemos, son breves ensayos sobre un escritor o una obra. Lo que el poeta ha escogido es una pieza de creación literaria que ha de ser considerada, justamente, un poema en prosa. El mismo Ortega, que suele atender más a las ideas, había exclamado por escrito un mes antes: «¡Qué páginas tan bellas y transparentes! *Jardines de Castilla* [...]»[714]. Transparentes es como las considera Machado. Pero ¿qué encontramos en este poema en prosa? Pues ya, desde el título, una alusión a los jardines del modernismo y una rectificación al reconducir el tema al ámbito castellano coetáneo. Son los jardines que podríamos encontrar en cualquier

---

Internacional (Barcelona, noviembre de 1998), Universitat de Barcelona, 1999, págs. 241-253.

[708] *Ibid.*, pág. 249.

[709] *Ibid.*, pág. 253.

[710] «El paisaje en los versos», *ABC*, 2 de agosto de 1912; recogido con el título «El paisaje en la poesía» en *Clásicos y modernos* (1913), *Obras escogidas*, II, pág. 889.

[711] *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. 36.

[712] «Paisaje teresiano», en *Andanzas y visiones españolas*, *Obras completas*, I, Madrid, ESCELICER, 1966, pág. 496.

[713] «Un nuevo libro de Azorín», *El Imparcial*, 11 de junio de 1912.

[714] En *Meditaciones sobre literatura y arte*, ed. cit., pág. 300.

vieja ciudad: un jardín municipal, con viejos olmos y evónimos polvorientos, descuidado y solitario, donde se respira «un profundo abandono, una profunda tristeza»; el jardín de un antiguo y bello palacio abandonado, con cristales rotos en sus ventanas cerradas, donde la vegetación ha invadido los viales, el reducido estanque tiene sus aguas verdosas llenas de hojas, y donde los gorriones, los lagartos y las lagartijas se pasean sosegadamente. El tercer y último jardín es el claustro «de una colegiata o de una catedral», donde la maleza crece libremente, encerrada entre muros que cobijan tumbas de «guerreros, obispos, teólogos de hace cuatro o seis siglos». En el final del poema, al atardecer, «estos jardines entran en armonía y comunión íntima y secreta con el ambiente y las cosas que les rodean»: con el cielo sereno, con el parpadear de las primeras estrellas, y con «las campanadas del *Ángelus*, que caen lentas, sonoras, pausadas, sobre la ciudad...»[715]. De nuevo se ha formado esa síntesis armónica reveladora de la «fuerza misteriosa del universo».

Es evidente que, frente a los jardines soñados e ideales, Azorín tiende a recrear otros más cercanos, reconocibles por la experiencia. Pero siguen siendo soñados. Aun pareciendo reales, o cercanos a la realidad, se trata de una evocación lírica: un texto construido con elementos comunes a las ciudades castellanas que evoca; pero no son sino elementos dispuestos para suscitar sentimientos de melancolía, para provocar -o expresar- un estado de ánimo, y atender al final a esa armónica ensambladura. Puede entenderse también este poema como un resultado de la actitud crítica ante la postración y el abandono en que yace Castilla -o España-; pero en un texto cercano leemos otra cosa: una imagen de la vida que, desde una lejana emblemática barroca, nos conduce a una sugestión simbolista: la presencia de la muerte en las imágenes del mundo, que es uno de sus temas mayores. Ante un viejo palacio, como el que aparece en el texto aludido, el escritor pregunta para responderse: «¿Estaban mejor antiguamente los palacios de nuestra España o están mejor ahora? Ahora tienen la dulce pátina del tiempo; tienen el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece»[716].

El cristal transparente casi se ha convertido en espejo mágico y encantado. Pero donde ello se produce con plenitud es en *Castilla*, libro que aparece meses después de *Lecturas españolas*, en el otoño de 1912, cuando el poeta ha abandonado Soria para trasladarse a Baeza, tras la muerte de Leonor. Sabemos que el libro de Azorín le impresiona vivamente, lo que es importante para conocer al lector por afinidad con el texto. De pocos libros se puede decir lo que Antonio Machado dice de *Castilla*; recordemos: «este libro tan intenso, tan cargado de alma, ha removido mi espíritu hondamente». Sabemos que el resultado poético cercano son dos poemas, ya bien comentados en notables estudios: uno primero, «Al maestro Azorín por su libro *Castilla*», en el que la circunstancia del poeta se funde con la sugestión del texto de Azorín: un hombre enlutado, con la mano en la mejilla (puede ser él mismo; o Azorín; o el personaje que se repite en esa actitud...) espera la llegada del correo en una venta como las descritas en el tercer capítulo de *Castilla*[717]*;* el segundo, enviado a Juan Ramón Jiménez en abril de 1913, fue leído por el poeta de Moguer en el Homenaje que se tributó a Azorín en Aranjuez el día 23 de noviembre de ese año, y queda recogido en *Poesías completas* con el título «Desde mi rincón. Elogios. Al libro *Castilla* del maestro Azorín con motivos del mismo». En este segundo (analizado

[715] En *Obras escogidas*, II, págs. 721-724.

[716] *Una hora de España*, en *Obras escogidas*, II, pág. 1587.

[717] Véase el comentario que a este poema dedica Manuel Alvar en «Presentación del 98», recogido su libro *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Cátedra, 1976, esp. págs. 43-47.

y estudiado en su contexto, de manera admirable, por don Alonso Zamora Vicente[718]), el poeta acusa la belleza sugestiva del libro, recrea en versos el sentido de sus capítulos centrales, pero al mismo tiempo se instala en una postura crítica e introduce lo que llama «alguna crudeza», que luego eliminará, aunque permanezca su huella. En buena medida, esas crudezas son consecuencia de su irritación por el ambiente en el que vive, notablemente en Baeza, a la que viene a caracterizar como una ciudad levítica e inculta. Por entonces, Antonio Machado se encontraba muy sensibilizado ante lo que llama «la cuestión religiosa»[719]. A Juan Ramón le escribe diciendo: «Cuando se toca la cuestión religiosa, especialmente, el alma española suena a cartón piedra»[720]. En junio escribe a Unamuno una extensa e intensa carta colmada de indignación. Baeza tiene «una población rural encanallada por la Iglesia y completamente huera [...] Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada suave, porque necesita uno la indignación para no helarse también». Y más adelante escribe: «Empiezo a creer que la cuestión religiosa sólo preocupa en España a V. y a los pocos que sentimos con V. [...] ¿Cómo vamos a sacudir el lazo de hierro de la Iglesia católica que nos asfixia? Esta Iglesia espiritualmente huera, pero de organización formidable, sólo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso [...] Es evidente que el Evangelio no vive hoy en el alma española»[721].

Cito fragmentos de esta carta porque precisamente las llamadas «crudezas» -algunas de ellas eliminadas en la versión definitiva- no son sino desahogos contra ese catolicismo sórdido, esterilizador, agresivo y falto de espiritualidad, que impregna el ambiente en que vive. Pero lo sorprendente es que todo esto, presente en el poema, no se corresponde con un libro en el que no aparece nada de religión, si se exceptúan las inevitables alusiones al ambiente: la campanita del convento, el ciego rezador...; sobresale el relato de la *vida* de una catedral a través de los siglos: una catedral «fina, frágil y sensitiva», sometida al poder del tiempo, pues sus «piedras areniscas van deshaciéndose poco a poco». Pero en todo ello nada hay que tenga que ver con la «cuestión religiosa». Machado ha sobrepuesto sus preocupaciones del momento a la sugestión de esa Castilla, cuyo espíritu se intenta aprisionar en el libro. En el poema se clama a un Dios ausente en el libro, y se introducen unas preocupaciones religiosas que no pueden relacionarse con Azorín.

Pero hay un momento en el que la postura crítica está en consonancia con el sentido del libro, y se encuentra expresada con el tratamiento simbolista que seguimos. Se trata de los versos 49-52[722]:

> ¡Y este hoy que mira a ayer; y este mañana
> que nacerá tan viejo!
> ¡Y esta esperanza vana
> de romper el encanto del espejo!

¡El encanto del espejo! No puede estar mejor expresado el sentimiento y la idea: el encanto se relaciona con la fascinación, pero también con la maldición, el

[718] «Apostillas a un poema de Antonio Machado», en VV. AA., *Curso en Homenaje a Antonio Machado*, Universidad de Salamanca, 1977, págs. 315-334.

[719] Sobre este asunto y esta etapa, véase el extenso trabajo de Olegario González Cardenal, «Trayectoria e identidad religiosa de Antonio Machado», *ibid.*, págs. 93-193.

[720] Abril de 1913; en *Prosas dispersas*, pág. 326.

[721] *Ibid.*, págs. 338-344.

[722] Ed. cit., pág. 592.

«encantamiento» según el cual el mundo detenido que allí se recoge está condenado a perpetuarse. Es necesario romper el encanto en el que, como en un espejo mágico, el mundo allí aprisionado inmoviliza su gesto.

Machado define, en el primer verso, *Castilla* como «libro de melancolía»; es la definición más certera: abarca toda la obra, descubre su núcleo y su horizonte, y da cuenta del efecto que produce en el lector. Pero sus ideas y su actitud se muestran de nuevo en consonancia con las que Ortega y Gasset había expresado en febrero de 1913 en el artículo titulado «Meditaciones del Escorial. Azorín: Primores de lo vulgar», primera versión del texto que desarrollará tres años después, para ver la luz en el tomo II de *El espectador* (1917). Ortega se sitúa ante el libro, acusa el impacto de su belleza y lo define en términos netamente simbolistas, tanto por el efecto sugestivo que recibe como por el lenguaje que utiliza para hablar de él: «*Castilla*: ¡Un libro triste! ¡Un libro bellísimo! ¡Qué rumor de melancolía se levanta de sus páginas y nos llega tamizado, trémulo como una música que suena tras de las frondas de un soto! La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte». Finalmente, señala el hecho radical que allí encuentra: la perduración del pasado, junto con la poetización de lo vulgar: «España no cambia, no varía; nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España se repite»[723].

Ortega sitúa su meditación en un escenario: frente al Escorial, símbolo berroqueño que «parece recoger restos de la energía peninsular». Junto al símbolo de la energía, que un día habría de congregar a los españoles jóvenes, reflexiona sobre el «libro de melancolía». En aquel lugar, manifiesta su esperanza en gentes «poseedoras de la voluntad de vivir y dispuestas a ligarse en un haz para dar la postrera embestida a un punto del porvenir». Un párrafo breve y rotundo encierra los sentimientos encontrados que en él suscita el libro:

> Quería sólo hacer constar la vacilación en que me ponen, de un lado, este lindo librito que me convida a irme muriendo; de otro lado, este edificio, que enseña la única receta para vivir: el combate[724].

Si el poema de Machado se inicia aludiendo a la melancolía, se cierra, bien lo sabemos, alentando al combate:

> Para salvar la nueva epifanía
> hay que acudir, ya es hora,
> con el hacha y el fuego al nuevo día.
> Oye cantar los gallos de la aurora[725].

De esta manera podrá romperse «el encanto del espejo»: el encantamiento fatal; porque el «encanto» (poesía) permanece en el libro, salvado para siempre de los estragos del tiempo por el vigor de su belleza.

La visión que Antonio Machado nos transmite de Azorín es reveladora de su temperamento. Hay en él una proclividad a la melancolía (manifiesta en sus dos primeros libros y latente en el tercero) contra la que lucha para construir y afirmar una nueva

---

[723] Artículo reproducido por E. Inman Fox en la introducción a su edición de *Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 53-57.

[724] *Ibid.*, pág. 55.

[725] Ed. cit., pág. 594.

objetividad. La melancolía tiene un efecto paralizador y letal. En carta a Ortega (el interlocutor adecuado para estas cuestiones), le confiesa todo esto con términos que definen claramente su visión de Azorín y su propia postura. Un fragmento de esa carta es muy elocuente:

> Siempre he sido muy entusiasta de Azorín, aunque me defiendo de su influjo, algo morboso. Su obra tiene un encanto indefinible. Este Azorín es un místico, alma ferviente, con luz de fondo que adopta como disciplina -ignoro por qué extraña penitencia- un determinismo cerrado. Surge de aquí una inefable melancolía, tan sutil que se apodera del lector por toda suerte de caminos. Es una España encantada y encantadora esta de Azorín. Mi simpatía por el pequeño filósofo y gran poeta de la tierra manchega es profunda; pero prefiero -por instinto de conservación- lecturas más sanas, como las cosas de V. y de Unamuno. Azorín nos eleva al éxtasis. Yo preferiría para nuestra patria un ideal dinámico, un misticismo guerrero como el de Teresa de Jesús[726].

Este fragmento epistolar sirve como corolario para «Desde mi rincón», pero también de umbral para un poema que ha permanecido inédito hasta 1989. Se encuentra en los llamados «Cuadernos de Burgos» y lleva un elocuente título: «A otro Azorín todavía mejor». Ese Azorín es al que ha calificado de «místico, *alma* ferviente con *luz de fondo* que [...] nos eleva al éxtasis». Así, con esa imagen luminosa es como se inicia un poema que debemos considerar en su integridad:

A OTRO AZORÍN TODAVÍA MEJOR

En su alma hay luz de fondo
la claridad que viene
de la hoguera central; es Dios que alumbra,
es Dios por quien el mundo es transparente.
Fuera del tiempo mira
que el tiempo pasa y muerde
violas y jazmines
y mirtos y laureles,
la carne sonrosada
el chopo de la orilla, el campo verde,
y sabe que la roca y las montañas
y las dulces estrellas se disuelven
en el inmenso mar y el alma sufre
que no puede morir con lo que muere.
Y este sufrir del alma
dice la eterna fuente
de amor, el Dios que llora
porque su propia eternidad padece.

Esta composición aparece en dos estadios: uno primitivo, el del cuaderno cinco (hoja 40 vuelto), pues así lo muestran las correcciones sobre el texto a lo largo de él, de manera señalada en los primeros versos, y un segundo estadio, en el inicio del cuaderno tres (hoja 1), copiado limpiamente hasta el verso trece, con correcciones al final, sobre términos que figuraban en la versión anterior. Quiero destacar que el texto publicado en

[726] Carta fechada en Baeza, 2 de mayo de 1913; en *Prosas dispersas*, págs. 331-332.

ABC (26 de agosto de 1989) y reproducido en varios lugares[727] -el que conocemos- es el del estadio que considero primitivo; el que figura aquí es el que aparece más corregido. He de advertir también que los cuatro últimos versos aparecen en el manuscrito, en esta que estimo como segunda redacción, rodeados por una línea a modo de recuadro y tachados, aunque al pie el autor ha escrito: «Sí». Hay modificaciones con respecto al estadio anterior: «violas» sustituye a «violetas», «mirtos» a «hiedras» y «sufrir» a «llorar». En el primer caso parece aludir al famoso soneto de Góngora en el que trata sobre un asunto semejante: la caducidad de todas las cosas y nuestra desaparición en la nada:

> no sólo en plata o vïola troncada
> se vuelva, mas tu y ello juntamente
> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

En los otros casos, «mirtos» es preferible a «hiedras» para formar pareja con «laureles»: el mirto es el arbusto del eterno amor, como el laurel lo es del triunfo; «sufrir» es más íntimo, profundo e intenso que «llorar», más sujeto a lo aparente.

Se alude aquí a la «transparencia» del mundo, al «alma» con «luz de fondo», y a un profundo sentimiento de tristeza al contemplar un universo que ha de desaparecer: la belleza, el amor, la juventud, la naturaleza, lo más delicado y lo más fuerte, lo más pequeño y lo más inmenso..., todo camina hacia su disolución. El sentimiento de congoja por no poder «morir con lo que muere» es el resultado de un amor, una absoluta piedad por todo lo que vive con nosotros; algo que Machado identifica, con los mismos términos, en carta a Unamuno (junio de 1913): «Algo inmortal hay en nosotros que quisiera morir con lo que muere. Tal vez por esto viniera Dios al mundo»[728].

Machado resume su visión esencial de un Azorín elegíaco conmovido ante el destino de lo que le rodea. Un sentimiento manifiesto desde su crisis nihilista finisecular, y reformulado en diversos momentos a lo largo de los años. El último párrafo de *La sociología criminal* (1899) es un ejemplo claro:

> Apagarase el sol; cesará la tierra de ser morada propia del hombre, y perecerá lentamente la raza entera [...] Y entonces, desierta la tierra, rodando desolada y estéril, entre profundas tinieblas, por el espacio inmenso, ¿para qué habrán servido nuestros afanes, nuestras luchas, nuestros entusiasmos, nuestros odios?[729]

Tal vez seamos -sugiere Azorín- imágenes que nos desvanecemos; imágenes en un mundo al que, con nuestra creación (literaria, artística) damos sentido, y hacia el que debemos proyectarnos en efusión cordial.

En la última composición dedicada al prosista levantino -el soneto incluido en *Nuevas canciones*- elabora una visión más cercana al mundo, al momento presente y a lo concreto. Se inicia con una referencia a su amor por lo español y por lo francés, que alude también a la compatibilidad entre lo vulgar y cotidiano con lo refinado y exquisito; trata de nuevo sobre su apariencia de hombre frío que cubre un interior febril (a lo que había hecho referencia en el artículo de 1912), para terminar situándolo como centro de un

[727] Lo recoge Bernard Sesé en *Claves de Antonio Machado*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 367.
[728] *Prosas dispersas*, pág. 343.
[729] En *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 574.

ambiente luminoso y diáfano. Los dos últimos tercetos señalan el triunfo del «cristal de absoluta transparencia»:

> No le pongáis, al fondo, la espesura
> de aborrascado monte o selva huraña,
> sino, en la luz de una mañana pura,
> lueñe espuma de piedra, la montaña,
> y el diminuto pueblo en la llanura,
> ¡la aguda torre en el azul de España![730]

Antonio Machado ha sugerido un cuadro en estos versos; un cuadro que habrá de pintar Zuloaga años después: la figura de Azorín junto a la mesa de su gabinete de trabajo, abarrotada de libros; el escritor tiene uno en su mano derecha, que al parecer acaba de estar leyendo, y que ahora ha cerrado, aunque mantiene un dedo entre sus hojas, señalando el lugar de su lectura. Tiene los ojos entornados, como sumido en meditación ensoñadora. El fondo no es la pared, sino un amplio y luminoso paisaje castellano en una mañana pura. El pintor ha sustituido el «diminuto pueblo» (alusión al libro *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, que Azorín había dedicado a Machado) por un castillo. El título del libro, *Pensando en España*, remite al espíritu del escritor, que se materializa en el paisaje que constituye el fondo. Vemos fuera lo que lleva dentro: es un paisaje del alma de Azorín (¿o no será Azorín el alma de ese paisaje?)[731]. En realidad, se han creado mutuamente, y ambos, hombre y paisaje, aparecen bañados por la misma luz «de una mañana pura», en el espacio amplio, dilatado, elemental, diáfano, de absoluta transparencia.

[730] Ed. cit., pág. 651.

[731] Se trata de un cuadro simbolista en el que se muestra una realidad para sugerir su dimensión espiritual.

Un poema en prosa de Azorín: «Las rondas» (1904)

Superados los noventa años, y con una extensa obra literaria a sus espaldas, Azorín contestó a la pregunta insulsa de un periodista -«¿Por qué no escribió usted principalmente libros de poesía?»- con una frase rotunda que viene a ser una declaración de largo alcance: «El día en que me lean atentamente no me harán esa pregunta»[732]. Y es lo cierto que, si alguna conclusión de carácter general sobre el arte de Azorín podemos sacar de la lectura de sus mejores páginas, esta es la de la condición poética de esos textos. Calificar a Azorín de poeta no es algo usual, pero tampoco es nuevo: es la consideración que subyace en todo el ensayo de Ortega y Gasset, «Primores de lo vulgar» (1917)[733], así como en las mejores páginas -las menos acres- que Julio Casares le dedica en *Crítica profana*[734]. César Barja, en un libro de atinadas monografías sobre los protagonistas literarios del periodo, definió a Azorín como un «exaltador de la emoción» cuyo modo es «esencialmente lírico»[735]. Lo cierto es que, aun reconociendo el tono lírico de buena parte de su obra, no se suele adjudicar al autor de estos textos el título de poeta. Y han sido precisamente dos poetas, Jaime Gil de Biedma y Pere Gimferrer, quienes, de manera más rotunda lo han afirmado. El primero de ellos aplica a Azorín el título de «gran poeta en prosa, acaso el mayor y más abundante de nuestra literatura», y desde estos presupuestos entiende que libros como *Castilla* o *Una hora de España*, y novelas como *Doña Inés* o *Félix Vargas*, «no son en realidad sino secuencias de poemas en prosa»[736]. Siguiendo este criterio, Pedro Aullón de Haro tuvo el acierto de incluir en su selección de *Poesía de la generación del 98*[737] capítulos de *Diario de un enfermo*, *Antonio Azorín*, *Las confesiones de un pequeño filósofo* y *España*, calificándolos de manera precisa como «pequeños poemas en prosa». Por su parte, Pere Gimferrer resalta la singularidad del prosista levantino con términos que, por su precisión, se hace necesario citar en su literalidad:

---

[732] Rosendo Roig, «Azorín, en sus noventa y un cumpleaños», *Ya*, 9 de junio de 1964.

[733] Recordemos uno de sus últimos párrafos y, por ello, una de sus consideraciones finales y definitivas: «¿Cuál será la musa de este poeta aficionado a ecos, melancólico auscultador de monotonías? No es la musa de la historia que, erudita y frígida, con fisonomía de institutriz, opera sobre el pasado a la manera que el disector sobre el cuerpo muerto. Será más bien un alma tejida puramente de nostalgias que, cuanto más avance, más se sienta gravitar sobre lo que dejó -por ejemplo, la mujer de Loth, que camina con el bello rostro de hebrea vuelto siempre hacia atrás». Cito por José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre literatura y arte (La manera española de ver las cosas)*, edición de E. Inman Fox, Madrid, Ed. Castalia, 1987, pág. 347. No es solo la «definición» lo que de aquí nos interesa, sino la compleja argumentación, con sus resonancias y sugerencias, que el ensayista necesita para manifestar sus criterios.

[734] Julio Casares, *Crítica profana. Valle-Inclán, «Azorín», Ricardo León*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (3.ª ed.); en pág. 122 leemos: «Y es que el discípulo de Montaigne sólo descubre aquellas cosas en que se refleja el pesimismo panteísta que él mismo va irradiando», y destaca la aptitud para crear la «emoción del ambiente»; todo ello es altamente sugestivo y lírico.

[735] César Barja, *Literatura española: libros y autores contemporáneos*, Madrid, Victoriano Suárez, 1935, pág. 265.

[736] «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» (1977), recogido en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Ed. Crítica, 1994, pág. 30.

[737] Madrid, Taurus, 1984.

> Establecida así su materia prima [la vida tal como aparece en la literatura, y, en consecuencia, lo que de literatura tiene la vida], no operará en ella por unidades extensas [...], sino por fragmentos; no fiará en la duración, sino en la intensidad, y en tal sentido su estética se acercará a la de la poesía, en la medida en que ésta es la contemplación del instante[738].

Los criterios de Gil de Biedma, recogidos por Aullón de Haro, nos sitúan en terreno propicio para poder entender y definir el género al que estos textos pertenecen. Unos años antes, Anna Krause, en un libro muy útil para conocer la formación literaria de nuestro escritor (que no ha sido valorado como merece), ya había estudiado la influencia que Baudelaire, leído desde muy joven, ejerció en la constitución del «poeta-filósofo». De los *Pequeños poemas en prosa* fue de donde Martínez Ruiz «extrajo la inspiración que le permitió dar forma literaria a los ensueños e impresiones del poeta-filósofo»[739], construyendo su propio retrato, su personalidad literaria, tanto para configurar una forma de escritura apta para captar sensaciones, como para incorporar aspectos de la experiencia cotidiana y vigorosos bocetos de la vida moderna. Martínez Ruiz quedaría fascinado ante las posibilidades de esa escritura, el «milagro de una prosa poética» que en la estimulante propuesta de Baudelaire resulta «flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia»[740]. A las enormes posibilidades que desde aquí se abren viene a sumarse la propia configuración de unos libros que permite conjugar la coherencia del conjunto con la condición singular de cada fragmento: cada una de las piezas puede tener valor individual en un conjunto unificado por una estructura significativa. En perfecta correspondencia con sus ideas, de la relación entre las unidades surge una síntesis que dilata poéticamente el sentido de cada una de ellas.

El pequeño filósofo viene a ser, ante todo, un creador que observa la vida, advierte su misterio y lo expresa modificando adecuadamente los géneros literarios; y si en la forma por él elegida influye el ejemplo de un poeta, también el criterio de un filósofo (criterio referente al arte literario) completa el modelo formal. En su *Metafísica de lo bello y estética* señalaba Schopenhauer cómo en una sola escena nos muestra el poeta «lo que sea la vida y la naturaleza del hombre»[741]. Resulta claro para el filósofo que no ha de haber distinción entre prosa o verso, relato o drama; no concibe al poeta como autor de versos, sino -en el sentido aristotélico- de «fábulas», como constructor de «una escena, un acontecimiento de la vida del hombre»[742], asuntos que pueden tener adecuada expresión en la prosa. Un paso más tenemos que dar en este sentido, y es en el lugar donde se cruza la forma procedente de Baudelaire con el estímulo filosófico de Schopenhauer y el aprecio por la modalidad lírica simbolista: me refiero al pasaje de *À rebours* en el que Huysmans se extiende sobre la preferencia de Des Esseintes por el poema en prosa. Aquí se relaciona ese breve texto con la forma novelesca, prefiriendo la intensidad a la extensión: se trataría de una «novela concentrada» donde en pocas frases se contendría el jugo destilado de centenares de páginas. El lenguaje escogido y sutilmente dispuesto se cargaría de significado, de manera que en el lector se pudieran abrir dilatadas perspectivas

---

[738] Pere Gimferrer, «Azoriniana», Introducción a Azorín, *Los pueblos. Castilla*, ed. de José Luis Gómez, Barcelona, Planeta, 1986, pág. XII.

[739] Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pág. 158.

[740] Dedicatoria y página liminar a Carlos Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, trad. de Enrique Díez Canedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 11.

[741] Arthur Schopenhauer, *Metafísica de lo bello y estética*, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor, s. f., pág. 15.

[742] *Ibid.*, *id.*

en fecunda colaboración -o comunión- con el autor. Esta pieza ideal, donde a la forma poética se añade la condición novelesca, se extendería a lo largo de «una o dos páginas» y constituiría «el jugo y la médula de la literatura»[743].

No pudo pasar inadvertido este pasaje, leído por Martínez Ruiz en su juventud, cuyo contenido se aviene de manera tan precisa con su arte más representativo: destilado, intenso, y donde las llamadas a la participación del lector son constantes. Que lo que pretendía el escritor es una obra poética queda claro también cuando leemos sus consideraciones en el artículo «La nueva poesía»[744]. Parece que allí pretende hablar de su propia creación más que del nuevo libro de Rubén Darío. En primer lugar, se detiene en resaltar el valor poético de la prosa: en el actual momento de la literatura se ha superado la antigua distinción entre prosa y verso. Si hasta el pasado siglo se ha considerado que había un lenguaje y unas figuras retóricas, unas imágenes propias del verso y que «no son permitidas en prosa», la primera novedad de su época ha sido la de crear una prosa literaria a la altura de la mejor poesía. En segundo lugar, la novedad en la poesía no se debe a una audacia retórica, sino a la psicología: a la penetración espiritual que deriva del hallazgo «del detalle sugestivo, del representativo, del que presta a la cosa su esencia»; y aquí, al igual que en el famoso capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad*, el modelo superado resulta ser Blasco Ibáñez: frente a la acumulación en sus descripciones, donde todo está «cogido, ordenado, catalogado» de manera metódica y congruente, Darío potencia la intensidad y la sugestión, del mismo modo que los fragmentos escogidos por Yuste, los de Pío Baroja, mostraban los mismos valores. Si Rubén Darío representa la novedad en el verso, Azorín pretende llamar la atención sobre una prosa que cumple las condiciones que los nuevos tiempos requieren. Conviene apuntar que el «detalle sugestivo, representativo», fundamento del nuevo arte poético, no es «representativo» del objeto, sino de la sugestión que tal objeto produce. En la línea de Edgard Allan Poe y de Baudelaire, es el «efecto» que se quiere lograr lo que orienta y dispone el creador, el poeta, al componer la pieza literaria.

Suele la crítica prestar más atención a las novelas que a los libros de apariencia fragmentaria, aunque pasajes o determinados capítulos de esos libros hayan servido para construir la imagen de nuestro autor. No hay más que acudir a la bibliografía crítica para constatar el hecho. Pero en una «primera época» de Azorín, la que puede ir desde la irrupción de un creador original con *Diario de un enfermo* hasta la madurez de una estética en *Castilla*, lo que predomina son los textos poéticos que aquí consideramos. Si atendemos al componente ideológico -foco de atención habitual de los estudiosos-, este se encuentra fundamentalmente en *La voluntad* y en parte de *Antonio Azorín*; el resto de la producción creativa -aunque en algunos lugares pueda subyacer lo ideológico- pertenece al ámbito de lo poético. *Diario de un enfermo* es un texto lírico-subjetivo cuyos capítulos -anotaciones en un diario- suelen mostrar la condición de poemas en prosa; lo son, desde luego, todos los capítulos de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, seguramente los más reconocibles por su brevedad y aliento. *Los pueblos*, *España* y *Castilla*, a pesar de la variedad de formas que en ellos encontramos, siguen los criterios aprendidos en Baudelaire y confirmados en Huysmans; y, en todos, el carácter poético es el sustancial. Incluso en *Antonio Azorín* no pocos pasajes, como por ejemplo los

[743] Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, trad. de Juan Herrero, Madrid, Ed. Cátedra, 1984, págs. 341-342.

[744] *ABC*, 6 de julio de 1905; recogido por Ángel Cruz Rueda en Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, págs. 148-152.

capítulos IX, X y XI de la primera parte, publicados separadamente en *La Lectura*, mantienen el carácter relevante de poema en prosa[745].

En este punto queremos situarnos para considerar, a la luz de lo expuesto en los párrafos anteriores, un curioso texto titulado «Guía de Forasteros. Las rondas». Fue publicado en el diario *España* el día veinte de febrero de 1904; José García Mercadal lo rescató al acomodarlo en el libro *Tiempos y cosas*[746], el primero de una serie de tomos que, con el título «Obras pretéritas», pretendía publicar diversas recopilaciones de artículos de Azorín. En las páginas 49 a 53 de este libro encontramos el texto que aquí reproducimos:

GUÍA DE FORASTEROS

LAS RONDAS

Cuando cae la tarde, si el cielo está gris, es preciso tomar el tranvía. Y es preciso, además, que este tranvía sea el de las rondas. Subid en él; una baja bóveda de nubes plomizas entolda el horizonte; el crepúsculo llega, lento, opaco, sombrío, enervante, siniestro; todas las cosas tienen sus horas: esta es la hora única de los hoscos y miserables suburbios madrileños. La luz está ya en armonía con el paisaje. Las figuras van a vivir durante un breve momento. Si sois poetas, si sois pintores, si sois cronistas, si queréis escoger y aprisionar en las cuartillas o en el lienzo una partícula del alma profunda y tumultuosa de un pueblo, subid en el tranvía de las rondas... Ya marcha; ya desciende por la Carrera de San Jerónimo, frente al Congreso: a la derecha se extiende un solar ancho. ¿No sentís un vivo interés por estos solares de las grandes ciudades, que los modernos dibujantes -Steinlen, Sancha, Baroja- ponen como fondo de sus cuadros? Hay algo en ellos de misterioso; algo como el alma de la casa desaparecida, que vaga y flota entre las tablas que los cierran.

El tranvía avanza; una verja se divisa a lo lejos, allá en lo alto de la cuesta, al final de la calle de la Lealtad, y por entre sus hierros negruzcos, como una cortina, aparece el ramaje desnudo del Retiro. Es esta también la hora del sosegado parque. Todo es gris, negro, amarillento, blavo: el cielo, el boscaje y la tierra se funden en una inmensa nota uniforme. Tal vez entre los pardos troncos, sobre la tierra de ocre, aparece y desaparece, a intervalos rápidos, la nota negra de un transeúnte embozado en su capa; a lo lejos, tintinea una campana.

Mirad a la derecha; pasamos frente al caserón rojizo del Museo de Reproducciones; es la hora también en que estas estatuas blancas, esfumadas, perdidas vagamente, bañadas dulcemente por la claror mate que cae de las altas ventanas, surgen a la vida y se mueven; es la hora en que el discóbolo lanza su disco y el fauno retoza con su cordero, y los oradores helenos extienden sus brazos, y los poetas cantan sus odas, y las bellas damas romanas esparcen al aire sus cabellos y se desciñen sus túnicas.

Vuestra imaginación trafaga durante un segundo, fingiendo este espectáculo insólito y espléndido. Y ya otra sensación ha llegado a vuestros nervios: Madrid, el gran poblachón sombrío, se descubre a nuestros ojos, desde lo alto de este terreno, en formidable conjunto de tejados, ventanas, paredones, chaflanes, esquinazos, chimeneas, veletas, miradores, terrazas, claraboyas, albardillas, cúpulas, frontones, lucarnas, torres... Es un oleaje gris, negro, blanco, con altos, con bajos, con recodos, con salientes, que se perfila sobre el otro fondo ceniciento del ambiente. Poco a poco

[745] Esos capítulos, que se publicaron con el título «Viejos de pueblo» en *La Lectura*, el 1 de febrero de 1903, son «semblanzas» o «figuras» situadas en un ambiente, con un mínimo elemento argumental. «Siluetas» suele llamarles en libros como *La ruta de don Quijote* o *Los pueblos. Ensayos sobre la vida provinciana*.

[746] Zaragoza, Librería General, 1944, aunque el *copyright* es de 1929.

la pálida claridad del cielo se va enfoscando; cuatro, seis ventanas recogen y espejean con sus cristales los últimos resplandores del crepúsculo; cerca, en primer término, los cipreses del Jardín Botánico asoman, entre la fronda negra, sus agudas y alargadas siluetas negras; más lejos, la chimenea de una fábrica va lanzando borbotones de humacho denso, que se esparce, se esparce lentamente sobre la raya indecisa del horizonte.

Y el tranvía baja rápido por una cuesta, ante las puertas de Jai-Alai, y desemboca en la ronda de Atocha. Y entonces se os ofrece, ante vuestras miradas, allá en la lejanía, por encima de las moles de la estación, el panorama yermo de la campiña madrileña. Nada hay más simple y desolado: la tierra es igual, llana, monótona; ni un árbol, ni una casa, rompen la uniformidad del paisaje; un puntito minúsculo -el cerro de los Ángeles- se destaca casi imperceptible en la línea remota del horizonte.

Avanzamos; suenan los silbidos agudos y ondulantes de las locomotoras; van y vienen, en incesante y estruendoso flujo y reflujo, coches y carromatos. Entramos en la ronda de Valencia: los muros amarillentos, sórdidos, del Hospital General quedan atrás; pasamos rápidos, rasando las puertas, ante pequeños y lóbregos talleres, fundiciones, almacenes, lavaderos; en los altos balcones, con cristales sucios y rotos, destacan las manchas blancas de la ropa puesta a secar. Llega de estos balcones, de estos talleres, un hálito indefinible, inquietante, de una vida mezquina, irregular y opaca... Pero no os retardéis en contemplarlos; una transición trascendental se ha hecho en vuestro viaje: de la ronda de Valencia hemos pasado a la de Toledo. Las sombras de la noche caen densas, pesadas; aparece la larga tapia que cierra el huerto de la Escuela de Veterinaria; la calle está desierta, silenciosa; es el momento en que surgen -no se sabe de dónde, no se sabe para qué- estas viejas que ha pintado Baudelaire en sus poemas, o estas españolas enlutadas, que en los versos de Verhaeren caminan lentas, fantásticas, ensimismadas, cruzándose en sus paseos, *sin ruido*. Aquí, a lo largo de este muro, veréis estas apariciones misteriosas que marchan un poco encorvadas, despacio. Arriba asoma el ramaje seco de los árboles; más arriba, las nubes se amontonan en enormes vellones plomizos.

El tranvía pasa ante la Puerta de Toledo; luego desciende por un empinado declive; después entra en el paseo Imperial. Y otro panorama, hosco y siniestro, se abre a lo lejos: el paisaje de los remotos cementerios, replegados sobre las faldas de una loma; las manchitas blancas de las tumbas destacan confusamente en la semioscuridad del crepúsculo, cortadas por las líneas negras de los cipreses, que dentellean sobre el cielo. Volved la vista a la derecha: en un balcón, frente por frente de este paisaje, a todas horas forzosamente contemplado, unos visillos han sido levantados y una cara pálida se ha pegado a los cristales y mira ansiosamente el paso del tranvía.

Y el tranvía cruza vertiginoso hacia el Campo del Moro. Por encima de la famosa puente segoviana se divisa la cortina negra y amplia de los encinares de la Casa de Campo. Ya casi es de noche; surgen, a intervalos, como detonaciones de luz, los puntitos dorados y vivaces de los faroles...

* * *

... Poetas, pintores, cronistas: ¿No percibís el alma de un pueblo, mejor que visitando sus teatros, sus cafés y sus museos, en esta visión instantánea, desde la plataforma de un tranvía, mientras cae la tarde, de estos tejados, estos balcones, estos cipreses, estos interiores, estos campos desnudos, estas mujeres enlutadas que caminan despacio, cruzándose y recruzándose en sus paseos, *sin ruido*?

En este texto se recrea un motivo sustancial de los *Pequeños poemas en prosa*: el de «el paseante y la ciudad»: un paseante que, en este caso, nos propone un recorrido en tranvía. Un itinerario así no puede deparar las sorpresas propias del callejeo al azar; al paseante

no le es posible aventurarse por parajes insólitos donde se esconde lo imprevisto, porque el recorrido está fijado por el trazado de las vías. Todo está, pues, previsto; y aún más: ese recorrido ya lo ha realizado el autor del texto en muchas ocasiones, según se desprende de los párrafos: sabe lo que va a encontrar y nos sitúa ante escenarios urbanos muy conocidos. No es la descripción de lo excepcional lo que se persigue, sino la sugestión de lo habitual, de lo que puede ser percibido todos los días, a esa hora, en el mismo recorrido. Son, ante todo, sensaciones a compartir resaltadas por ese uso habitual de la segunda persona del plural: un «vosotros», transformado alguna vez en un «nosotros» en el que se incluye el narrador.

Sabemos que este procedimiento es muy azoriniano: se trata de convertir lo ordinario en materia artística, de transitar por lo cotidiano para suscitar una emoción, un estado de ánimo; porque, como parece obvio, la finalidad del texto no es la descripción «realista» de lo que en un paseo como ese podemos observar, sino las sensaciones que esos lugares y esas visiones suscitan, lo sugestivo de la hora y del lugar, la sutil inquietud que en el ánimo produce ese viaje, anodino en apariencia, y más aún: aquello que se puede intuir como fondo y resultado de esa experiencia: la percepción del «alma de un pueblo».

Para lograr todo ello, se precisa una composición, una distribución de los elementos que conjuguen el sentido de la ruta, la elección de las imágenes, y la gradación de los colores. Los matices del gris y el progresivo y lento avance del atardecer, el adensamiento de las sombras, es el elemento esencial en el que se contiene, integra y disuelve todo lo demás.

El recorrido del tranvía es significativo: del centro a las afueras. Algo parecido había escrito José Martínez Ruiz en *Diario de un enfermo*. Recordemos el apunte del 12 de diciembre, uno de los primeros del libro: un ansia de vida impulsa al diarista, en una tarde radiante, a salir, y recorre el itinerario de las rondas. Contempla una visión del conjunto de la ciudad similar a la que hemos leído en este texto: el cielo «se anubarra», la tarde muere... «Brillan los minúsculos cristales de mil ventanas», y unos coches regresan, lentos, de un entierro[747]. El ansia se desvanece con la llegada de las sombras y con la presencia de la muerte.

En este breve texto de 1904 pretende el escritor «escoger y *aprisionar* en las cuartillas [...] *una partícula del alma* profunda y tumultuosa de un pueblo». Los términos que he destacado son casi los mismos que utiliza ocho años después al frente de uno de sus libros más representativos; recordemos: «Se ha pretendido en este libro aprisionar una partícula del espíritu de Castilla»[748]. El impulso se mantiene y se va modulando a lo largo de los años. El «alma» de una ciudad palpita en muchas páginas del escritor, desde el Madrid de *Diario de un enfermo* hasta la imaginada Olbena de su última novela, pasando por la Segovia de *Doña Inés* o la innominada ciudad que sintoniza con el alma de don Juan en la novela que lleva su nombre. Este es el sentido de la breve composición poética de 1904: la visión de un «poblachón sombrío» situado en un paisaje «yermo» y «desolado», mientras avanzan las sombras: un espacio entendido, al modo simbolista, como «paisaje del alma».

El texto es un poema en prosa, con una disposición cerrada: en su comienzo y en el final apela a poetas, pintores y cronistas para que participen de su visión; y ello es así porque participa de las tres condiciones, de las tres actitudes. Es un texto poético, con predominio de lo visual, muy matizado cromáticamente, que viene a ser la crónica de un

[747] En *Obras escogidas*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 176-177.
[748] *Ibid.*, II, pág. 618.

trayecto urbano, destinada al periódico (en este caso, el diario *España*). Una crónica en la que han sido potenciadas sus cualidades estéticas. Sabemos que el subgénero «poema en prosa», en su génesis, está vinculado al cuadro de pintura y al libro de arte. El mismo Baudelaire declara que el pretende «aplicar a la descripción de la vida moderna [...] el procedimiento que él [Aloysius Bertrand] aplicó a la pintura de la vida antigua»[749], y no está de más recordar que Teófilo Gautier relacionaba los *Pequeños poemas en prosa* con «cuadros, medallones, bajorrelieves, estatuillas, esmaltes, pasteles, camafeos»[750]. Genéricamente, no ha de ser asociada esta forma poética con modalidades líricas (como elegías o baladas), sino con la crónica, el ensayo personal, el cuento breve[751]...

Crónica de un viaje en tranvía, itinerario de sugestiones..., con la alusión expresa a dos autores: Baudelaire y Verhaeren. Del primero procede -no hace falta hacer más hincapié en ello- el modelo literario adoptado; del segundo, la sugestión. Porque hay algo del espíritu de *Les villes tentaculaires* en esta visión de Madrid. Días antes de la publicación del texto que hemos reproducido, José Martínez Ruiz había leído en *Mercure de France*[752] el artículo titulado «Émile Verhaeren: La survivance flamande de l'Espagne». En la biblioteca de Azorín se conserva este ejemplar de la que fue la revista fundamental para la propagación del simbolismo, donde figuran los versos a los que Azorín alude por dos veces en su texto:

Au long des promenoirs qui s'ouvrent sur la nuit
-Balcons de fleurs, rampes de flammes-,
Des femmes en deuil de leur âme
Entrecroisent leurs pas sans bruit.

El poema se titula «Les promeneuses» y forma parte del libro *Les villes tentaculaires*. En esta lectura reciente -como en tantas ocasiones, de nuevo la lectura- encontramos el principal estímulo para la creación de esa página azoriniana sobre la que hemos querido llamar la atención.

[749] *Loc. cit.*, pág. 11.

[750] Lo recoge Enrique Díez Canedo en el prólogo a su traducción; *vid.*, *ibid.*, pág. 9.

[751] Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica del modernismo a la vanguardia (Estudio crítico y antología)*, Madrid, Hiperión, 1994.

[752] Núm. 180, febrero de 1904.

Azorín y Gabriel Miró en la literatura española

A Edmund L. King

1.- La palabra y el estilo

Es posible que el artículo que Gabriel Miró escribió en 1911 para *Diario de Barcelona*, «El párrafo, la palabra. Azorín»[753], sea el texto que, de una manera más directa, pueda situarnos en el asunto que vamos a tratar. En el título, explícito y escueto, su autor viene a señalar aquello en lo que ha consistido el cambio sustancial que marca la nueva literatura: «Hasta hace algunos años -advierte el escritor-, el deleite de una obra estaba para autor y lectores en la masa del párrafo». Según esto, la idea que se quería transmitir quedaba sometida a unos períodos sintácticos con vida propia, que se desarrollaban, sonoros, en busca de un final rotundo; el sentido del texto se subordinaba, pues, a un curso retórico cuya eficacia dependía de una masa verbal bien acabada. No solo predominaba el párrafo, sino que la atención prestada a su desarrollo llegaba a ensombrecer -si no a alterar- el sentido de lo que se pretendía comunicar, priorizando lo sonoro sobre lo esencial. Venía a ser, pues, «trabajo de ensambladura que podía lograrse separadamente de la idea». La palabra, por el contrario, es el camino directo hacia una verdad, «es la misma idea hecha carne», y en su hallazgo encuentra el arte literario su plenitud. Pues bien, según el prosista alicantino, «el renacimiento de la palabra literaria en España se debe principalmente a Azorín»[754].

Es el rasgo principal del nuevo arte con el que comienza el siglo XX. La palabra, con su capacidad para precisar, sugerir y alumbrar, conduce nuestra sensibilidad por otros derroteros; nos predispone para entender de otro modo tanto el carácter polisémico del universo exterior -el que captan nuestros sentidos-, como el interior, tan complejo, de ideas, sentimientos, sensaciones... La palabra llega hasta donde el párrafo nunca puede penetrar: a los más escondidos lugares de la conciencia, para expresar aquello que solo el arte puede captar: los cambiantes del pensamiento, la complejidad sutil de las sensaciones, la gradación de los matices... El especial cuidado en la selección léxica es la principal condición de un estilo: el que cada uno logra. El párrafo es un bien mostrenco, en el que se coincide con tantos otros para no dejar huella; por el contrario, la palabra es de quien la escoge, y adquiere la huella y el contorno de quien la pronuncia.

Con su sagacidad habitual, el profesor Edmund L. King advirtió que, en realidad, esas ideas que Miró expone en su artículo definen más su propio arte que el de su paisano[755]. Pero no deja de tener razón. Si fue Azorín quien marcó el tránsito del párrafo a la palabra, Miró es quien lleva este cambio a su culminación estética.

---

[753] Fue publicado el 22 de noviembre. Clemencia Miró lo recogió muchos años después en *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1952, págs. 117-120.

[754] *Ibid.*, págs. 118-119.

[755] Lo hizo en un artículo fundamental para el asunto que nos ocupa: «Azorín y Miró: Historia de una amistad», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, año 5, núm. 9 (octubre 1973), págs. 87-105.

No hay en toda la literatura española escritor tan preocupado por el hallazgo de la palabra, y que de forma tan admirable haya definido su alcance, como el autor de *Años y leguas*. Un mes antes, en el mismo diario, había publicado un artículo sobre Joaquim Ruyra[756] donde anticipa la reflexión con términos que ha de ir reelaborando y precisando a lo largo de años. Es como la primera formulación de una idea sobre la que será necesario volver. Hacia el final del artículo leemos: «la palabra precisa [...] se hace carne con la idea y con ella se funde hasta quedar inseparables en fondo y expresión como la música»[757]. Encontramos aquí una disonancia con las ideas arraigadas en su entorno cultural. Cualquier estudiante, en su iniciación en la disciplina literaria, debía conocer la distinción entre fondo y forma, y atender preferentemente aquel. El criterio de Miró, al considerar inseparable ambas nociones, y ejemplificarlo con la música, entra en conflicto con las ideas en uso y corre el peligro -como así sucedió- de que fuera considerado un formalista cuyo contenido -su fondo- carece de consistencia y se puede muy bien excusar. De ahí que un crítico como Eugenio G. de Nora llegara a hablar de «oquedad ideológica»[758]; una oquedad que no lo fue para sus detractores, más avisados acerca de lo que realmente se contenía en esos libros[759]. Aquí reside una de las incomprensiones críticas que sufrió el escritor y que, en parte, sigue sufriendo su obra.

Lo expresado en esa frase de 1911 ha de tener continuidad; detenernos en ello viene a ser una obligación si queremos llegar a un mejor conocimiento del escritor. Miró solía apuntar en pequeñas fichas ciertas ideas sobrevenidas; entre las páginas de uno de sus libros encontré una de estas en la que había apuntado escuetamente: «la palabra no ha de decirlo todo, sino contenerlo todo». Es la versión primera de una compleja frase que encontramos en el primer capítulo de *El humo dormido*: «la palabra creada para cada hervor de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo sino que lo contiene todo»[760]. Se trata de un criterio estético de gran alcance que define, como pocos, la cualidad esencial de lo literario: la palabra no *dice*, sino que *contiene*, y así es capaz de irradiar significados múltiples a lo largo del tiempo. La palabra es una realidad viva y preñada de sentidos.

Páginas más adelante, encontramos formulada otra reflexión en la que recordamos algo del artículo de 1911, enriquecido en sus consideraciones estéticas, desde nueva altura:

> Es que la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra, subiendo a una pureza «precisamente inefable», lo que por no sentirse ni decirse en su matiz, en su exactitud, dormía dentro de las exactitudes polvorientas de las mismas miradas y del mismo vocablo y concepto de todos[761].

---

[756] *Diario de Barcelona*, 9 de septiembre de 1911.

[757] El artículo fue recogido también en *Glosas de Sigüenza*, cit., págs. 114-116.

[758] «La novela sensual de Miró», en *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, 1963, págs. 431-466. Lo citado se encuentra en pág. 441.

[759] Miró sufrió violentas campañas de desprestigio por parte de los sectores más conservadores de la sociedad, lo que indica que estos sí entendieron el sentido de sus obras (singularmente de *Figuras de la Pasión del Señor* y de *El obispo leproso*). Es cierto que Miró hace hincapié en la condición «estética» de sus creaciones, pero también es obvio que toda estética conlleva una ética, una filosofía, una visión del mundo y una postura ante él.

[760] En Gabriel Miró, *Obras completas*, t. II, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pág. 659.

[761] *Ibid.*, pág. 698.

Esa palabra exacta revela un mundo que no conoceríamos si utilizáramos un lenguaje convencional, neutro. («Hablar sin peculiar lenguaje es carecer de íntima visión», ha escrito en otro lugar[762]). Miró logra contradecir al Eclesiastés al afirmar, con fundamento, que «sí que hay cosa nueva debajo del sol, y de la tierra hollada; todo aguarda ávidamente el sello de nuestra limitación»[763].

De nuevo es la música el término de comparación: la música, que si existe es por ser pura forma, y solo por serlo. De ese modo puede llegar a una conclusión original: lo inefable no es anterior a la creación artístico-literaria, sino posterior a ella; es una cualidad inherente a la obra creada que depende del hallazgo de esa *palabra que lo contiene todo* y logra resolver el oxímoron de lo «precisamente inefable».

La publicación en 1982 de los borradores de «Sigüenza y el Mirador Azul», transcritos y prologados por Edmund L. King, supuso un acontecimiento para los lectores y estudiosos de Miró[764]. En esa respuesta a Ortega que no llegó a terminar encontramos formuladas unas ideas estéticas que, bien leídas, representan una de las reflexiones más originales y elevadas en la literatura de su época. Allí está de nuevo una antigua idea: «Yo, sin la carne y la sangre de la palabra no puedo ver la realidad»[765]. Pero la palabra exacta ha de evitar la *realidad* exacta para dar su sensación emocionada; y esa realidad, para el artista, «es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética»[766]. Aquí radica la mejor definición de su arte: una verdad estética lograda a costa del hallazgo de la palabra exacta.

Pocos escritores han llegado tan lejos en su exigencia artística; tal vez sea él quien mejor representa al autor que alcanza las más altas cotas por aspirar a lo que parece imposible. Recordemos lo que aconseja a un joven escritor, Alfonso Nadal; lo que propone es imposible, salvo que quien lo realice sea Gabriel Miró:

> Leí su cuento «Las Ánimas». Creo que debe Vd. flexibilizar el lenguaje. El lenguaje, antes de escribir, es forja; al escribir, plasticidad. *Ha de contener aire, luminosidad, agua, olor y tacto*. Tiene Vd. la adjetivación. Es buena dote; pero hay que aplicarla según las calidades sustantivas. Su artículo, sí, muy bien escrito; pero hay que dar la sensación de que no se escribe. *Escribir es modelar y desnudar*[767].

Podríamos acudir a otros fragmentos, pasajes o apuntes, en los que expresa criterios similares, y tal vez no seríamos redundantes; pero juzgamos suficiente lo aquí recogido si a lo anterior incorporamos una frase leída en su *Epistolario* que, como pocas, da cuenta, en su actividad artística, de la raíz de su técnica. Sabemos que Miró es un maestro en el arte del paisajismo literario. Según una convencional consideración de esta temática, al paisaje le correspondería en las letras una modalidad descriptiva. Ortega y Gasset, en su inadecuada y malintencionada crítica a *El obispo leproso*, rebajó sus cualidades en la

---

[762] En el cuento «Plática de amigos», recogido en el libro *Del huerto provinciano* (1912). En *Obras completas*, II, pág. 124.

[763] *El humo dormido*, cit., pág. 660.

[764] La ficha del libro es un tanto extensa, pero conviene citarla en su integridad: *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de* El Ibero. *El último escrito (inédito) y algunos de los primeros de Gabriel Miró*, Introducción biográfica, transcripciones y enmiendas de Edmund L. King, Madrid, Ediciones de La Torre, 1982.

[765] *Ibid.*, pág. 110.

[766] *Ibid.*, págs. 111-112.

[767] Gabriel Miró, *Epistolario*, ed. de Ian R. Macdonald y Frederic Barberà, Alicante, Caja Mediterráneo-Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2009, pág. 403. El enfatizado es mío.

creación de una original técnica novelística hasta dejarlas en un «magnífico lirismo descriptivo»[768]. Pero lo descriptivo -ya lo vio Jorge Guillén[769]- no es exactamente el procedimiento de Miró. Su paisajismo no persigue lo referencial, sino lo poético; no es una alusión a algo que está ahí, sino una creación verbal. En su conferencia «Lo viejo y lo santo en manos de ahora»[770] ya nos había advertido: «se engañarán los que cotejen la obra artística con el lugar, con el pedazo de naturaleza que la inspiró»[771], pues lo que persigue es una verdad estética: «Emoción de lugares, de tiempos, de gentes... Sensación de "aquello", emoción de "aquello", pero no su traslado»[772]. Pues bien, en carta a Alfonso Nadal confiesa algo que debemos tener presente al leer su obra: «Para mí el paisaje es la "motivación" estética más difícil; y siendo mío crece todavía la dificultad de *verlo con la palabra que ha de emocionarlo*»[773]. Aquí está lo esencial: su paisaje -y, por supuesto, su mundo- no existe hasta que encuentra la palabra exacta para crear la emoción que persigue; y esa palabra la encuentra a distancia de tiempo. Miró nunca escribe de manera inmediata al suceso o experiencia que lleva a sus páginas; las de *Años y leguas*, tan luminosas y traspasadas de aire, no se escribieron en Polop de la Marina, durante las vacaciones estivales, como afirman algunos de los críticos, sino años después, en Madrid, durante las noches (eran las horas dedicadas a su trabajo creativo), a la luz de la lámpara de su gabinete de trabajo, en una casa de vecinos en la calle Rodríguez de San Pedro, del barrio de Argüelles. Es allí donde va encontrando las palabras con las que logra ver.

Azorín, aun siendo quien encabeza y ejemplifica la transformación de la prosa en el cambio de siglo, no reitera su preocupación por el hallazgo de la palabra; él se refiere siempre al *estilo*. Así lo encontramos, de manera precisa, en una carta que escribe a Miró y que este cita en el artículo con el que iniciamos este breve ensayo. La carta no se ha conservado, solo el fragmento que transcribió Miró, que es el siguiente:

> Yo voy creyendo que la perfección en el estilo es la naturalidad. Todo lo que he leído en alta voz, en voz de conversación, y que parezca afectado, ridículo, artificioso, será malo. Flaubert estuvo toda su vida preocupado en *hacer estilo;* al final de su carrera vio la inanidad de su ilusión y escribió *Bouvard y Pecuchet* sin estilo. Y ésa es precisamente la obra que ahora se reputa, entre todas las suyas, por maestra. El estilo supremo es no tenerlo, o sea escribir *como todos*, pero con una cantidad de observación que *nadie tenga...*

No se refiere a la palabra de manera explícita, sino a la manera de producirse y al efecto que causa. El lenguaje debe corresponder a la manera original en la que el escritor conoce la realidad y la transmite a un lector. Tiene que ver, pues, con la originalidad; esto es: con lo innato.

---

[768] «Un libro: *El obispo leproso*. Novela, por Gabriel Miró», *El Sol*, 9 de enero de 1927; recogido en su libro *Espíritu de la letra*; cito por la ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 93-102.

[769] «Lenguaje suficiente. Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pág. 167: «¿Descripción? Más bien creación lírica, mucho más que simple expresión de experiencia [...] La creación instituye una totalidad que no estaba en la experiencia cuyos materiales se transforman, superados».

[770] Se trata de la única conferencia que pronunció en su vida; tuvo lugar en el Ateneo Obrero de Gijón en abril de 1925. Su texto lo recoge Vicente Ramos en *Vida de Gabriel Miró*, CAM-Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1996, págs. 567-580.

[771] *Ibid.*, pág. 579.

[772] *Ibid.*, *id.*

[773] *Epistolario*, pág. 624. El enfatizado es mío.

Su propósito de ser original, la fidelidad a su propia visión, es algo que ha fundamentado en sus mentores filosófico-literarios (Montaigne, Gracián, Schopenhauer, Nietzsche...) y que va reiterando a lo largo de su vida en sus alusiones al problema del estilo. Si hacemos un rápido recorrido, de memoria, por algunas obras (sin ser necesario un orden cronológico ni una cita precisa), podremos hacernos una idea sobre el asunto. Tal vez en sus *Memorias inmemoriales*, por ser obra tardía (1943-1946)[774] se encuentre un corolario de sus convicciones: «Lo original es, en definitiva, lo natural. Y nada más difícil que discernir lo que es natural» (cap. XXXV). Lo natural viene a ser lo instintivo; así él reconoce que lee por instinto (cap. II), que tiene el instinto de escribir (cap. XVII) y que su arte personal es el resultado de seguir su instinto (cap. XXVI). El estilo queda entendido así, como lo podemos ver en una serie de citas explícitas: «el estilo es la resultante de nuestras condiciones vitales orgánicas» (*El político*); «el estilo, en último resultado, no es sino la reacción del escritor ante las cosas. El estilo es la emotividad» (*Una hora de España*); «el estilo de un artista está íntimamente ligado a su espíritu; son una misma cosa» (*Leyendo a los poetas*); «el estilo es la fuerza vital» (*El escritor*); «el estilo de un artista no puede ser diferente de cómo se produce; es la resultante fatal, lógica, de una sensibilidad» (*Lecturas españolas*)... El mejor resumen de todo ello lo encontramos en *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*: «El estilo es una resultante fisiológica».

En este último libro, uno de los más originales ensayos de estética de nuestra literatura, debemos destacar su capítulo IV, «Teoría del estilo»; radica este en la sencillez, en la claridad («ir derechamente a las cosas»), en un orden natural (poner una cosa después de otra, y no dentro de otra)... Todo debe ser sacrificado a la claridad; el estilo oscuro es el resultado de un pensamiento oscuro, porque las palabras brotan con la idea. En su conclusión, señala la fuente de donde todo mana: «Se es poeta o no se es poeta. Se es prosista o no se es prosista. Se es pintor o no se es pintor. Lo somos o no lo somos independientemente de nuestra voluntad. ¿Quién expresará todo el profundo misterio, la inagotable fuerza de lo innato? [...] Esa fuerza de lo innato lo es todo»[775].

Son dos maneras de entender el valor estético de la palabra: Miró resalta en ella su capacidad de contener e irradiar significados, lo que se complica en este escritor con una compleja elaboración artística, por la abundancia de tropos y la originalidad de sus sinestesias; para Azorín, la palabra ha de transparentar la cosa y el ideal perseguido se cifra en la sencillez. Miró confesaba que escribía con trabajo, con dificultad, que era creador lento; Azorín, sin embargo, confiaba en «el trabajo oscuro de lo subconsciente»[776], al que consideraba «el gran artista»[777]. Pero no pensemos que, en el

---

[774] Pueden leerse en *Obras escogidas*, III, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

[775] *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, en *Obras escogidas*, *II. Ensayos*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 1434-1438.

[776] *Doña Inés*, en *Novelas*, I, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011, pág. 595: «El trabajo oscuro de lo subconsciente se realiza en todos los momentos del día y de la noche».

[777] Esto forma parte de su experiencia como escritor; lo confesó muy pronto y lo fue reiterando a lo largo de su vida. En su artículo «Hacia Zaldívar» (*España*, 27 de julio de 1904) leemos una frase que debemos citar: «¿Cómo escribir así? Vuestro estilo, forzado por las circunstancias, será rápido, tal vez vibrante, de seguro conciso, breve, unido y ensamblado en frases voladoras. Porque es preciso que pase el tiempo, que vuestro subconsciente -el gran artista- haga una selección sabia y necesaria, para que luego, poco a poco, vaya surgiendo, sin prisa, sin ansias, con placer, con alegría intensa, una pintura grata, suave y sugestiva de todo lo que vuestros sentidos recogieran...». Similar fenómeno psíquico, con resultados positivos para la creación, se produce en el personaje de don Pablo (en *Doña Inés*) y en Tomás Rueda, *El licenciado Vidriera;* véase en esta novela el capítulo titulado «Lo subconsciente».

caso del autor de *Castilla*, su hallazgo depende de un automatismo psíquico y su función es meramente denotativa; esa palabra ha de corresponder a la personal visión del autor, que así se sitúa también en el terreno de lo poético. Por estas razones, los dos escritores presentan serias dificultades para ser traducidos a otros idiomas: sus logros radican en un lenguaje del que es difícil dar cuenta en una versión acomodada a otra lengua y a otra cultura.

2.- Los géneros: La novela

Que Azorín (1873-1967) fue en su época el gran renovador de géneros es algo admitido, aunque poco recordado. Su obra es extensa, como corresponde a un escritor longevo que comenzó precozmente e hizo del periodismo su profesión. Son unos setenta años de escritura en los que publicó más de 5.500 artículos en la prensa periódica[778]. Sus inicios como escritor pueden situarse hacia 1893, cuando publica, con el seudónimo *Cándido*, su primer texto de cierta entidad, el folleto *La crítica literaria en España*[779]; su final lo situaríamos en 1962, último año en el que su firma aparece con asiduidad en *ABC*, aunque su último artículo, «Condensaciones de tiempo», ve la luz en 1965, dos años antes de su muerte.

Una frase de sus *Memorias inmemoriales* puede servirnos para avanzar en el asunto: «Los géneros literarios no son *cosa en sí*, sino en relación con el escritor»[780]. Este no debería adaptarse a las condiciones que le imponen los géneros, sino que -si es un creador-, debe adaptar esos géneros a su peculiar designio. Muchos años antes, en 1912, en un artículo titulado «El fracaso de los géneros», había tratado sobre el asunto; pero todas estas ideas ya las había puesto en práctica en su obra desde los inicios del siglo XX: *La Voluntad* no es otra cosa que el resultado de su forma personal de concebir la novela.

Su producción recogida en volúmenes es numerosa y diversa. Supera los 140 libros, compuestos en su mayor parte con textos procedentes de la prensa periódica; son los que pueden entrar en la categoría de ensayos, aunque de muy variada forma y orientación. De estos, debemos también distinguir entre los volúmenes ordenados por su autor de los preparados, en los años de posguerra, por recopiladores como José García Mercadal o Ángel Cruz Rueda, principalmente. Nuestra atención ha de centrarse en los primeros, aquellos que el escritor da a la imprenta: quince novelas -dieciséis, si contamos entre ellas *El licenciado Vidriera*, calificada por su autor como ensayo novelesco-, diez obras de teatro, cuatro libros de memorias, siete tomos de cuentos, uno de crónicas de viajes y cincuenta volúmenes a cuyo contenido conviene la denominación de ensayos. Este último sector, el más amplio, es el más problemático, pues el rótulo ampara una diversidad: a él pertenece tanto *Lecturas españolas* como *Los pueblos; Una hora de España* y *El político*; *Un discurso de La Cierva* y *Castilla*. Ensayos, pues, de crítica literaria, de política, de

[778] Es el número de artículos cuya referencia recoge Inman Fox en su imprescindible *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992. Posteriormente a la publicación de este libro, han ido apareciendo más artículos.

[779] Con anterioridad a este folleto, ya había publicado artículos en la prensa local y provincial. Su primer trabajo conocido, el cuento «Del rey abajo», fue publicado en diciembre de 1891. Véase mi trabajo «Peculiaridades de los textos de Azorín», en Juan Carlos Ara y José Carlos Mainer, eds., *Los textos del 98*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2002, págs. 235-248.

[780] En *Obras escogidas*, III, pág. 1116. En la misma página reitera la idea de otro modo: «El género ha sido para el autor, y no el autor para el género».

asunto cultural, de viajes, o de tono narrativo-descriptivo. Pudiera estar en este último grupo lo que suele juzgarse como lo más representativo de su producción.

Es posible que, para situarnos ante una obra así, extensa y diversa, sea adecuado acudir a los criterios apuntados por Benjamín Jarnés, donde hace referencia al signo de la época: «Vivimos una etapa de revisión de los valores literarios, no apreciables desde el punto de vista del género, sino del hombre. El mundo espiritual contemporáneo no puede ser ya concebido sin una robusta proyección del autor en la obra»[781].

El escritor con el que ejemplifica sus ideas es, por supuesto, Azorín. El escritor imprime su huella en lo que produce: en sus novelas, sus ensayos, sus crónicas, sus artículos... La diversidad existe, y los géneros resultan reconocibles: *Antonio Azorín* es una novela; *Clásicos y modernos*, un volumen de ensayos de crítica e historia literaria; *Castilla*, un compendio de ensayo, crónica, relato, poema en prosa... Las adscripciones a los géneros, como vemos, van siendo menos precisas, pero siempre podemos distinguir los elementos -o ingredientes-: ¿a qué género pertenece *Las confesiones de un pequeño filósofo*? Su autor lo califica, en su portada, como novela; pero se parece muy poco a lo que convencionalmente se te entendía como tal. Reconocemos en él un libro de memorias resuelto en una sucesión de pequeños poemas en prosa, con presencia del ensayo en la abundancia de meditaciones...

Aun siendo el amplio y diverso sector de los ensayos el más frecuentado cuando se pretende mostrar lo más característico del escritor, tal vez sea la novela el género en el que más novedades aporta, el más implicado con su época en el sentido de que allí encontramos los más acabados ejemplos de obras características de la modernidad. En efecto, cuando se trata de seleccionar textos representativos de Azorín, se suele acudir a *La ruta de don Quijote* (estupenda fusión de crónica de viaje y ensayo), *Castilla* o *Los pueblos*; de estos tres libros salen los textos para las antologías o los elegidos para su traducción a otros idiomas. Más difícil es que se acuda a sus novelas -aunque en la época de las vanguardias fueron traducidas y elogiadas en Francia-, tal vez porque en España no hayamos acertado a ponderar su importancia al situarlas en un terreno inconcreto del que algunos nos empeñamos en rescatarlas.

Pere Gimferrer, a cuyo prestigio me acojo, define y caracteriza, en un estimulante ensayo[782], el singular destino de Azorín: «ser el primer y principal novelista español de vanguardia». Lo fue desde sus inicios, y no solo en los años veinte: *Diario de un enfermo* (1901) es ya un anuncio, y *La voluntad* (1902) es claramente la consolidación de una nueva manera de entender la novela en consonancia con unos nuevos tiempos. De entre las novelas de 1902 -las que marcan el inicio de la modernidad-, *La voluntad* es la más original y avanzada; la que propone, con una estética nueva, una indagación filosófico-literaria capaz de dar cuenta de una nueva conciencia del ser y el estar del hombre en el mundo.

La novela es, como sabemos, la expresión de una crisis nihilista, cuyo desarrollo y consecuencias toman forma en las dos siguientes, con las que integra una peculiar trilogía: *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Vemos en ellas el itinerario de su protagonista, Antonio Azorín, en quien atisbamos otro paralelo: el de su autor, José Martínez Ruiz. *La voluntad* es la expresión de una crisis que se resuelve con el fracaso del personaje, al que dejamos al final sometido a la voluntad de una esposa

[781] Benjamín Jarnés, «Libros sin género», *Revista de Occidente*, núm. 95 (mayo de 1931), págs. 205-209.

[782] «Azoriniana», Introducción a Azorín, *Los Pueblos. Castilla*, ed. de José Luis Gómez, Barcelona, Planeta, 1986, págs. IX-XVII.

dominadora; la novela de 1903, titulada con el nombre de su protagonista, no es una continuación, sino una alternativa: una «segunda vida» sobre la que no pesa lo sucedido en la novela anterior. Antonio Azorín es ahora un periodista de prestigio, soltero, libre, de carácter equilibrado y maduro; la crisis nihilista se resuelve con una aceptación suavizada por un escepticismo aprendido en Montaigne y una adecuada actitud comprensiva y cordial hacia sus circunstancias. Es ya la actitud del «pequeño filósofo» aludido en el título del libro de «confesiones» de 1904. Allí encontramos una especie de memorias de Antonio Azorín, relatadas en primera persona, y asistimos a momentos de su infancia, adolescencia y primera juventud, cuyos sucesos biográficos coinciden con los del autor. Se ha producido un acercamiento que concluye con una identificación: este es el último libro en el que José Martínez Ruiz pone su nombre en la portada, a partir del siguiente (*Los pueblos. Ensayos sobre la vida provinciana*, 1905), y hasta el final de sus días -y más allá-, todos están firmados por Azorín.

El apellido de su personaje se convierte en un seudónimo con el que Martínez Ruiz va a identificar su *yo* en lo relacionado con la literatura. Azorín es el nombre de la dimensión literaria de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (su nombre civil completo), al que ha terminado por suplantar y fagocitar. El universo de Azorín será el de las letras, ya que estas dan sentido a un mundo carente de él: se explica así su labor como comentarista crítico y divulgador de la historia literaria y también el asunto de sus novelas posteriores: *El licenciado Vidriera* (1915) (rebautizada como *Tomás Rueda* en 1941), *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925), construidas por referencia a personajes de la literatura.

En las «Nuevas Obras», que aparecen en la época de las vanguardias, se intensifican los procedimientos utilizados desde sus inicios, pero lo hace de manera que sorprende a los más conspicuos vanguardistas (como Antonio Espina[783]). El escritor extrema tanto el uso de la elipsis en el tratamiento de la materia narrativa-descriptiva-ensayística como la concisión sintáctica en lo que define como «estilo de miembros disyectos». Entiende como tal la prosa de cláusulas breves, con tendencia a los sintagmas nominales, escasa tanto en la adjetivación como en el empleo de verbos, entre los que predominan los infinitivos, lo que crea la impresión de tratarse de anotaciones rápidas al modo de apuntes para un posible trabajo posterior. Ese estilo «supone una fuerte trabazón psicológica en el fondo; más arduo que el tenso estilo amplio y brillante»[784], lo que es adecuar la sintaxis con los criterios de construcción que afectan a toda la obra: la elipsis, la supresión de transiciones y la creación de imágenes que manifiestan, exteriorizándola, una realidad interior.

Esta técnica avanzada -un nuevo camino en el género novela- se manifiesta en una forma que en sí misma, y solo en sí, hace radicar el contenido: una incisiva exploración de lo interior. *Félix Vargas* (1928), subtitulada *Etopeya*, es una minuciosa expresión del carácter del protagonista, cuyo cerebro constituye el verdadero espacio de la obra. Se trata de mostrar la actividad de un creador que vive con intensidad gracias a las imágenes interiores que en él suscitan unas lecturas, que a su vez engendran una escritura, al tiempo que reacciona ante sus circunstancias. Si esta es la novela de un proceso creador, la siguiente, *Superrealismo* (1929) es una *Prenovela*: vamos asistiendo, a lo largo de

[783] «Azorín se ha puesto ahora a la cabeza de los experimentadores españoles con su novela *Félix Vargas*» («Azorín. *Félix Vargas. Etopeya*», en *Revista de Occidente*, núm. XXIII (enero de 1929, págs. 114-118); al año siguiente escribe, a propósito de *Superrealismo*: «Azorín está llevando a la práctica las teorías más audaces del arte de vanguardia» («Azorín. *Superrealismo. Prenovela*», *Revista de Occidente*, núm. XXVIII (abril de 1930), págs. 131-136.

[784] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas*, II, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2012, pág. 33.

cuarenta y nueve capítulos al primer brote y gestación de una novela en la mente del escritor, desde lo que «todavía no es» hasta lo que está a punto de tomar forma a partir de unas primeras imágenes sugestivas. Es una novela gaseiforme en la que vamos a ir asistiendo a las primeras etapas de un proceso creativo.

Estas dos novelas de vanguardia tienen, todavía, una sutil línea argumental; la siguiente, *Pueblo. Novela de los que trabajan y sufren* carece de ello: está compuesta por una sucesión de pequeños poemas en prosa dedicados, en su mayor parte, a objetos sencillos («Costurero», «Silla», «Taza», «Baúl», son títulos de cuatro de sus capítulos) que forman parte de un mundo en el que predomina el dolor y la pobreza. Es una poética participación del escritor en esa evolución que hizo desembocar a la vanguardia en lo social.

No suelen ser muy leídas ni comentadas las novelas de los años cuarenta; pero cada vez van destacando más en el panorama literario que las ensombrecía. Esas seis novelas guardan, por parejas, cierta relación con las de épocas anteriores: *El escritor* (1942) y *El enfermo* (1943) son contemplaciones objetivadas de sí mismo, como escritor situado en unas circunstancias (la posguerra) o ante el sentimiento de su propia vejez. *Capricho* (1943) y *La isla sin aurora* (1944) se relacionan con la etapa vanguardista, al tiempo que *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* (las dos de 1944) nos recuerdan a *Doña Inés*. De estas seis, la más celebrada viene a ser *La isla sin aurora*, cuya fábula fantástica reviste una intensa meditación estética, mientras que *Capricho*, un tanto a la sombra, es un genial logro; uno de los textos más sugerentes de Azorín. Consigue allí un propósito perseguido por el escritor, al que alude en la cita de Racine situada al frente de *Don Juan*: «toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien». Es lo que aquí logra: una intensa novela con un inexistente argumento.

Las consideraciones anteriores nos permiten entender la situación de Azorín en la literatura: un gran renovador de la novela que sustituye las acciones externas por la atención al complejo mundo interior. Azorín da una forma lograda a la crisis del modelo de representación mimética de la realidad que caracteriza al periodo iniciado a finales del siglo XIX. Como ya expresó en *La voluntad*, la novela ha de carecer de argumento (la vida no lo tiene) y debe ceñirse a momentos aislados de una vida que dan el sentido de su totalidad: no lo analítico y acumulativo, sino lo sintético y sugestivo; no lo denotativo, sino o connotativo; no lo referencial, sino lo poético. La elipsis predomina en el tratamiento de la secuencialidad temporal, propiciando capítulos breves, unitarios, con intenso tratamiento estilístico. En la más pura línea cervantina, la novela es un compendio de géneros, uniendo ahora lo propio de la época, lo ensayístico, con lo narrativo, lo descriptivo y lo lírico. La nueva novela, adecuada al momento del fracaso de la mentalidad positiva y su correlato, el realismo-naturalismo, responde a una concepción del mundo no considerado ya como realidad independiente de quien lo observa, sino como el resultado de la conciencia del observador. J. Martínez Ruiz, *Azorín*, es el novelista representativo de ese momento, cuya obra no queda circunscrita y subordinada a su época; nos llega con la fuerza que tiene el arte para sobrevivir a su tiempo.

La vocación de Gabriel Miró (1879-1930) fue la de novelista. A ello se quiso dedicar desde sus inicios. Aunque colaboraba en la prensa periódica, no fue un periodista -como Azorín-; más bien se lamentaba de que esas colaboraciones le restaran tiempo y energías para dedicarse a la creación lenta y trabajosa de sus libros. Miró fue lo que se suele llamar un escritor puro, dedicado a su arte. Su obra no es muy extensa; su intensidad lo impide. Su vida tampoco: falleció en 1930, cuando todavía contaba cincuenta años, dejando un

par de obras sin terminar y otras en proyecto. Dio a la imprenta una veintena de tomos; la mayoría, novelas; el resto, textos que podríamos considerar como cercanos a ellas.

Sus primeros pasos en la creación son los propios de un aprendiz de novelista. En 1901 publica *La mujer de Ojeda*, novela de predominio epistolar a la manera de *Pepita Jiménez* y de *Werther*; en 1903, *Hilván de escenas*, esta vez a la manera de Zola y de Blasco Ibáñez: lo idealista-romántico y lo naturalista (con todas sus crudezas) alternan en estos dos libros que fueron repudiados muy pronto por su autor, lo que es una clara muestra de su exigencia.

Su obra literaria comienza, así, con *Del vivir* (1904). Se produce aquí un cambio de estilo, de procedimiento y de concepción estética. Insatisfecho con los procedimientos del realismo-naturalismo, su nueva obra se incorpora a la línea renovadora que entonces estaba irrumpiendo. Es posible que lo que le hizo concebir una nueva manera de entender el hecho literario, su relación con la experiencia cotidiana, y la del autor con su obra, haya sido la lectura de *Antonio Azorín*. Defendí esta hipótesis hace pocos años, y viene siendo aceptada, por ahora, de manera unánime. En la novela de J. Martínez Ruiz, leída poco antes de su viaje a Parcent -materia del libro-, pudo encontrar esa nueva manera de concebir la recreación literaria de un suceso: si a partir de un anterior viaje a Castell de Guadalest imaginó y escribió una historia con sus protagonistas, sus tramas, su conflicto amoroso, su desenlace..., ahora desecha todo eso para eliminar toda fábula convencional y acercarse más a la vida. Para ello crea a Sigüenza, un personaje al que, como Antonio Azorín, lo percibimos cercano a su autor, sin ser él. De Sigüenza se valdrá Miró a lo largo de su obra, en diversos momentos, para contemplar a distancia y para objetivar algunas de sus emociones, experiencias, ideas o situaciones. El nombre de Sigüenza no sustituye al de su autor; será siempre un peculiar personaje que ha de condicionar y posibilitar unos textos que sin él no existirían.

Del vivir es ya una nueva forma de novelar que alcanza su culminación en *Años y leguas*, el último libro de Miró, el que cierra su obra con la despedida del personaje «quizá para siempre», después de haber evolucionado en una sucesión de crónicas escritas para periódicos (*Diario de Barcelona*, *La vanguardia*, *La Publicidad*...) y recogidas en *Libro de Sigüenza* (1917; pero lo leemos completo en su segunda edición, la de 1927).

La novelística de Miró alcanza y supera la altura de su época. En su desarrollo se ejemplifican con claridad los dos momentos en la evolución del Modernismo: el del subjetivismo, con un tipo de novela al que es adecuado el calificativo de «lírica», y el de la construcción de una nueva objetividad poética -no realista-, que sitúa la novela en el terreno de lo poemático. Esos dos ciclos, que pueden situarse antes o después de 1912, quedan representados en sendos libros: *Las cerezas del cementerio* (1910) es el más acabado ejemplo de novela lírica; la novela en dos tomos *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926) es el gran poema novelesco.

Las novelas del primer ciclo están construidas en torno a un protagonista cuya subjetividad impregna toda la obra: es la conciencia de la que depende su mundo y al que da sentido. Son las novelas de Félix Valdivia (*Las cerezas...*), de Federico Urios (*La novela de mi amigo*) o de Antón Hernando (*Niño y grande*). A partir de *La señora, los suyos y los otros* (1912) -título cambiado en 1927 por el de *Los pies y los zapatos de Enriqueta*-, el personaje protagonista es sustituido por la creación de un espacio urbano en el que viven -conviven, se relacionan...- una variedad de personajes. En esas novelas, el espacio, el lugar, adquiere el protagonismo, siendo *La señora...* la novela de Boraida (el nombre de un pequeño pueblo), como *El abuelo del rey* (1915) es la de Serosca (una ciudad provinciana), y la novela doble, antes citada, la de Oleza (ciudad episcopal en

trance de cambio). La unidad formada por *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* es su obra maestra; una novela que conviene leer en clave de poema, como acertadamente propone Víctor García de la Concha[785]. De este modo, y en clara consonancia con su estética, hemos de renunciar a resumir en ciertas fórmulas el «supuesto significado último de la novela», a identificar un núcleo temático, según la concepción centrípeta habitual en las novelas, para considerarla en sentido centrífugo, «abierto hacia otras dimensiones significativas». Todo ello en consonancia con su concepto de la palabra «que no lo dice todo, sino que lo contiene todo», a lo que tenemos que añadir lo que él declaraba como lo esencial en su concepto de la novela: «decir las cosas por insinuación».

Otras obras, sin ser realmente novelas, participan de sus características, de sus procedimientos, de su técnica. *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917) es una de sus obras mayores, tal vez la más traducida y celebrada. Su apariencia es la de una sucesión de estampas aisladas; pero si leemos con atención advertimos algo más: lo que el escritor pretendía al dar «proyección de libro» a los capítulos que ya había escrito y publicado es, en realidad, una construcción que sitúa en una estructura progresiva, unitaria y continuada, los diferentes momentos recreados en los capítulos. En realidad, y como ha defendido Ian R. Macdonald, esta obra es «una novela modernista en el sentido anglosajón de la palabra»[786], realizada con los procedimientos que venía utilizando y desarrollando en el resto de sus novelas: el fragmentarismo, la elipsis, el predominio de lo espacial sobre lo temporal, la renuncia a un centro del que dependa la organización de la trama caracterizándola temáticamente y, ante todo, la relevancia de cada momento en su intensidad estética y plenitud lingüística.

De manera similar, *El humo dormido* (1919) parece un libro con capítulos aislados referidos a momentos aislados, como retazos de unas memorias personales; pero una cierta continuidad de carácter cronológico va disolviendo y remansando el relato, como si en el desarrollo del texto se produjera el movimiento ralentizado al que se alude con el título: el tiempo, que fluye, y la memoria, que recupera algunos sucesos, instantes, personas, sensaciones..., demorándose en su recreación al fijarlos en el espacio de la página, donde permanecen gracias a la palabra.

Final

Para destacar la singularidad de estos dos escritores en la Literatura Española no he aludido al criterio que se suele utilizar: el generacional. Aunque siga repitiéndose por inercia, o prejuicio difícil de erradicar, hace tiempo que ese criterio de periodización y clasificación quedó obsoleto. Una metodología que destaca lo ideológico sobre lo estético pudiera ser adecuada para la historia social y de las ideas, para el estudio de períodos cortos y recientes, pero no para la literatura, donde lo fundamental es lo concreto, lo único e irreductible de cada autor, e incluso de cada obra. En los estudios literarios, las generalizaciones deben usarse con cuidado, conscientes de su precariedad. Julián Marías, quien utiliza ese método, define sus condiciones:

[785] «Espacios de la modernidad en la narrativa de Gabriel Miró», *Actas del I Congreso Internacional Gabriel Miró*, coords. Miguel Ángel Lozano y Rosa Monzó, Alicante, CAM, 1999, págs. 11-28.

[786] «*Figuras de la Pasión del Señor*, novela», *Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, CAM, 2002, pág. 81.

> al examinar los rasgos de ellas (de las generaciones) hay que atender a los que tienen carácter colectivo [...]; los rasgos estrictamente individuales, por importantes que sean, son irrelevantes desde el punto de vista de las generaciones[787].

Es lo contrario de lo que se persigue en los estudios literarios, donde debemos atender al «rasgo estrictamente individual». ¿Se logra algo positivo examinando conjuntamente, según sus rasgos generales, la obra de Valle-Inclán con la de Baroja; o la de Azorín con la de Unamuno. Peor resultado nos da ese método incluyendo a Miró en la «generación del 14», la de los intelectuales encabezados por Ortega y Gasset, entendida siempre desde criterios políticos; el novelista queda aislado, en un contexto inadecuado para entender su obra. Incluso si lo vemos conjuntamente con su compañero generacional Ramón Pérez de Ayala, apreciamos que sus estéticas son diferentes.

Azorín lanzó a la historia, en 1913, el marbete «Generación del 98», tomado de Ortega, quien había convocado así a los suyos, los que eran adolescentes en el fin de siglo. Los argumentos de Azorín tuvieron éxito, de manera señalada en los años de posguerra, pero hace tiempo que agotaron su virtualidad y ya dan poco de sí. Por otro lado, esas denominaciones y ese método periodizador no son entendidos en el contexto de la literatura europea, lo que viene siendo motivo de exclusión. Es necesario entender nuestra literatura en el contexto que le es propio, en el que de verdad vivió, y no bajo el tristemente conocido eslogan del *Spain is different* al que conducen esos criterios extra estéticos.

Fue el mismo Azorín quien, en un artículo dedicado a este asunto, apuntó la solución: «las épocas literarias las forman más la transformación de los géneros, la modificación -si no transformación- de esos géneros, que las individualidades o grupos de individualidades»[788]. En Azorín y en Miró se evidencia esa transformación del género novela después de haber transformado la prosa, destacando la palabra sobre el párrafo, pero haciéndolo cada uno de manera diferente: Azorín tiende a lo escueto, a lo desornamentado, buscando una perfección casi ascética en el desasimiento; Miró construye una prosa carnal, plena de sensualidad, más en consonancia con nuestros sentidos y nuestras pasiones. Ambos vienen a ser figuras centrales en una época literaria que hemos de seguir repensando y a la que conviene, más que ningún otro, el nombre de Modernismo.

---

[787] Julián Marías, *La estructura social*, Madrid, Sociedad de Estudios y Comunicación, 1967, pág. 66.

[788] «La generación del 98», *ABC*, 23 de septiembre de 1926; en *Obras completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 1144.

Introducción a *Veraneo sentimental (1904 y 1905)*

Este es un libro con el que un buen lector ha de disfrutar, y no solo por el encanto de los ambientes que en él se recrean (balnearios, playas y ciudades del Norte durante los veranos, en los primeros años del siglo XX), sino, ante todo, por su estilo, por su condición de excelente literatura. El estilo, ya logrado, de uno de los mejores prosistas de nuestra historia se nos muestra aquí con su riqueza de matices, con variedad de registros, tonos y modulaciones, que van desde el franco humorismo a la meditación filosófica, desde la observación precisa al lirismo intimista, desde la presencia de lo cotidiano a la sugestión poética. Azorín, con una prosa de admirable transparencia, cultivó como nadie el matiz, y en ello reside una de las claves de su arte. Lo expresó en un pasaje de su novela *La isla sin aurora*: «La intriga no es, después de todo, arte; el arte es la captación y gradación de los matices»[789]. Por otro lado, las experiencias reales del Azorín viajero, en aquellos veranos, aparecen situadas, ya desde el título, en el terreno de la literatura, si identificamos en él un referente preciso: el *Sentimental Journey* de su admirado Laurence Sterne.

El libro que aquí presentamos es una novedad, si bien relativa, digna de ser tenida en cuenta. En la bibliografía del escritor, entre los más de ciento cuarenta libros (formados en su mayor parte con artículos publicados en la prensa), encontramos el titulado *Veraneo sentimental*, que apareció en 1944, en Zaragoza, dentro de la «Colección Variorum» de la Editorial Librería General. Se trata de una recopilación realizada, no por su autor, sino por José García Mercadal, quien se encargó de componer la nada despreciable cantidad de veinticinco tomos, reuniendo artículos del escritor levantino, lo que hizo desde 1944 hasta 1967. El título que aquí editamos fue uno de los primeros en aparecer, formando parte de una serie titulada «Obras pretéritas»; vio la luz junto con *Tiempos y cosas* y *Palabras al viento*. De los tres, este es el volumen de carácter más unitario, ya que recoge una serie de artículos cuyo título general es el del libro; pero esa recopilación es incompleta y desordenada, y esto es lo que aquí hemos intentado corregir, como explicamos a continuación.

Azorín publicó en el diario *España*, en 1904, una serie de veinticuatro crónicas con el título «Veraneo sentimental»; es la tarea a la que dedicó buena parte del período estival. La primera crónica aparece el once de julio: la despedida de Madrid («El pequeño filósofo, s. d.»), que sirve tanto de anuncio como de inicio; la última fue publicada el quince de agosto; en ella da por terminada, de manera prematura, la serie, después del incidente en que se vio envuelto el escritor al ser tomado por un terrible anarquista que habría ido al balneario de Ontaneda para atentar contra la vida del que pocos años después iba a ser su jefe político, don Antonio Maura, quien llegó a ese balneario al día siguiente de hospedarse allí Azorín. «La novela de Ontaneda», en cuatro entregas, relata esos sucesos y cierra la serie[790].

---

[789] En *Obras escogidas*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 1298.

[790] Quiero expresar mi agradecimiento a D. Jesús Blázquez, quien me facilitó una copia de la serie completa de «Veraneo sentimental», publicada en el diario *España* (1904).

No está de más apuntar que *La Vanguardia* (periódico en el que Azorín va a colaborar con asiduidad a partir de 1910) reproduce dos de las crónicas de *España*, siendo la primera aparición del escritor en este

En el verano siguiente, ya en *ABC*, repite esta serie, pero sin recuperar el título general. Las crónicas son similares, y también buena parte de los lugares visitados, solo que ahora alarga el tiempo y el recorrido. Son veintidós crónicas, más breves que las de 1904, que comienzan en Cestona -como en el verano anterior- y concluyen en Mondariz. Recorre el Norte, desde Guipúzcoa hasta Pontevedra, completando así el itinerario que el año anterior quedó interrumpido en Cantabria. Alarga, pues, el viaje hasta Galicia, pasando por Oviedo, por otros lugares de Asturias (Caldas) y por León. Estas veintidós crónicas van apareciendo desde el treinta de julio hasta el siete de septiembre.

A comienzos de 1905, José Martínez Ruiz publica el primer libro en cuya cubierta figura el seudónimo, *Azorín*, con el que se va a identificar de aquí en adelante: *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*. Recoge en él dieciocho artículos (crónicas, relatos, ensayos...) seleccionados de entre los que ha publicado en el diario *España*; figuran entre ellos seis de la serie «Veraneo sentimental»; el resto pertenece a otra más extensa y dispersa: «Fantasías y devaneos». Esto nos indica que el escritor no tenía intención de recoger series uniformes en volúmenes; si atendemos a la composición de *Los pueblos* (libro bellísimo y sugerente) nos damos cuenta de que persigue, más bien, la diversidad: reunir textos de diferente tono y separar en el volumen aquellos que pudieran ser similares. Podría haber formado secciones, pero es evidente que huye de esto para que el lector vaya pasando de un tono o un asunto, que produce determinada emoción, a otro diferente. El libro, como sucede con los de Azorín, tiene apariencia inorgánica, pero una fuerte trabazón interior, que es el resultado de una meditada disposición de los textos.

El resto de las crónicas, dieciocho de 1904 y las veintidós de 1905, permanecen en los dos diarios hasta que en 1944 José García Mercadal recoge buena parte de ellas en el libro *Veraneo sentimental*, y lo hace mezclando los dos veranos, sin seguir más orden que el de la sucesión de lugares, y sin dar indicación alguna. Los dos primeros capítulos del libro coinciden con las dos primeras crónicas de *España*, pero el tercero y el cuarto, «En Cestona» y «Las horas del día», son de *ABC* (hemos de averiguarlo recurriendo a los originales, en la prensa); e incluso en algún capítulo, como «Siluetas de Cestona», une las de 1904 con las de 1905. García Mercadal procura no incorporar las recogidas en *Los pueblos*, pero se le cuela «En Santander. El día y la noche», que allí aparece como «Una ciudad». En el caso de «Siluetas de Zaldívar» no recoge las de *España* (están en *Los pueblos*), sino solo las de *ABC*. Figura también en el tomo de 1944 el artículo -o crónica- «En León. Sor Gabriela», que su autor había integrado en el libro de 1909 *España. Hombres y paisajes* con el título «Horas en León». García Mercadal cierra el volumen recogiendo el artículo «La muerte de un amigo: Sarrió», publicado en *España* el 20 de enero de 1905, que ni formaba parte de la serie ni tiene que ver con ella, razón por la que lo excluimos[791].

El volumen de 1944 viene a ser una amalgama de crónicas escritas a lo largo de los dos veranos para los dos diarios, pero excluye otros artículos de interés que formaban parte de ellas: los dedicados a recrear las visitas a escritores que por entonces residían en los lugares por donde transitaba el cronista: las dos visitas a Pérez Galdós en su finca de San Quintín, en Santander; la que hace a Pereda, ya muy enfermo; la visita «sentimental»

---

diario barcelonés; son: «En el Sardinero. La estética del baño» (sábado, 6 de agosto) y «En Ontaneda. Los quinqués» (sábado, 13 de agosto de 1904).

[791] Ángel Cruz Rueda recoge en el tomo VII de las *Obras completas* de Aguilar el contenido del libro preparado por José García Mercadal, pero advierte (pág. 381) que elimina «En Santander», por encontrarse en *Los pueblos*, y «En León. Sor Gabriela», por formar parte de *España*. También elimina «La muerte de un amigo: Sarrió»; lo agrega a *Los pueblos*, aunque hasta entonces no había formado parte de este libro.

a la biblioteca de su maestro *Clarín*, cuatro años después de su muerte; la estancia de diez días en casa de Pérez de Ayala, en la capital asturiana, y una última visita a Rubén Darío, que veraneaba en San Juan de la Arena, cerca de Oviedo. Casi todas estas crónicas fueron recogidas después por Ángel Cruz Rueda en el libro *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*[792]; quedó sin recoger el magnífico artículo «Una tarde con Galdós» (la visita de 1904), hasta que José María Valverde lo incluyó en su edición heterodoxa de *Los pueblos*[793].

Reunimos en este volumen la totalidad de las crónicas según su orden de aparición, separando los dos veranos; por ello, no dudamos en incluir las seis recogidas en *Los pueblos*. Creemos que es conveniente que el lector pueda leerlas ahora ocupando su lugar originario. No quiere esto decir que rectifiquemos nada de lo decidido por Azorín; nuestra decisión no atenta contra un libro como *Los pueblos*: allí las seis crónicas, por su especial disposición y contexto, producen una emoción, y aquí otra, contribuyendo a la variedad «sentimental» de un conjunto que sin ellas quedaría incompleto. Azorín es un escritor para ser releído. El verdadero disfrute de sus textos reside en ser aptos para relecturas gozosas, para ser frecuentados del mismo modo que frecuentamos la poesía, la música o la pintura. El disfrute estético es una experiencia inagotable.

Azorín publica estas dos series de crónicas estivales en un momento importante de su biografía. En el diario *España*, donde escribe desde enero de 1904, había ganado una notable fama como cronista, y casi podríamos decir que hacia 1905 se había convertido en el periodista de moda; lo podemos comprobar leyendo artículos como «Conjuración de señoras» o «El misterio de las cosas: dos desconocidas» (recogidos en *Tiempos y cosas*), y su eco humorístico y desengañado lo encontramos en «La fama póstuma», que cierra, con el título «Epílogo en 1960», *Los pueblos*. José Martínez Ruiz había comenzado el veintiocho de enero de 1904 a firmar con su seudónimo la serie de crónicas «Impresiones parlamentarias»[794], y esa nueva firma va a ir apareciendo en todas sus publicaciones. El uno de octubre encontramos por última vez su nombre civil al pie de un artículo en la revista *Helios*; en febrero de 1905 el seudónimo figura en la cubierta del libro que hemos citado repetidas veces y, a partir de aquí, en todos los que han de venir. Azorín era pues, en el momento de escribir sus crónicas veraniegas, una *marca* reciente, inaugurada en *España* y trasladada a los dos periódicos en los que escribe en aquellos años cruciales para su carrera. A comienzos de marzo de 1905, Azorín pasa a *El Imparcial*, el periódico de la familia Gasset, dirigido por José Ortega Munilla, que constituía entonces la cumbre del periodismo, como afirmara el escritor en su libro *Madrid*; publica allí su famosa serie «La ruta de don Quijote»[795], conjunto de crónicas de su viaje por La Mancha cervantina, escritas con ocasión del tercer centenario del *Quijote*, que ha de pasar, sin más correcciones que la de subsanar alguna errata, a su libro del mismo título, justamente celebrado. Sigue a esta, de inmediato, otra serie de crónicas de

[792] Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

[793] Madrid, Castalia, 1974. La calificamos de heterodoxa porque no reproduce el libro que compuso Azorín con sus dieciocho crónicas. En esta edición encontramos treinta y seis crónicas (o artículos, relatos, ensayos...) que habían sido publicadas en *España* desde el 26 de enero de 1904 hasta el 6 de febrero de 1905, dispuestas por orden cronológico, incluyendo entre ellas las seleccionadas por su autor; con ello pretendía el profesor Valverde «devolver algún sabor de periódico a *Los pueblos*, enmarcando esta obra clásica en su efectivo modo de nacer en columnas de prensa» (pág. 8). Añade las cinco entregas de «La Andalucía trágica» y las dos de «Romero en el Romeral».

[794] Para todo lo referente a la producción periodística de José Martínez Ruiz, *Azorín*, (así como para conocer los datos de toda su obra), es imprescindible el libro de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

[795] Aparece del 4 al 25 de marzo.

diferente carácter: «La Andalucía trágica»[796], una acre y contundente denuncia de la miseria y hambre endémica que se padecía en esa región. El tono de estas crónicas, y la crítica política expresada en sus dos artículos sobre Romero Robledo («Romero en el Romeral»[797]), ocasionan su despido de *El Imparcial*. Un mes después, el uno de junio, aparece ya en el recién creado diario *ABC* como cronista del primer viaje que el rey Alfonso XIII realiza por París y Londres, desde donde envía sus crónicas telegráficamente[798]. En el verano inmediato repite y amplía el itinerario del año anterior, escribiendo las veintidós crónicas que aquí publicamos.

Azorín ha sido un renovador de los géneros literarios. En sus *Memorias inmemoriales* afirma, utilizando un término kantiano, que los géneros «no son *cosa en sí*, sino en relación con el escritor»[799], de manera que este no ha de someterse a unas convenciones, no ha de adaptarse a unos moldes preestablecidos, sino que adaptará esas convenciones a sus necesidades expresivas. Los géneros han de subordinarse al autor, y serán lo que este sea. Las crónicas de Azorín son un resultado de su visión del mundo, de su estética, de su epistemología y hasta de su metafísica[800]. En este sentido, el primer capítulo del libro viene a ser más un programa que una despedida, pues contiene los elementos fundamentales desde los que hemos de entender la serie que allí se inicia.

Lo primero que advertimos es la presencia del *yo*. El escritor, el cronista, es el elemento fundamental de estas crónicas: un personaje que, cuando se refiere a sí mismo, se nombra como «el pequeño filósofo» y, más frecuentemente, como «el cronista»; cuando los demás se dirigen a él, le llaman Azorín. En el capítulo inicial nos muestra su horizonte de expectativas ante el veraneo que acaba de comenzar: imagina ambientes, personajes, situaciones...; pero, ante todo, se imagina a sí mismo escribiendo; él quiere verse «por las mañanas, cuando todo reposa, sentado ante las cuartillas, en el diminuto cuarto de un balneario», y la alusión al acto de la escritura se repite en las crónicas siguientes, dando a entender que esa es la verdadera finalidad del viaje. Reparemos en lo que esto significa: Azorín no pretende ser un viajero que vaya a dar cuenta por escrito de lo que ve, del mundo que le rodea, sino un escritor cuyo viaje ha de ser materia para unos textos. No es un viajero, sino un cronista; no son sus artículos unos textos *referenciales* en los que se alude a un mundo exterior objetivo, sino más bien *poéticos*, ya que en sí mismos está su finalidad. Se extrema, de este modo, la actitud subjetiva: el mundo depende de su «representación» en la conciencia del escritor y de la «forma» que adquiere con sus palabras, con su estilo. Sus experiencias son así inseparables del sentimiento que producen y ese sentimiento depende del carácter del escritor. Fijémonos en el último párrafo de esta especie de preámbulo; no se refiere allí a lo que va a ver, a los lugares que va a conocer, a la realidad física y geográfica por la que va a transitar; lo que se pregunta es: «¿Qué tristezas o qué alegrías nunca gustadas van a hacerse en mi espíritu?» Su atención está puesta en los sentimientos que esa nueva experiencia le va a producir. De ahí el carácter «sentimental» del viaje.

Azorín tenía presente el modelo de Laurence Sterne en su *A Sentimental Journey Trough France and Italy*. En su biblioteca tenía nada menos que cinco ejemplares de este

---

[796] Del 5 al 24 de abril.

[797] Aparecen el 25 y el 28 de abril.

[798] La serie «Crónica del viaje regio» se publica desde el uno de junio hasta el once del mismo mes.

[799] *Obras escogidas*, III, pág. 1116.

[800] De ello fue consciente muy pronto, y lo expuso en textos coetáneos a los aquí editados; véase mi artículo «Schopenhauer en Azorín. La necesidad de una metafísica», *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), págs. 203-215.

libro en diferentes ediciones y lenguas: una en su original inglés, dos traducidas al castellano y otras dos al francés[801]. Sabemos también, por diversos textos de la época, que frecuentaba la lectura de este escritor, citándolo repetidas veces, junto con Montaigne y La Bruyère; y los tres aparecen dando consistencia y densidad a estas páginas (sin olvidar a Schopenhauer, cuyo concepto del «mundo como representación» es fundamental para entender el arte de Azorín). Del mismo modo que Sterne en su novela, Azorín fundamenta sus crónicas viajeras en la observación, en su actitud atenta y en su disposición receptiva ante lo que se le va presentando, de manera especial ante lo irrelevante y anodino; y todo aparece visto desde los sentimientos que produce. El ver está unido al sentir[802].

El Azorín de aquellos años solía referirse a sí mismo llamándose «el pequeño filósofo». Se nos presenta como «un observador que se desentiende de los grandes fenómenos y se aplica a los pormenores triviales»[803]. No entendamos esto como una reducción de la experiencia, en la que se rehúye lo trascendente, lo elevado (ni mucho menos como la actitud de un miniaturista enamorado de las minucias vulgares); si adopta esa actitud es por haber encontrado una nueva manera de conocimiento gracias a la cual puede vislumbrar los sutiles y ocultos movimientos de la vida. «Todos estos hechos parecen nimios y fútiles; pero de ellos está formada nuestra vida cotidiana», leemos en otro lugar[804], completando la idea anterior. La fuerza poderosa y misteriosa de la vida se puede intuir prestando atención a aquello que parece irrelevante. Es lo que viene a declarar en lo que pudiera ser el manifiesto de esa nueva estética[805]: el artículo «Confesión de un autor», publicado en febrero de 1905 (esto es: entre los dos períodos vacacionales que aquí ofrecemos), del que hemos de tener presente su párrafo más significativo:

> Todo tiene su valor estético y psicológico; los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades y en las asambleas donde se deciden los destinos de los pueblos, que en las ciudades oscuras y en las tertulias de un Casino modesto, donde don Joaquín nos cuenta su prosaico paseo de esta tarde[806].

---

[801] Estos son los ejemplares que se encuentran en su biblioteca: *A Sentimental Journey Trough France and Italy*, Leipzig, B. Tauchnitz, 1861. *Viaje sentimental*, Madrid, I. Boix, 1843. *Viaje sentimental por Francia y por Italia*, Madrid, Ricardo Fe, 1890. *Voyage sentimental*, Paris, Calmann Lévy, 1897 y *Voyage sentimental en France et en Italie*, Paris, Marpon et Flammarion, s. a. Encontramos también un ejemplar de la novela *Tristram Shandy*, Leipzig, B. Tauchnitz, 1861 (de la que cita un breve fragmento en *Los pueblos*), y la traducción de *Les Beautés*, Paris, Desenne, s. a. Todo ello es buena muestra del interés que sentía por este escritor.

[802] Sobre este asunto, véase el artículo de José Manuel González, «Laurence Sterne y José Martínez Ruiz», *Anales azorinianos*, 4, 1993, págs. 315-333.

[803] Véase el capítulo «En León. Sor Gabriela».

[804] Al final del capítulo «En Solares».

[805] Véase mi artículo «Un peculiar manifiesto: "Confesión de un autor". Azorín y el "nuevo arte"», en Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, eds., *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette*, Alicante, McGuill University-CAM, 1999, págs. 107-112.

[806] *España*, 6 de febrero de 1905. En *Obras escogidas*, II, pág. 1609.

El texto es fundamental, imprescindible para conocer el arte de Azorín y su sentido trascendente. El escritor levantino no se dedica a describir un mundo limitado, hecho con sucesos anodinos, detalles vulgares y vidas opacas; si se recrea en lo cotidiano -en lo anodino, como suele repetir- es porque en aquello puede atisbar esa «fuerza misteriosa de Universo» de la que participamos. La observación atenta a los fenómenos de la realidad ha de completarse con la intuición del misterio, del que esa realidad no es sino su manifestación. «El gran misterio [dice en su novela *Capricho*] es el de la realidad que nos circunda y de la que formamos parte»[807]. El arte de Azorín se sitúa así en la estela del Simbolismo, del que viene a ser una de sus más originales realizaciones.

En el subjetivismo desde el que Azorín contempla el mundo cumple un papel fundamental la sugestión. Ya en *La voluntad* el maestro Yuste abogaba por la preeminencia estética de los «pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia»[808], y en 1905 Azorín identifica como rasgo esencial de la nueva poesía -en prosa o en verso- la atención al «detalle sugestivo, representativo, que presta a la cosa su esencia»[809]. Ese detalle no habría de ser tanto representativo del objeto como de la sugestión que produce. En su obra encontramos realizado aquello que afirmaba a propósito de *Clarín*: «Un escritor es grande, no tanto por lo que dice claramente, como por las cosas que nos sugiere»[810]. Podemos así entender lo que en una de nuestras crónicas leemos: «Las cosas no son lo que en realidad son, sino lo que a nuestro espíritu dicen en el momento en que las vemos»[811]. Esas primeras sensaciones son fundamentales para nuestro conocimiento del mundo, pero sobre todo lo son para el artista. Los ambientes van mostrándose a su sensibilidad receptiva en un proceso de conocimiento básicamente «sentimental». En su llegada a Urberuaga, el cronista declara: «¿Hay nada más grato que la inspección de una casa desconocida para nosotros? ¿Existe sensación más agradable que la de ir sorprendiendo poco a poco las cosas y los hechos insólitos que ante nuestros ojos surgen de pronto?». Del mismo modo, al llegar a una ciudad desconocida, el mayor placer es callejear al azar, y, si puede ser, de noche. Así aconseja: «Dejad los planos; dejad las guías; no preguntéis a nadie. Tal vez el viajar a la aventura por el laberinto de calles es el mayor placer del viajero»[812].

Para advertir la altura estética de estos textos, nada mejor que un oportuno contraste: el que se nos ofrece en las mismas páginas del diario *España*. Al acudir a ellas para la transcripción de las crónicas azorinianas hemos visto, con sorpresa, que en ocasiones -que vienen a coincidir con las llegadas a los balnearios- la sección de Azorín comparte página con otra similar: «El verano elegante», firmada por León-Boyd, un «cronista de salones» muy celebrado en la época[813]. Es curioso que en la lectura habitual del volumen de 1944

---

[807] *Obras escogidas*, I, pág. 1286.

[808] *Ibid.*, I, pág. 273.

[809] «La nueva poesía», *ABC*, 6 de julio de 1905, recogido en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, pág. 151.

[810] «Sugestiones de *Clarín*», *El Imparcial*, 18 de junio de 1906.

[811] «En Ontaneda. Los quinqués».

[812] «En Santander. El día y la noche». Para el tema viajero en la obra de nuestro escritor, véase mi trabajo «Las *crónicas de viajes* de Azorín», en Geneviève Champeau, ed., *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Ed. Verbum, 2004, págs. 78-92.

[813] *León-Boyd* (seudónimo de Enrique Casal) cultivaba el género de la «revista de salones», con las que llenó algunos libros: *Fiestas aristocráticas (1913-1914)* o *El año aristocrático (escenas de la vida galante) 1914-1916*. En la revista *La Moda Elegante* (Madrid, 22 de febrero de 1917, pág. 83), se refieren a Enrique Casal con los siguientes términos: «Aplaudido autor dramático y laureado poeta, es ante todo cronista brillantísimo que ha alcanzado justa celebridad reseñando -con el seudónimo de *León-Boyd*- las fiestas aristocráticas que se celebran en los salones españoles».

no hayamos advertido la presencia de un acompañante, de la que hay muy escasas señales, principalmente porque Azorín suele utilizar -además de la primera persona, o de la tercera, al aludirse como «el cronista»- la primera persona del plural o, más habitualmente, la segunda: un «nosotros» o «vosotros» en el que quiere implicar al lector en una especie de «comunión sentimental». En este sentido, la imprecisa alusión al acompañante queda diluida, cuando no eliminada; es lo que sucede en la crónica de la visita a Pérez Galdós, donde, junto con Azorín y con don Benito, aparece una tercera persona: un curioso personaje llamado Mascías. Pues bien, en esta visita estuvo presente Enrique Casal, como lo muestra una fotografía de esa tarde en la que aparecen las cuatro personas.

Es una interesante experiencia contrastar las dos crónicas que comparten página, lo que nos da buena idea de lo excelente al compararlo con lo convencional. Leamos la primera crónica de Cestona, «Los pasillos», donde Azorín recrea la sensación de tedio y de monotonía conjugando el *spleen* con un fino humorismo, y aludiendo a la *amara noia* de Leopardi; una página descriptiva y meditativa, de sugerente lectura por esa especial sensibilidad para la captación del ambiente, que contrasta con el tono de «El veraneo elegante. Cestona», donde leemos algo que está en las antípodas de lo creado por Azorín; copiamos solo el inicio:

> Es Cestona uno de los balnearios más concurridos por la sociedad elegante, y, sin embargo, es también uno de los menos propicios a la diversión y el esparcimiento.
>
> Por las grandes galerías de este Gran Hotel pasean y pasean juveniles encantos, en el pórtico fórmanse animadas peñas, donde se comenta el suceso del día, que nos da a conocer la prensa de Madrid, llegada con bastante retraso, y en el gran comedor reúnense las familias más distinguidas a las ocho y media de la noche.
>
> No es otra la vida de Cestona, no es otro el movimiento que la aristocracia goza en este pintoresco balneario, sito en uno de los parajes más hermosos de la España del Norte.

En el verano de 1904 predomina la estancia en balnearios; esa era la finalidad de la serie. Desfilamos por Cestona, Urberuaga, Zaldívar, Solares y Ontaneda. Entre estos dos últimos se sitúa la estancia en Santander, el recorrido por la ciudad, por la playa, y la visita a Pérez Galdós, lo que viene a romper el hilo conductor para incorporar unas páginas que dan variedad al conjunto. El recorrido por Santander tiene un especial encanto poético por su búsqueda -simbolista- del «alma» de la ciudad en diferentes horas del día, lo que viene a ser buena muestra del concepto y de la práctica del viaje según nuestro escritor[814]. El último balneario, Ontaneda, cierra la serie de manera imprevista por el suceso que en él se desarrolla: Azorín es tomado por un posible anarquista que habría ido allí para atentar contra la vida de don Antonio Maura. El presidente del Gobierno llegó a Ontaneda la tarde del nueve de agosto, y en la memoria de todos estaba el asesinato de Cánovas del Castillo en el balneario de Santa Águeda por el anarquista Angiolillo, lo que ocurrió el ocho de agosto de 1897. Azorín, a quien no reconocieron, sería otro «Angiolillo» que fuera a repetir el magnicidio cuando se cumplían exactamente siete años de aquel. El cronista relata el desarrollo y desenlace del equívoco en «La novela de Ontaneda», con la que señala explícitamente el «Fin de Veraneo sentimental». Pero fuera del libro, y de la serie, quedan los dos telegramas enviados en la tarde del día nueve y publicados en *España* al día siguiente, en la misma página en la que aparece «En

[814] Véase mi breve ensayo «Las *crónicas de viaje* de Azorín», cit.

Santander. El día y la noche». Los telegramas, además del valor informativo, también lo tienen literario. Es conveniente que el lector los conozca, y los tenga en cuenta cuando llegue, en su lectura, al lugar señalado. Reproducimos, pues, la nota de *España*:

MAURA EN VIAJE

POR TELÉGRAFO

(De nuestro redactor «Azorín»)

MAURA EN ONTANEDA. UN VIVA. LA NIEBLA.

Ontaneda 9 (5 tarde)

Ha llegado Maura.

Tarde gris. Neblinas densas y opacas velan melancólico paisaje.

Estallan cohetes, turbando el sosiego del hondo valle.

Avanza raudo el tren.

El presidente salta a tierra ligero y jovial, vestido de gris y tocado con sombrero de paja. Saludos y rápidos apreturamientos.

Doña Constanza sonríe.

Un bañista grita: ¡¡¡Viva Maura!!!, y el telón ceniciento de la neblina se desgarra en los álamos solitarios.

«AZORÍN», SOSPECHOSO. SE RETIRA. CESARÁ LA ALARMA.

Ontaneda 9 (6 tarde)

Me han tomado por un terrible revolucionario.

Un inspector de vigilancia y un agente acaban de entrar correctamente en mi cuarto y han registrado mi equipaje.

Renuncio a ser en Ontaneda el cronista del insigne orador, a quien he dedicado entusiastas y admirativas crónicas parlamentarias.

Los bañistas me dicen que están alarmados.

Mañana salgo para Madrid. La paz reinará mañana por la tarde en Ontaneda.

AZORÍN

El veraneo de 1905 se inicia, ya en Cestona, después de un breve diálogo con un lector ideal en el que expresa su decisión de ir a los balnearios. En la línea siguiente leemos: «Ya estoy en mi elemento: la vida no puede concebirse sin los pasillos del Congreso y sin los corredores de los balnearios». Como ya apuntamos, recorre este año el Norte, desde Guipúzcoa hasta Pontevedra. Visita también cinco balnearios; repite la estancia en Cestona y en Zaldívar; reseña con más brevedad las estancias en Carranza y en Caldas de Oviedo, y concluye con un tríptico sobre Mondariz. El tono es similar al del año anterior, notándose ahora una evolución del inicial estado de buen humor hacia una melancolía no exenta de suave humorismo. Es un veraneo más literario, por la mayor presencia de escritores visitados: Pereda, Pérez Galdós, Pérez de Ayala, Darío. De singular interés, por su tono sentimental, son las referencias a *Clarín*. Visita la casa en que vivió en sus últimos días; contempla su biblioteca, desordenada, ya que no tuvo tiempo para organizarla, y encuentra una libreta que le evoca al Leopoldo Alas más humano: hay allí anotaciones, frases copiadas, y contiene algo que le sugestiona: el presupuesto detallado, modesto, para su viaje de bodas.

Se ha producido algo así como un extenso paréntesis en sus experiencias balnearias. La estancia en Oviedo ocupa una serie de capítulos, casi la cuarta parte del total. Estuvo allí diez días hospedado en el domicilio de Ramón Pérez de Ayala, a quien nombra como «el poeta». Hoy es más conocido como novelista o ensayista, pero en 1905 no había escrito todavía su primera novela, *Tinieblas en las cumbres*; debía entonces el nombre literario a su primer libro de versos, *La paz del sendero*, y a diversos trabajos publicados en la prensa, sobre todo en la revista *Helios*, clave en el modernismo simbolista. Oviedo está visto desde la sugestión de *Clarín*, como si este escritor hubiera dotado a la ciudad de un clima espiritual reconocible en su ambiente y en sus moradores. Es también una ciudad serena, en la que no pasa nada: las jornadas transcurren entre paseos, conversaciones con amistades de Pérez de Ayala (el grupo de amigas de la que entonces era su novia, Paz) y la noticia de un banquete en el que compartieron mesa con los dos escritores el político Melquiades Álvarez y el torero Ricardo Torres, *Bombita*.

La estancia en Mondariz pone un final suave, señalando una especie de meta, ya que «se halla en el fin del mundo: *non plus ultra*». Llega allí después de una jornada en León llena de encanto discreto y sugestiones poéticas. En esa vieja ciudad no presta atención a lo monumental, como si esos edificios se disolvieran creando un ambiente espiritual propio: es la «ciudad como estado de ánimo», concebida al modo simbolista. Las calles «tienen su alma en sus títulos», y su vida se recoge en esos rótulos de las tiendas que evocan con sus nombres (Isidoro Pirla, Tomás Rodríguez, J. Pernia) las vidas opacas de sus propietarios. Un papel encontrado con unas frases escritas por una tal sor Gabriela pone en marcha un ensueño imaginativo para intuir una vida bella y oculta, hecha de melancolía y de resignación.

En la última página de su original ensayo de estética *Un pueblecito. Riofrío de Ávila* escribe: «Hay un momento en la vida en que descubrimos que la imagen de la realidad es mejor que la realidad misma». Esa imagen la ha formado en nosotros la literatura. Los lugares desaparecen; las gentes mueren, y las páginas permanecen. Las imágenes de esos lugares, de esos ambientes y de esas personas perviven en nosotros cuando, en la lectura, damos vida y convertimos en recuerdo algo que no hemos visto nunca. En este *Veraneo sentimental* se conservan vivas, en el presente de la página, las imágenes de un tiempo ido, en forma de lenguaje; Azorín ha logrado fijarlas para siempre, salvándolas de los estragos del tiempo.

Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre* y *El licenciado Vidriera*

«Este sería el ideal: una base de ciencias y un cimiento de clásicos del país en que se ha nacido y se vive». Esta frase, que resume el ideario pedagógico de don Francisco Giner de los Ríos, se encuentra en el «Postfacio que pudiera ser prefacio» con el que Azorín cierra su *Licenciado Vidriera* en 1915[815]. Como sabemos, el escritor levantino utiliza el título de la novela de Cervantes para una especie de reescritura en un libro homenaje que pudiera ser «de circunstancias», pero que las supera para convertirse en una de sus obras más originales. La circunstancia que parece justificar el nuevo texto es una efeméride cervantina, a la que se anticipa, como lo muestra el encabezado de cubierta y de portada: «En el tricentenario de Cervantes/ MCMXVI»; pero los capítulos de este libro, terminado de imprimir el 14 de agosto de 1915, ya habían ido apareciendo meses antes en el diario *La Vanguardia*, todos los martes, desde el 19 de enero hasta el 20 de abril. Giner de los Ríos falleció el 18 de febrero, justo cuando el relato de la vida del protagonista, superada la infancia en el capítulo quinto -titulado significativamente «Acaba a aurora»-, comienza a coincidir con el relato cervantino reproduciendo literalmente el primer párrafo de la novela de 1613. A partir de aquí se produce una cierta modificación en el tono narrativo, tal vez acorde con el cambio de edad (el personaje se instala en Salamanca para estudiar en su universidad), tal vez ocasionada por la muerte de Giner de los Ríos, lo que pudo llevar al escritor a realizar un cambio en la concepción de la obra[816].

La circunstancia sobrevenida hace que en este libro su autor rinda un doble homenaje: a Cervantes y a Giner, lo que redondea su sentido, pues en la consideración de los clásicos como reveladores del espíritu de una nación, la figura de Giner de los Ríos es fundamental. Azorín lo declaró de forma muy explícita un año después: «El espíritu de la Institución Libre -es decir, el espíritu de Giner- ha determinado el grupo de escritores del 98»[817]. Su legado es enorme: ha suscitado el interés por el ambiente español, el paisaje, el arte, «los valores literarios tradicionales»... Su labor renovadora al frente de la Institución Libre de Enseñanza da espléndidos frutos en los comienzos del siglo XX propiciando la fundación de organismos que van a ir modernizando el país: la Junta para la Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos, de cuya sección de Filología han de salir los hombres que a partir de 1910 lleven a cabo la edición de los Clásicos Castellanos de la Lectura, motivo de no pocos artículos de Azorín. En la construcción de una conciencia nacional, ese hombre sencillo, austero, cordial, modesto, es referente fundamental.

---

[815] *El licenciado Vidriera visto por Azorín*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Serie II), 1915. Cito el texto por la ed. de *Obras escogidas*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1998. La frase citada se encuentra en la pág. 1415.

[816] Sobre este asunto *vide* mi trabajo «*El licenciado Vidriera* visto por Azorín. Los clásicos como posibilidad», *Homenaje a José María Martínez Cachero*, III, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, págs. 82-83.

[817] «Don Francisco Giner», *ABC*, 18 de febrero de 1916.

En ese mismo postfacio, pocas líneas después de la frase citada, leemos en forma interrogativa algo que el escritor ha ido exponiendo en varios lugares, y es asunto central en su pensamiento. Es una pregunta retórica que, en realidad, enfatiza una afirmación:

> ¿Cómo podremos sentir la tierra, esta tierra en que hemos nacido, si no nos sentimos hondamente ligados a sus grandes órbitas? ¿Cómo podremos sentir el paisaje de Castilla, si no sentimos a Luis de León, a Cervantes, a Lope, a Garcilaso?

Este sentimiento nacionalista castellano-céntrico (como lo califica certeramente Inman Fox)[818]; esta invención coherente con la herencia krausista-institucionista, la encontramos formulada en muchos lugares de su obra: está ya contenida en el breve prologuillo a *Lecturas españolas*, donde apunta que «la coherencia del volumen estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español -paisajes, letras, arte, hombres, ciudades, interiores[819]-, y aparece plenamente desarrollada en el último capítulo de *Los valores literarios*, titulado «Proceso del patriotismo»[820], identificando tal cualidad en el hombre que pudiera ligar en su espíritu «*como estados de alma*» el libro de un clásico y el cuadro de un pintor del pasado con un paisaje o una vieja ciudad. Se fusiona, por tanto, dentro de su espíritu, la literatura, el arte, el paisaje, las viejas ciudades y los hombres.

El inicio de *Lecturas españolas* y el final de *Los valores literarios* pueden delimitar, en un espacio coherente, una trilogía cuyos libros están compuestos por breves ensayos de crítica y de historia literaria marcados por el signo de la reflexión y el propósito acorde con un regeneracionismo intelectual, cultural, que fue subrayado por Ortega y Gasset en su reseña del primer volumen. *Lecturas españolas* es, para el filósofo madrileño, «un ensayo histórico de trascendencia»[821] donde Azorín traza la línea crítica del pensamiento en torno del llamado «problema de España»; y así fue entendido, como lo podemos comprobar en ese pasaje de *Troteras y danzaderas* (1913) donde los asistentes a la conferencia de Mazorral (Maeztu) -entre los que se encuentra Antón Tejero (Ortega)-, critican las ideas del conferenciante apoyándose en el libro de Halconete (Azorín): «Mazorral no ha dicho nada nuevo [afirma uno de los asistentes]. Todo eso se viene escribiendo en España desde hace siglos: ahí está el libro de Halconete, que lo puede atestiguar»[822].

En la dedicatoria a Ramón María Tenreiro, que figura al frente del volumen central, *Clásicos y modernos*, el escritor resume su contenido intencional, común con el que le precede, y también con el siguiente: «preocupación por el "problema" de nuestra patria; deseo de buscar nuestro espíritu a través de los clásicos»; unos clásicos que «deben ser revisados e interpretados bajo una luz moderna»[823]. Algo diferencia el primer libro de los dos siguientes: la ausencia en estos de lo que fue destacado con admiración por Ortega en su reseña crítica: las páginas «bellas y transparentes» de esos capítulos de pura creación literaria situados entre los ensayos de carácter crítico: «Jardines de Castilla», «La música», «La familia» y «Primavera, melancolía». El interés de ese libro viene reforzado por estos remansos lírico-descriptivos en los que apunta también cierta vena narrativa y

---

[818] En su libro *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997.

[819] *Obras escogidas*, II, pág. 696.

[820] *Ibid.*, págs. 1233-1246.

[821] «Un nuevo libro de Azorín», *El Imparcial*, 11 de junio de 1912. Cito por José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987, págs. 299-305.

[822] Ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1972, pág. 305.

[823] *Obras escogidas*, II, pág. 817.

predomina lo poético. Páginas admirables que no tienen correspondencia en *Clásicos y modernos* ni en *Los valores literarios*. Estos dos libros, casi gemelos, se inician con una referencia a Cervantes y terminan con sendos artículos de largo alcance referentes al sentido de los clásicos en la conformación de una conciencia nacional, a los que siguen unas «Notas epilogales».

Hasta ahora, he hablado de una trilogía cuando en realidad Azorín, en el «Nuevo prefacio» a *Lecturas*, se refiere a cuatro libros, añadiendo el último publicado, *Al margen de los clásicos*, al que califica de «especie de manual de literatura española». El «Nuevo prefacio», como bien sabemos, es el texto imprescindible para conocer el sentido de la obra del escritor levantino como crítico, lector y divulgador de nuestra historia literaria; aquello que consideraba Inman Fox como «la contribución más duradera de Azorín a las letras españolas»[824]. Este breve pero importante prefacio debió de ser redactado hacia 1915, poco después de aparecer *Al margen de los clásicos* -último libro que menciona-, y fue colocado al frente de la reimpresión de *Lecturas* para la editorial Thomas Nelson & Sons, Ltd., cuya Colección Española comenzó a dirigir Azorín en 1914, de manera que se advierte que esta sucesión de cuatro libros se había cerrado recientemente.

Al margen de los clásicos resulta un libro disonante en el conjunto citado por su autor. Similar al contenido de los otros tres libros solo encontramos el ensayo dedicado a José Somoza y, en parte, el último, el dedicado a Bécquer. El sentido de los demás capítulos responde a otra actitud, a otra disposición y propósito, puesto de manifiesto en el breve prologuillo: son el resultado de la «impresión producida en una sensibilidad por un gran poeta o un gran prosista: eso es todo»[825]. Vienen a ser unos ejercicios de imaginación caprichosa que tienen más que ver con el mundo de Azorín (el de «los detalles insignificantes, lo ordinario, lo prosaico») que con el texto glosado, del cual su glosa puede separarse mucho. Sorprende la primera pieza, y nos pone en aviso sobre la índole del libro: «El cantor del Cid» resulta ser un lugareño de un pueblecito castellano, que posee unas tierras y un corral con gallos, a los que es aficionado; vive con cierta holgura, deambula por el pueblo, donde sus vecinos lo ven con simpatía, aunque dicen que es poeta, lo que causa extrañeza y hasta conmiseración. Este lugareño, de «saneada hacienda», se encierra algunas horas y va escribiendo -entre el trajín de las faenas agrícolas- unos versos donde cuenta las hazañas de un héroe: «va relatando, llana y apaciblemente, los hechos de este personaje»[826]. En los versos se cuelan los cantos de los gallos y las tareas cotidianas, como la de dar cebada a los caballos; y así, en esos pocos versos transcritos, referentes a los gallos y a la cebada, alude al contenido del *Cantar*, rebajando su vuelo épico para insertarlo en una cotidianeidad anodina. Del mismo modo, Berceo es contemplado en una vida apacible y Jorge Manrique aparece asociado, a la manera simbolista, mediante correlatos poéticos, a sensaciones sutiles: «la impresión que nos produce el son remoto de un piano en que se toca un nocturno de Chopin, o la de una rosa que comienza a ajarse...»[827]. Más interés para nuestro propósito tiene la semblanza de Juan Ruiz, hombre aficionado a las «sensaciones enérgicas, a los placeres fuertes» que nunca podrá disfrutar del «silencio, la paz, el recogimiento íntimo, la emoción delicada y tierna»[828]... La poesía «delicada y profunda» no es para él.

---

[824] En su fundamental artículo de 1967, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín»; cito por su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 136.

[825] *Obras escogidas*, II, pág. 1256.

[826] *Ibid.*, pág. 1258.

[827] *Ibid.*, pág. 1261.

[828] *Ibid.*, pág. 1260.

Páginas muy personales las de este libro, diferentes a las de los anteriores, pero relacionables en cierto modo con las de *Castilla*. Recordemos que el primer título que el escritor tenía pensado para ese libro de 1912 era precisamente *Al margen de los clásicos*. Que lo utilizara ahora tiene su sentido. Ambos dependen de la actividad lectora; pero no tiene el de 1915 la altura de aquel. Machado acusó su impacto, como buen lector, y en su criterio nos reconocemos: *Castilla* es un libro «tan intenso, tan cargado de alma» que remueve su espíritu hondamente[829]. Es un gran libro de melancolía que no puede terminarse de leer sin un estremecimiento, después de atravesar páginas conmovedoras bajo serena apariencia. El libro de 1915 es otra cosa, más ligero, de menor vuelo poético, más marcado por ese impresionismo lector que tanto se le achaca para rebajar la altura de su crítica: unas líneas, o unos pocos versos de alguno de nuestros poetas, le sugieren ciertas meditaciones o imágenes sugestivas que no siempre casan con el texto inspirador; en otros casos nos dan un buen ejemplo de lector sensible al trazar bellas páginas en las que resume el encanto del *Persiles* y alienta a su lectura de manera eficaz. Pero desde el breve prólogo, el propósito es más modesto que el expresado en el libro de 1912; en aquel nos dice que pretende «aprisionar una partícula del espíritu de Castilla» así como poner de manifiesto «una preocupación por el poder del tiempo» al experimentar la sensación «de la corriente perdurable -e inexorable- de las cosas»[830]. Frente a esto, las páginas del libro de 1915, «motivadas por la lectura de autores clásicos españoles», solo dan cuenta de la «impresión producida en una sensibilidad». Pero en ese prologuillo hay algo más; algo que suele pasar inadvertido, sobre cuyo sentido debemos indagar. Es un pasaje breve, pero de largo alcance. Recordémoslo:

> Cuando nos acercamos al ocaso de la vida y vamos -dolorosamente- viendo las cosas en sí, y no en sus representaciones, estas lecturas de los clásicos parece que son a manera de un oasis grato en nuestro vivir[831].

Es posible que el texto no quede claro del todo a primera vista, pero entendemos su sentido: la lectura de los clásicos son un descanso y un paliativo para nuestros dolores. Podemos encontrar aquí un eco de aquellas hermosas palabras de Cervantes en el prólogo a sus *Ejemplares*: «Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse».

Pero advertimos en ese breve texto unos términos de raíz filosófica que el escritor utiliza en ocasiones: *cosa en sí* y *representación*, y sospechamos que está hablando en sentido schopenhaueriano con cierto camuflaje al utilizar el término kantiano por excelencia. Azorín había leído bien al filósofo pesimista. El mismo Ortega lo había querido subrayar con malicia cuando en su artículo de 1908, «Sobre la pequeña filosofía» (acre diatriba contra el Azorín maurista), lo califica desdeñosamente de «lector aficionado a Schopenhauer»[832].

Da la sensación de que Azorín no quiere utilizar el término *voluntad* y lo sustituye por el kantiano *cosa en sí*, como una especie de sinónimo con más prestigio; porque la *voluntad* schopenhaueriana no es otra cosa que el resultado de identificar la incognoscible *cosa en sí*. Azorín leyó bien *Sobre la voluntad en la naturaleza;* allí queda expuesto con

---

[829] Así lo escribe a Juan Ramón Jiménez en carta desde Baeza. Cito por Antonio Machado, *Epistolario*, ed. de Jordi Doménech, Barcelona, Editorial Octaedro, 2009, pág. 106.

[830] *Obras escogidas*, II, pág. 618.

[831] *Ibid.*, pág. 1256.

[832] *El Imparcial*, 13 de abril de 1908; en *Obras completas*, X, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983, pág. 52.

claridad que «esa cosa en sí, considerada como inconocible (sic), no es más que aquello que hallamos en el interior de nuestro ser propio como *voluntad;* que esa voluntad es independiente de la inteligencia, la cual es de origen secundario y posterior; y que voluntad sin inteligencia es lo que se manifiesta y «sucede real y efectivamente en la Naturaleza entera, desde el animal hacia abajo»[833].

Schopenhauer reitera sus ideas, con diferentes modulaciones, en varios libros. El citado, *Sobre la voluntad en la naturaleza* (traducido por Unamuno a comienzos del siglo XX), es una buena síntesis del argumento nuclear su obra mayor, *El mundo como voluntad y representación*. Los asuntos referentes a la estética los reconsidera en otro libro, leído y anotado por Azorín, como hemos podido comprobar: *Metafísica de lo bello y estética*. Aquí, en sus páginas iniciales, establece su punto de partida: el mundo como *voluntad* «es el mundo del deseo y, por tanto, del dolor y de las mil clases de penas.» El mundo como *representación*, que permite contemplar y conocer aboliendo el deseo, «es en sí mismo fundamentalmente libre de dolor; además encierra un espectáculo digno de verse. En el goce del mismo consiste el placer estético»[834].

De esto trata Azorín en esas cuatro líneas: el placer estético que experimentamos en la lectura de nuestros clásicos (esto es: en la representación del mundo que en ellos encontramos) es como un oasis, una tregua en medio de los sufrimientos, los afanes, las luchas, los egoísmos, las ambiciones, los deseos..., que forman la verdadera trama de la existencia cotidiana. En cierto modo, ya había tratado sobre esa liberación del mundo de la voluntad cuando en 1905, en el texto que considero como el manifiesto azoriniano de un nuevo arte, describe también las cualidades de la forma que dan cuerpo a su materia: el estilo logrado, sin el cual su mundo no podría existir:

> Yo he tratado de que sean [estas páginas de *Los pueblos*] claras, sencillas, y, sobre todo, que, lejos de dar toda la medida de una voluntad libre, desenfrenada, desconocedora de sí misma, *romántica*, muestren un poder contenido, reprimido, *clásico*[835].

La *voluntad*, como fuerza desconocedora de sí misma, está concebida al modo schopenhaueriano: el escritor transforma mediante su estilo, de manera consciente, el mundo como voluntad en una representación liberada de los apremios, contingencias y deseos propios de esa misma experiencia vital de la que se distancia para objetivarla y contemplarla. También podríamos expresarlo en términos nietzscheanos: el escritor transforma lo dionisíaco en apolíneo. Pero el sentido de lo expresado en «Confesión de un autor» corresponde más al maestro que al discípulo díscolo.

Estas consideraciones pueden servirnos para entender el capítulo sobre *La fuerza de la sangre*, a la vez que el texto de Azorín ejemplifica lo apuntado. Porque de entre todas las lecturas glosadas en *Al margen de los clásicos*, esta puede ser la más extraña.

En el título está la referencia y el asunto: se inspira en la conocida novela ejemplar. El procedimiento tiene su precedente en *Castilla*, donde había incluido ese par de capítulos inspirados en *La ilustre fregona* y en *La tía fingida* (atribuida a Cervantes), que Azorín

---

[833] *Sobre la voluntad en la naturaleza* (traducción de Miguel de Unamuno), Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 42.

[834] A. Schopenhauer, *Metafísica de lo Bello y Estética* (traducción de Luis Jiménez García de Luna), Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor, s. a., pág. 7.

[835] «Confesión de un autor», *España*, 6 de febrero de 1905. En *Obras escogidas*, II, págs. 1607-1610.

modifica y acerca al alcalaíno al introducir el pasaje del *Quijote* que le da título: «Cerrera, cerrera». En los dos capítulos sigue un mismo diseño: una primera parte con la ambientación vívida del momento relatado en la ejemplar: el bullicio del mesón del Sevillano, en Toledo; la vida de los estudiantes en la floreciente Salamanca del siglo XVI. Los años pasan; y este es el asunto de ambos textos, lo que Azorín añade: sus futuros. Constanza, algo embarnecida por la edad, tiene ocasión de regresar al mesón toledano veinticinco años después para sentir dolorosamente cómo aquello no es lo que recordaba y que allí no queda nada de lo que ella vivió; nos deja una sensación de melancolía ante la memoria de un tiempo dichoso que se ha evaporado. El autor de *La tía fingida* concluye su novela de manera feliz: gracias al matrimonio con el estudiante, la joven prostituta, Esperanza, se salva de un fin desastroso, «porque las más de su trato pueblan las camas de los hospitales, y mueren en ellas miserables y desventuradas.[836]» En «Cerrera, cerrera» la cabra tira al monte, sigue su natural instinto: algunos años después, la muchacha abandona al marido para tener el final del que se había salvado en la novela que le sirve de referente.

Las dos novelas recreadas en *Castilla* han de ser recordadas en su integridad para asistir a unas continuaciones posibles. Las tramas originales permanecen y se encuentran como subsumidas en estas recreaciones. El caso de *La fuerza de la sangre* es muy diferente: no se trata del paso del tiempo, ni de las zozobras de los personajes, que aquí desaparecen; porque lo que encontramos en este texto de Azorín es un vaciado total del argumento. Se elimina la novela, se disuelven los sucesos, desaparecen los personajes, para dejar solo dos elementos ambientales.

La fuerza de la sangre es, de entre el conjunto de las ejemplares, una novela especial por su violencia. Leocadia es una muchacha de dieciséis años arrancada por la fuerza del grupo familiar con el que regresaba a casa en una noche de verano, y violada por un joven caballero «de inclinación torcida», Rodolfo, quien la posee en la oscuridad de su aposento cuando ella aún estaba inconsciente. Rodolfo se nos hace más repugnante todavía cuando, al escuchar los lamentos, congojas y razones de la muchacha, siente solo el renovado impulso de volver a gozarla, a lo que ella, ahora, se opone con todas sus fuerzas.

El asunto es crudo: muestra la egoísta satisfacción de los deseos, el brutal ejercicio de un impulso ciego: el comportamiento propio de lo que «sucede real y efectivamente en la Naturaleza entera, desde el animal hacia abajo», un acto carente de conciencia y de comprensión del sufrimiento ajeno.

Pues bien, de esta novela Azorín solo destaca dos elementos: la noche de luna y un aposento guarnecido de damasco: el lugar del rapto y el de la violación, pero sin rapto ni violación. «Cervantes, en *La fuerza de la sangre*, nos da la sensación de una noche de luna», leemos en el inicio del capítulo; esta sensación va unida a otra: la de una casa que se levanta en la ciudad. De esta casa solo sabemos que tiene un salón tapizado de damasco. Son los dos temas cuyas variaciones va a desarrollar en las dos partes del texto; dos partes separadas por un breve pasaje entre paréntesis donde glosa unos versos de Góngora. El mismo procedimiento lo emplea en algunos capítulos de *Castilla*, como en el mencionado «Cerrera, cerrera»: una primera parte alusiva al contenido de la novela, un fragmento central, entre paréntesis, donde introduce y glosa el pasaje del *Quijote* -segundo texto-, y una segunda parte en la que desarrolla la imaginada continuación (este procedimiento de un segundo texto también lo ha empleado en *Las nubes* y en *Lo fatal*).

[836] *La tía fingida*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, III, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, pág. 370.

En «Al margen de *La fuerza de la sangre*» no hay nada de narrativo. Todo es pura evocación contemplativa. La frase escrita por Cervantes «la noche era clara, la hora las once, el camino solo y el paso tardo» es lo que suscita en el lector-escritor un estado de ánimo que le mueve a escribir evocando una sucesión de imágenes en el mismo sentido: la luz de luna en los ramajes, en el río, en los jardines... Todo ello con una «grande y profunda calma». La palabra *calma*, repetida tres veces en el mismo párrafo, junto con otras como *encanto*, *reposado*, *sedante*..., crea como un espacio interior de serena contemplación. Lo contrario de lo que acontece en la novela. En la segunda parte, el salón tapizado de damasco es otro ámbito de silencio «profundo y sedante», y de paz. La paz de este salón -escribe Azorín- «va a unirse a la paz de la cuesta del río en las noches claras de luna»[837]. Como si nada hubiera pasado en esa cuesta y en ese salón.

El fragmento central, separado y cerrado entre paréntesis, es una especie de intermedio lírico. Suscitado por el encanto de las noches de luna, viene el recuerdo de unos versos de Góngora que refuerzan el clima poético. Alude a una breve canción, «Donde las altas ruedas», de cuatro estrofas aliradas en las que Coridón, el nombre de un pastor Virgiliano, se queja de ausencia al injusto Amor, al pie de un fresno levantado, sobre un peñasco junto al Betis, «que entre juncias va dormido», y en cuyas aguas la luna deja «espejos claros de cristal luciente». Es un idilio, en su sentido original: un cuadrito delicado sobre un convencional tema bucólico; un contrapunto de la brutalidad a la que asistimos en la novela.

Es evidente que, aunque lo parezca, Azorín no ignora lo que ha pasado, pero se refiere a ello con una alusión tan mínima y tan vaga que ese suceso solo puede ser conocido por quienes hayan leído la novela ejemplar. Del hecho solo dice lo siguiente:

> De la lectura de la novela, por encima de todo, a pesar de la trama, contra el hecho patético que allí se narra; de la lectura de la novela queda en el espíritu esta sensación de luz nocturna y dulce[838].

Una frase de apenas dos líneas en el relato de Cervantes tiene más relevancia para Azorín, en sus impresiones de lector, que las páginas dedicadas a eso que llama «el hecho patético», única alusión al acto criminal y a sus consecuencias. También en esa estancia adamascada «han resonado gritos de angustia, se han derramado lágrimas, se han visto satisfechos anhelos»[839]. Pero el salón permanece con su «silencio profundo y sedante». Finalmente, el sentido de este capítulo queda condensado en una frase:

> La impresión que nos produce la novela de Cervantes es la de las cosas que perduran y que continúan más allá de los deleznables y rápidos gestos de los hombres[840].

El hecho brutal de la violación viene a ser como un accidente lamentable, pasajero, en medio de lo perdurable; porque la violencia no afecta ni a la noche de luna ni al apacible aposento, que permanecen intactos en su belleza, en su capacidad para producir sentimientos nobles y delicados. Azorín elimina personajes y acción para dejar un ambiente que perdura a través de los siglos, «sobre los deleznables y rápidos gestos de

---

[837] *Obras escogidas*, II, pág. 1296.
[838] *Ibid.*, pág. 1295.
[839] *Ibid.*, págs. 1296-1297.
[840] *Ibid.*, pág. 1297.

los hombres». Vemos que lo que hace en sus páginas, sobre las que tiene potestad de autor, es eliminar toda presencia del mundo como voluntad para recrearse en el mundo como representación. Es lo que hace en casi toda su obra, de manera señalada desde *Antonio Azorín* hasta *Salvadora de Olbena* o *Ejercicios de castellano*. El impulso sexual es una manifestación de la voluntad en estado puro. En sus novelas, en su obra, no hay sexo, ni pasiones; como mucho, en *Don Juan* advertimos insinuada una pasión contenida; pero, ante todo, lo que encontramos son sentimientos sutiles y delicados: los que dice sentir el protagonista en *Veraneo sentimental* al recordar a las atractivas y bellas muchachas del balneario: «una vaga sensación de amor»[841], o tal vez un pequeño regodeo contemplativo en un detalle de un erotismo sugestivo, que nunca pasa de la grata contemplación sensual. Cuando los campeones por antonomasia del amor como pasión entran en la obra de Azorín, lo hacen a cambio de olvidar su vida anterior para rectificar radicalmente y vivir una nueva vida. El mito romántico más popular, el personaje desmedido, violento, egoísta, para quien todo queda subordinado a lograr su propia satisfacción, queda aludido con una breve frase al comienzo de la novela, encuadrando el prólogo, para dejar atrás su figura mítica: «Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador; un día adoleció gravemente [...] no llegó a morir; pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado»[842]. El adalid del amor sexual se convierte en un hombre piadoso; al igual que Doña Inés (en la versión de Azorín), tras una vida de experiencias amorosas, a cuyo epílogo asistimos, renuncia a su último amor para dedicarse al ejercicio piadoso creando una especie de hogar-escuela para niños pobres. En ambos casos parece resonar esa frase que resume la más alta cualidad ética en *El mundo como voluntad y representación*: «todo verdadero amor puro es piedad y todo amor que no sea piedad es egoísmo. El amor personal es el *eros*; la piedad es *ágape*»[843].

Esta actitud y comportamiento aparecen resaltados en las dos novelas aludidas, dada su temática, pero los encontramos en el resto de su obra. Al hablar de *El escritor*, por ejemplo, de la que siempre se recuerda la escena del brazo en alto, no se alude a un asunto relevante: Luis Dávila, el héroe de la guerra, se arrepiente para ir hacia otro heroísmo: el de la renuncia y la piedad. Como un Miguel de Mañara (ha leído su *Discurso de la verdad*), emplea su fortuna en socorrer a los pobres, a los enfermos, a los desvalidos. Un libro como *Pueblo. Novela de los que trabajan y sufren*, no es reivindicativo, sino piadoso; en su capítulo dos afirma «considerar como el más funesto enemigo la emoción conturbadora y violenta»[844].

Azorín elimina de su obra el mundo como voluntad para instalarse -e instalar al lector- en el mundo como representación: allí viven Félix Vargas, Joaquín Albert o Tomás Verdú, Antonio Quiroga, Víctor Albert, Salvadora López de Ledona..., y tantos otros. Toda su obra es un gran esfuerzo para eliminar lo pasional, lo conturbador, lo violento, y habitar en lo apacible, lo sereno. José Martínez Ruiz sabe que como hombre -como todo hombre- es esclavo de la voluntad; pero que como escritor puede distanciarse, objetivarla, contemplarla, entenderla y vencerla. A ello le ayuda un procedimiento propio, una actitud vital (y aquí recuerdo a Inman Fox): Azorín no crea su representación a partir de su experiencia en el «mundo como voluntad» sino, como bien sabemos, a partir de su experiencia lectora; es decir: se trata de una representación elaborada sobre otra representación. Azorín se contempla y se objetiva en Tomás Rueda cuando, a partir de la

[841] Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, pág. 75.

[842] *Obras escogidas*, I, págs. 615-616.

[843] Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (trad. de Eduardo Ovejero y Mauri), III, Buenos Aires, Aguilar, 1960 (2.ª ed.), pág. 86.

[844] *Obras escogidas*, I, pág. 956.

obra de Cervantes diseña su propio discurso, alterando todo lo que haya que alterar para su propósito.

El tratamiento que recibe *El licenciado Vidriera* viene a ser muy diferente, casi el opuesto, al recibido por *La fuerza de la sangre*. El protagonista lo llena todo, y se conserva la línea argumental con la alteración de su contenido. Como sabemos, el título de la novela cervantina es el mote que la gente pone al personaje en el período de su locura, al creerse de vidrio; él dice llamarse, cuando adolescente, Tomás Rodaja, para presentarse como licenciado Rueda al recobrar la cordura. El centro de la novela, las dos terceras partes de su extensión, contiene el período de su enajenación, manifestada en su manía y en una retahíla de sentencias, aforismos, apotegmas, facecias, chistes, dichos ingeniosos, etc., recogidos de obras ajenas, es decir: de sus lecturas, de su sabiduría libresca. El título de la novela hace referencia a este período, central y extenso, precedido por el más breve del encuentro, el estudio y los viajes; y seguido y terminado, en pocos párrafos (la tercera parte es brevísima), con su fracaso como letrado y su marcha a Flandes, donde muere dejando fama de valiente. Sabemos que en el texto azoriniano, ni enloquece, ni pretende ejercer como letrado, ni muere en Flandes heroicamente, quedando así alterado el contenido y el sentido del texto original.

Azorín calificó este libro de «ensayo novelesco»[845]. Se trata de una original fusión de géneros, diferente de sus novelas basadas en personajes literarios, y tal vez algo más cercano a los capítulos de *Castilla*. En 1941 cambió su título por el de *Tomás Rueda*, por parecerle más concreto. En realidad, el título anterior, el que coincide con el de la novela ejemplar -con el que había aparecido en tres reimpresiones-, se justifica por su alusión cervantina de cara al tercer centenario, no por su contenido, ya que aquí no aparece un licenciado Vidriera, enajenado y perseguido por un público curioso. En el nombre «Tomás Rueda», plenamente azoriniano, se une el que dice tener en la primera parte de la ejemplar con el sobrenombre declarado en la segunda. Azorín señala así la unidad y continuidad en un personaje cuya vida no es alterada en una etapa de enajenación. Tomás Rueda nunca se enajena: permanece siempre fiel a sí mismo y, en vez de locura, su crisis se resuelve en lucidez.

El ensayo novelesco de Azorín es un *bildungsroman* adelgazado, depurado (en el sentido del purismo poético que va a ser moda en los años siguientes), y también un *künstlerroman*: la novela de formación de un artista, un escritor, un hombre sensible orientado hacia su mundo interior. Esta singular obra (como también *Félix Vargas*, y las demás), responde claramente al criterio expresado en la siguiente cita:

> Una novela será tanto más elevada y noble cuanta más vida *interior* y cuanta menos *exterior* presente. [...] El arte consiste en que con la menor cantidad posible de vida exterior se ponga en el más fuerte movimiento la interior, porque la interior es verdaderamente objeto de nuestro interés. El cometido del novelista no es referir grandes acontecimientos, sino hacer interesantes los pequeños.

El texto parece escrito por la mano de Azorín, y todo en él nos remite a su arte de novelista. Parece definir muy bien su *Licenciado Vidriera*. Pero lo leemos, como Azorín lo leyó, en *Metafísica de lo bello y estética*[846]. No se trataría tanto de una influencia como de una confluencia de criterios, porque este es el criterio rector del novelista. E incluso

[845] En el prólogo a *Tomás Rueda*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941, pág. 13. En *Obras escogidas*, II, pág. 1632.
[846] Ed. cit., pág. 49.

en el seno del ensayo novelesco, saturado por la vida interior del personaje, encontramos una reflexión análoga del narrador, referida al decurso de los sucesos en la novela:

> Si nuestro Tomás hubiese consignado en un libro los sucesos que le han acaecido durante la vida, este libro debería titularse *Diario... de nada*. De nada, y, sin embargo, ¡de tanto! De nada ruidoso y excepcional, y, sin embargo, ¡de tantos matices o incidentes que le han llegado a lo hondo del espíritu![847]

Decíamos que se trata de un *bildungsroman* en el que asistimos a la formación de una sensibilidad, desde la infancia hasta el ingreso en la madurez, en el momento en que asegura con el matrimonio su equilibrio emocional y proyecta su vida en el ejercicio de la literatura. La etapa de la infancia, desde el inicio de su conciencia, es un añadido a la trama de la novela ejemplar, que aquí es prologada por cinco capítulos, de un total de trece, y no prolongada en un futuro, como ha sucedido en las otras recreaciones.

El *bildungsroman* tiene sus peculiaridades y características, pero tal vez la más definitiva, la que constituye su esencia, sea la que resalta Ricardo Gullón: «el tránsito de la inocencia al conocimiento»[848]. En el texto azoriniano este suceso vital se produce en el capítulo X, «Un vino dulce y violento», el episodio alternativo al texto cervantino: allí, en 1613, aquella mujer «de todo rumbo y manejo» se enamora de Tomás, lo pretende sin ser correspondida, y finalmente le envía el membrillo toledano con el hechizo que provocará su locura. En la obra azoriniana el caso es diferente, y está relatado con insinuaciones y textos interpuestos. Vamos asistiendo al suceso a través de evocaciones de *La Celestina* y de dos o tres pasajes de *La perfecta casada*. Al parecer, Tomás se fija en una mujer cuya imagen le va cautivando; no pasa inadvertido este hecho a la desconocida quien, tal vez, sea la que le envíe a una alcahueta. Las relaciones con esta mujer son violentas, atormentadas, aniquiladoras. El narrador escribe: «Existen mujeres terribles; mujeres apasionadas y ardientes; mujeres que subyugan y de cuyo sortilegio es imposible desprenderse»[849]. Tomás queda a merced de esta mujer fatal, una verdadera «hija de Lilith»; el narrador se refiere a unos «abscondidos rincones, secretos testigos de sus proezas»[850], aludidos en una página de Fray Luis en la que este nos remite a otra página de Proverbios[851], y es en esta secuencia de textos donde atisbamos un relato de lo sucedido.

Porque en Proverbios, 7, 6-27, leemos la historia de un joven inocente aniquilado por una mujer lúbrica, de extremada lascivia. Ella le sale al paso, lo seduce con palabras lujuriosas; él «se fue tras ella entontecido como buey que se lleva al matadero». El último versículo define el final de esas relaciones: «su casa es el camino del sepulcro, que baja a las profundidades de la muerte». Esto explica el estado en el queda Tomás: la «conmoción de todo su organismo fue tan violenta», que «sintió su cerebro todo hecho fuego»[852]. La enfermedad y su recuperación vino a durar seis meses (como en su modelo cervantino), y de ella salió transformado.

---

[847] *Obras escogidas*, II, pág. 1387.
[848] *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 91.
[849] *Obras escogidas*, II, pág. 1399.
[850] *Ibid.*, pág. 1400.
[851] *La perfecta casada*, cap. 8. En ed. de Javier San José Lera (Espasa Calpe, Madrid, 1992), págs. 127-128.
[852] *Obras escogidas*, II, pág. 1400.

Ha sido un original ejemplo de intertextualidad y de consulta bibliográfica. El suceso, tomado de Cervantes, queda en buena medida referido mediante textos ajenos de clásicos castellanos, y, en uno de ellos, se nos remite a otro, a la Biblia, al que debemos acudir para entender la experiencia de Tomás. Ese capítulo 7 del libro de los Proverbios (que en la Vulgata, traducción Nácar-Colunga -de donde he citado-, recibe el título de «Los halagos seductores», y en la versión Reina-Valera uno más directo: «Las artimañas de la ramera») viene a ser el correlato narrativo para referir unos sucesos entrevistos en textos presentes y aludidos.

El *Licenciado Vidriera* azoriniano es un libro repleto de citas bibliográficas. La voz del narrador, quien se presenta en el capítulo XIII como «el autor», y que coprotagoniza este ensayo novelesco, trae continuas referencias textuales añadiendo los pertinentes datos bibliográficos. Utiliza, por ejemplo, un fragmento de *La Dorotea* para dar contenido a un personaje ocasional: un hombre ensimismado en la orilla de un río; una traducción del *Amphitrion* por Pérez de Oliva sirve para reflexionar sobre la experiencia de la vida en sus edades, y otra del *Diálogo de la dignidad del hombre*, del mismo autor, para tratar sobre la necesidad de la soledad; tres citas de Gracián -dos de *El político* y una de *El Criticón*- abordan el tema de las naciones de España; otro fragmento de *El donado hablador* le permite ambientar un interior de época... El País Vasco queda descrito desde Zamacola (¡en un libro de 1818!); el interior doméstico holandés se nos muestra en una traducción que el autor dice hacer de un libro de 1697, *Les Delices de la Holande*, y a Gabriela, en la que viene a representar a su esposa, Julia Guinda, la describe con una cita en francés de Jules Lemaître, escritor fallecido en 1914. Libro de libros, pues, inspirado en uno cervantino, proyectado sobre él, y traspasado por varios más.

En el personaje de Tomás Rueda asistimos a la formación de una conciencia, a la educación de una sensibilidad encaminada a consolidar una realidad interior. El niño Tomás es un solitario que entra en la vida asistiendo a la desaparición de su hogar, de su familia, y observando el mundo en sus detalles. Al igual que al niño Martínez Ruiz, gusta de subir al sobrado, siente atracción por las ventanas, contempla las arañas..., hasta que encuentra unos libros que, según deducimos, fueron de su madre. La lectura de poetas y noveladores «hacen abrir los ojos a este niño ante el espectáculo del mundo y ponen en su alma [...] un fermento de ideal»[853]. Los libros operan sobre una sensibilidad apta para percibir los matices de las cosas y los afectos sutiles que nos relacionan con los demás. Recordemos el muro blanco, como sinécdoque de Salamanca, sobre cuya superficie Tomás ve resbalar la luz del sol, con sus diversos matices y cambiantes según las horas y las estaciones, durante años; y también su afecto hacia personajes soñadores y bondadosos, orientados hacia su mundo interior, como don Lope de Almendares: donde todos ven motivo de burla, él ve bondad y discreción. Sobresale su amistad con Asensio, un músico ciego de intensa sensibilidad, que comparte el gusto de Tomás por la poesía y siente sobre su rostro, sin poderla ver, la grandeza del universo.

Sabemos que su crisis, la enfermedad que sigue a su experiencia en el «mundo como voluntad», le devuelve a un «mundo como representación» más intenso, con una sensibilidad hiperestesiada. Gana en lucidez a costa de sufrimiento: ve matices y percibe relaciones que antes no percibía. Él no es de vidrio, sino vidrioso: «que fácilmente se resiente, enoja o desazona» (*DRAE*); le dañan las asperezas y le resulta insoportable el ambiente en que vive: el ambiente español, violento, agresivo y frívolo. Esa aspereza en el ambiente moral, y en el físico, le hacen abandonar España e instalarse en Holanda, en un interior doméstico donde, en compañía de una esposa que garantiza su equilibrio,

[853] *Ibid.*, pág. 1373.

Tomás puede crear. Su escritura, que brota casi por instinto de su subconsciente, viene a insertarse en la «historia interna» de su país, tal y como la concibe Giner de los Ríos. Tomás lee a los clásicos, y a partir de estas lecturas se crea una realidad interior en la que se apoya para escribir. Lo mismo le ha de pasar a Félix Vargas, a don Pablo (en *Doña Inés*), y a su mismo autor, cuya reescritura cervantina no es otra cosa que lo que leemos en ese capítulo final: el texto acaba refiriéndose a sí mismo.

El desenlace es curioso: Tomás recibe una carta de España que le llena de sorpresa y de júbilo. Llama entusiasmado a Gabriela; se la da a leer. «La carta dice así», pero solo encontramos tres puntos suspensivos y el blanco de la página. El final no puede ser más abrupto. Se nos deja sin conocer un contenido, al parecer, importante. Pero tal vez no sea el contenido sino la emoción que suscita lo que se quiere enfatizar: el júbilo nos deja con una sensación de esperanza.

Y el sentido de esa esperanza pudiera estar, como apunté en otra ocasión[854], en el «Postfacio que pudiera ser prefacio», eliminado en la edición de 1941, pero fundamental para entender el sentido de la obra en el momento de su aparición. Lo que ahí leemos es precisamente la solución al problema que denunciaba Tomás Rueda, lo que tanto daño le hace: la aspereza, la violencia y agresividad del ambiente español puede modificarse gracias a maestros como don Francisco Giner de los Ríos, maestros que enseñan «la serenidad espiritual, la escrupulosidad, la limpieza, la precisión»[855].

«Los clásicos son solidaridad y sensibilidad»[856]. Es el último argumento del libro y la conclusión, no solo del postfacio, sino también de la obra entera: solidaridad con el ambiente en que vivimos; sensibilidad como perfeccionamiento personal. Son los dos conceptos básicos para fundamentar en ellos la tolerancia, la convivencia, y para poder inventar los rasgos constitutivos de una conciencia nacional. La literatura es elemento fundamental en la concepción de una historia interna, como pensaba don Francisco Giner y que Azorín reflejaba en su idea de la continuidad nacional; es, por tanto, reveladora de una manera de estar en el mundo. Pero en Martínez Ruiz todo ello ha de ponerse en consonancia con el impacto que en él produjo la lectura de Jean-Marie Guyau, tal y como lo manifiesta en su librito de 1899 *La evolución de la crítica*. En esta obra, en la que más bien da cuenta de su propia evolución, el escritor repasa diferentes tendencias y escuelas críticas para mostrar su adhesión, con un notable entusiasmo, a la llamada crítica sociológica, aprendida en Guyau; no tiene nada que ver con el arte social que defendía pocos años antes, es «la que muestra al lector las bellezas de la obra; la que le hace simpatizar, entrar en sociedad, *socializar* con la obra»[857]. Socializa porque cohesiona la sociedad en el reconocimiento de unos valores estéticos y éticos que han de ser factores de progreso en una positiva evolución de la sensibilidad. El arte, la literatura, ha de carecer necesariamente de utilidad práctica inmediata -en ello coinciden Giner, Schopenhauer y Guyau-; cumplen una función que no podrían cumplir si estuvieran al servicio de ideologías determinadas o de fines prácticos concretos (en el caso del segundo,

---

[854] «*El licenciado Vidriera visto por Azorín*. Los clásicos como posibilidad». José-Carlos Mainer, en un excelente estudio, *De Azorín y de Cervantes*, que acompaña a la edición facsímil de *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (Madrid, Boletín Oficial del Estado/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2016), relaciona el desenlace -Gabriela leyendo la carta- con cuadros de Vermeer en los que, en un interior doméstico, sitúa a una figura femenina en similar actitud (*vid*. págs. 32-33); el ambiente doméstico holandés pudo inspirar este final. De todos modos, aceptando esa sugerencia, quiero mantener mi versión, tal y como la recojo aquí.

[855] *Ibid.*, pág. 1415.

[856] *Ibid.*, *id.*

[857] *La evolución de la crítica*, en Azorín, *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1975 (2.ª ed.), pág. 235.

porque caería dentro del mundo de la voluntad). «El arte es vida -escribe Martínez Ruiz en 1899-; vida que se extiende a todos los hombres, a todos los seres, a todas las cosas del universo, y hace de hombres y de cosas una sociedad universal, solidaria, amorosa». La sociedad mejora cuando reconoce y admira algo más elevado. Todo ello no corresponde, claro está, a un pretendido espíritu nacional: se trata de una verdad universal. La belleza lo es en todas partes, siempre que haya individuos capaces de reconocerla y de valorarla, aunque puede haber acentos diferenciales: «Sobre un fondo común humano, poner nuestro sello: ese es el ideal»[858], escribe en *Un pueblecito* pocas semanas antes de comenzar *El licenciado Vidriera*.

Solidaridad y sensibilidad; los dos conceptos van unidos, se interrelacionan. Porque la sensibilidad no es una cualidad que pertenece solo a la esfera privada e íntima, individual, sino que se manifiesta en el ámbito público, en el trato con los demás: en el respeto, la tolerancia, la convivencia. La educación de la sensibilidad ha sido un empeño fundamental para Martínez Ruiz: afinar y enriquecer nuestra visión del mundo y mejorar las relaciones con nuestro ambiente para mitigar la aspereza, la violencia y la agresividad que tanto daño hacían a Tomás Rueda, el personaje recreado por Azorín para ver desde él la vida y objetivar en él sus sentimientos. «Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos»[859], había escrito por aquellos días en su «Nuevo prefacio», y no lo ha podido ejemplificar mejor.

[858] *Obras escogidas*, II, pág. 1432.
[859] *Ibid.,* pág. 698.