Pascale Peyraga (*dir.*)

Azorín

Los Clásicos redivivos y los universales renovados

Pascale PEYRAGA (dir.)

AZORÍN
LOS CLÁSICOS REDIVIVOS Y LOS UNIVERSALES RENOVADOS

VIII Coloquio Internacional

Pau, 1-3 de diciembre 2011

Organizado por:

Laboratoire de Recherches: Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (E.A. 1925),
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Casa-Museo Azorín, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo

Comité de lectura:

Rocío Charques Gámez
Christelle Colin
Emilie Guyard
Isabel Ibáñez
Nejma Kermele
Sophie Torres

© De la obra en su conjunto: Laboratoire de Recherches: Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (Université de Pau et des Pays de l'Adour).
© De los textos: sus respectivos autores.
© De esta edición: el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Diseño de cubierta: Aurelio Ayela

I.S.B.N.: 978-84-7784-635-2
Depósito Legal: A 783-2012

Impresión: INGRA Impresores

ÍNDICE

Introducción 9

El concepto de clásico: definiciones y revisiones

De nuevo sobre Azorín y el concepto de clásico
Carme RIERA 17

Una nueva aproximación al canon en *Al margen de los clásicos* de Azorín
Reyes VILA-BELDA 41

Plagiando por anticipación: hacia una nueva definición de la Historia literaria
Pascale PEYRAGA 55

Las referencias clásicas en *Castilla*: alusiones, citas, resumen
David WOOD 73

Azorín, *Madrid* y los clásicos: la naturalidad de la pedagogía azoriniana
Xavier ESCUDERO 85

Azorín ante los clásicos españoles

Azorín y el teatro áureo: del ensayo al relato
Renata LONDERO 97

Los clásicos en *La fuerza del amor*
Antonio DÍEZ MEDIAVILLA 111

Mor de Fuentes: un autor clásico
Christian MANSO 127

El *Don Juan* de Azorín: tratamiento de un mito clásico
María MARTÍNEZ-CACHERO ROJO 137

Azorín y el setecientos
José Manuel VIDAL ORTUÑO 147

El regeneracionismo quijotesco de Azorín en *La ruta de don Quijote*
Bedis BEN EZZEDINE ZITOUNA 157

El retorno a los clásicos: el último Azorín en *ABC*
Dolores THION SORIANO-MOLLÁ 169

Azorín: désir de Galice
Daniel ARANJO 183

ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: LA MODELIZACIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA

Azorín ante los clásicos y modernos franceses
Daniel-Henri PAGEAUX 199

Una lectura de *Entre España y Francia* de Azorín
Denis VIGNERON 211

UNA IDEOLÓGICA ENRAIZADA EN LOS ENSAYISTAS DEL PASADO

El pensamiento de Saavedra Fajardo en los artículos periodísticos de Azorín
Raúl MOLINA SÁNCHEZ 225

El giro antirromántico de Azorín y la reinvención de Larra
Enrique SELVA ROCA DE TOGORES 233

Hispanización del combate filosófico vitalista por la renovación de Clásicos españoles, en las cuatro primeras novelas de Martínez Ruiz (1901-1904)
Camille LACAU ST GUILY 251

Paradigmas políticos: Azorín y Ortega ante los retos de la cultura nacional
Manuel MENÉNDEZ ALZAMORA 269

INTRODUCCIÓN

> ¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: Un autor clásico no será nada, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la 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 reflejadas en esas obras su sensibilidad. [...] No estimemos, queridos compatriotas, los valores literarios como algo inmóvil, incambiable. Todo lo que no cambia está muerto. Queremos que nuestro pasado sea una cosa viva, palpitante, vibrante. Veamos en los grandes autores el reflejo de nuestra sensibilidad actual. Otras generaciones vendrán luego que vean otra cosa.
>
> Azorín, «Nuevo Prefacio» a *Lecturas españolas, Obras escogidas* II, *Ensayos,* Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa, 1998, p. 697-698.

Casi bastaría con citar las célebres frases sacadas del «Nuevo prefacio» a *Lecturas españolas* para sintetizar la postura teórica de Azorín con respecto a los Clásicos y hacer hincapié en la originalidad de su percepción de los textos y de los autores del pasado. La constante preocupación de Azorín hacia los Clásicos, tan atinadamente analizada por Carme Riera en su reciente ensayo, *Azorín y el concepto de clásico*[1], la omnipresencia de éstos en su prosa no puede sino despertar el interés y justifica que dediquemos unos nuevos estudios a las relaciones complejas que Azorín mantuvo con los Clásicos, como lector y como escritor.

Central, ya, en el Azorín ensayista, la cuestión de los Clásicos domina en numerosas recopilaciones suyas –*Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Al margen de los clásicos* (1915), *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945)...–, las cuales incluyen artículos que, sea apuntan a un alcance general, sea revelan la primacía de algunos autores predilectos

1. Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

–Montaigne, Cervantes–, sea ponen de realce la variedad de los autores, de los géneros y de las épocas que influyeron en su sensibilidad de escritor.

Los Clásicos se infiltran por lo demás en las ficciones de Azorín, en las que el escritor parece poner en práctica la voluntad de revitalización preconizada por la teoría, recreando a figuras y mitos literarios –*El licenciado Vidriera* (1915), *Don Juan* (1922)...– o recurriendo a la ficcionalización moderna de los autores pasados, verbigracia en *Cervantes o la Casa encantada* (1931). Y aunque la dimensión literaria de los Clásicos parece dominar los escritos azorinianos, ésta queda estrechamente vinculada con una óptica ideológica y política, derivada de la crisis identitaria de la España finisecular. A este respecto, el apóstrofe de Azorín a sus «queridos compatriotas» –en el prólogo anteriormente citado–, no deja de llamar la atención ya que apela alusivamente al concepto de 'patria', un asunto clave para la generación del 98 en el momento en que es necesario 'reinventar España'.

Y efectivamente, entre la variedad de estudios brindados al lector en este volumen[2], varios de ellos enfocan directamente en la función ideológica que cumplen los Clásicos en el pensamiento azoriniano. Así, en «Paradigmas políticos: Azorín y Ortega ante los retos de la cultura nacional», Manuel Menéndez Alzamora vuelve sobre el problema de la identidad española, analizando la construcción y la institucionalización de la Historia como disciplina. Tras poner de realce dos tendencias historicistas, la de la objetividad histórica y la del relativismo epistémico –sustentada en elementos subjetivos y fenomenológicos–, relaciona a Azorín con esta última corriente, habitualmente aprovechada por los abanderados del 98 para cimentar el imaginario histórico de la nación española. Es uno de los motivos que le mueven a Azorín a convocar el pensamiento de Saavedra Fajardo (véase el artículo de Raúl Molina Sánchez): a través del filtro del ensayista aurisecular, repasa su relación con las corrientes intelectuales de su época y trata de entender el presente desde una temporalidad pasada. Una misma dinámica entre presente y pasado asoma en las páginas que Camille Lacau Saint Guily dedica al tratamiento azoriniano de la corriente anti-dogmática y vitalista europea. Lejos de seguir al maestro Clarín –promotor del europeísmo contemporáneo considerado como solución dada a la regeneración del país– en su apología de los pensadores anti-intelectualistas, Azorín transfigura literariamente, en sus «novelas de ruptura» de los años 1901-1904, los filosofemas anti-intelectualistas para encontrar en los Clásicos españoles un ascendente a la polémica europea entre vitalistas y

2. Se reúnen aquí las reflexiones llevadas a cabo en el octavo coloquio Azorín organizado en la cuidad francesa de Pau: VIII° Coloquio internacional «Azorín, los Clásicos redivivos y los universales renovados», 1-3 de diciembre de 2011, Universidad de Pau y de los países del Adour.

anti-vitalistas. El enlace así entablado con los Clásicos cumple una función múltiple: permite, por una parte, alejarse de la concepción antagónica que tendería a convertir a los Clásicos en objetos de devoción sacralizados y polvorientos, para promover otra postura, que favorece una definición moderna de los Clásicos insertándolos dentro de una corriente dialéctica: los Clásicos se reafirman o se revisan al correr de los años, formándose y transformándose según las estéticas, las circunstancias, las sensibilidades del momento. Por otra parte, promueve la identidad nacional de España con respecto a las ideologías europeas que España anticipa mediante la modernidad de sus Clásicos. Azorín construye por lo tanto una visión, si no paradójica, por lo menos inaudita de unos Clásicos capaces de intervenir en la regeneración del país, o sea, en su construcción futura.

Dicha dimensión ideológica no sólo brota de los escritos de tendencia ensayista sino del conjunto del *corpus* de principios del siglo XX. Así, el análisis de *La ruta de don Quijote* por Bedis Ben Ezzedine patentiza el juego especular que se establece entre el héroe cervantino y el propio Azorín –dos aventureros que oscilan entre el idealismo y la realidad–, incitando a una reflexión acerca de la historia y de la condición del hombre. Antonio Díez Mediavilla, por su parte, analiza la primera producción teatral de Azorín, y muestra que la tragicomedia de *La fuerza del amor* (1901) no retoma únicamente las obras clásicas –*La Celestina*, *Rinconete y Cortadillo*...–, como materia estética o artística sino que ofrece el fresco complejo de una sociedad aurisecular; al proyectarse este panorama en el presente, acaba definiendo el alma castellana y la idiosincrasia española, y adquiere por lo tanto un alcance existencial e histórico. Así pues, el uso de los autores clásicos fundamenta una reflexión crítica y dialéctica sobre el espíritu nacional, generando una tensión entre realidad y ficción, en la que la fantasía aparece como única salida posible ante la situación vivida. Unos cuarenta años después, de vuelta de su exilio parisiense, Azorín apelaría de nuevo, en su colaboración reanudada con el periódico *ABC* (veáse a este propósito el artículo de Dolores Thion sobre «el último Azorín en *ABC*»), a las figuras de los Clásicos y a la escritura cervantina, literariamente codificada, para encontrar una libertad de pensamiento y de expresión y abstraerse del presente recurriendo a emociones universales.

La función revitalizadora de los Clásicos, desarrollada por Azorín en su dimensión ideológica, encuentra una correspondencia no menos sorprendente en el manejo del idioma, así como lo revela Xavier Escudero al estudiar la «naturalidad de la pedagogía azoriniana». Lejos de ceñirse a la perspectiva desarrollada por los tradicionalistas, estos defensores acérrimos del casticismo que defienden el purismo de la lengua y potencian a los clásicos auriseculares como modelos idiomáticos fijos, Azorín utiliza al léxico propio de los Clási-

cos con una finalidad distinta: intenta revitalizar la lengua española, llevar a cabo la necesaria empresa de renovación del idioma español que se cimentaría en un enriquecimiento transepocal. Xavier Escudero repara en la perspectiva casi pedagógica adoptada por Azorín al elegir a unos Clásicos cuyo estilo claro y preciso corresponde con su propia sensibilidad y al hacer de la erudición algo natural: el monovero cita de paso a los Clásicos para nutrir el apetito de descubrimiento del lector y recupera la terminología del pasado para darle un sentido en el presente, reactualizando las viejas palabras para revitalizar la lengua española.

Pero el diálogo con los Clásicos no se limita con salvar las fronteras temporales, ya que cruza también los límites geográficos y culturales, como lo subrayan los estudios de Daniel-Henri Pageaux y de Denis Vigneron acerca de la francofilia de Azorín: la especial atención que dedica a la cultura francesa, a su tradición crítica, a los moralistas y oradores franceses demuestra el eclecticismo azoriniano, su avidez de lector empedernido. Azorín, lector moderno, mantiene con «sus» Clásicos, tanto franceses como españoles, una relación vivencial que se arraiga completamente en su actualidad y le permite ensanchar su comprensión del mundo moderno, en una visión que anuncia lo que diría años más tarde Italo Calvino al escribir que «los clásicos nos sirven para comprender quiénes somos y adónde hemos llegado»[3].

Cualquiera que sea el enfoque elegido –ideológico, filosófico o, como lo veremos con otros artículos, claramente literario–, se impone, de manera obsesionante, una concepción moderna de los Clásicos, muy baudelairiana, cuestión sobre la cual vuelve Carme Riera en su artículo «De nuevo sobre Azorín y el concepto de Clásico». Ahí retoma y completa el ensayo de 2007, *Azorín y el concepto de Clásico*[4], reconstituyendo la evolución crítica de Azorín –desde un primer rechazo agresivo de los Clásicos hasta su revaluación positiva– y contextualizando la visión azoriniana dentro de la historia de la noción. El recorrido histórico, desde el concepto renacentista de mera «imitación de modelos» hasta la visión defendida por Azorín –la que privilegia la sensibilidad moderna–, pasando por las disputas entre gente vieja y gente nueva, evidencia el cambio de perspectiva adoptado por Unamuno, Azorín u Ortega. Al definir al Clásico en función de su capacidad para «reflejar nuestra sensibilidad moderna», la formulación azoriniana valora la «modernidad» de lo clásico, una modernidad que no implica tanto lo cronológicamente nuevo como la ruptura con lo envejecido o lo caduco. Así, la modernidad de lo clási-

3. « [...] les classiques nous servent à comprendre qui nous sommes et où nous en sommes arrivés;...». Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 13.
4. *Op. cit.*

co no se determina en el pasado sino en el presente, según una interpretación que promueve esencialmente la sensibilidad y la subjetividad del lector.

Por lo demás, gran parte de los estudios aquí reunidos ponen de realce ese cambio de enfoque, el desplazamiento de los cánones inherente a la inversión de la postura de autoridad. Al valorar sobre manera las sensaciones suscitadas en el lector, Azorín se adelanta a las teorías de la recepción literaria, y descentra su relación con los Clásicos, como lo aclara Reyes Vila-Belda sacando provecho del título de *Al margen de los clásicos*. La exégeta revela la «estética de la margen» propia de Azorín, quien se aleja de los contenidos originales de los textos clásicos, para privilegiar una lectura específica, dando la primacía a lo anecdótico o insignificante, y valiéndose de una técnica fragmentada, hasta impresionista que refleja su sentir personal.

Dentro de esta línea, el artículo de Daniel Aranjo «Azorín, deseo de Galicia», ilustra con su propia escritura la estética azoriniana de la digresión o de la desviación. Al tomar como pretexto a los clásicos, como lo hacía Azorín, Daniel Aranjo roza las páginas dedicadas a Rosalía de Castro por su poder evocador, sin adentrarse realmente en el texto. Lo mismo tienden a demostrar las páginas que David Wood dedica al análisis de las referencias clásicas en *Castilla*. Las citas o alusiones multiplicadas no pretenden, en efecto, imponer un conocimiento estable de los Clásicos. Convocan a unos lectores capaces de compartir conocimientos cercanos a los de Azorín, para generar una dinámica de lectura; la mezcla entre el resumen, las citas y las alusiones entabla además un sistema de voz dual que nutre la vitalidad del texto: si conviven, en un primer nivel, la dimensión literaria de los textos clásicos con la realidad referencial descrita por Azorín, una tensión más sutil radica en el diálogo entre la voz de un Azorín-lector y la voz del Azorín creador que amolda las informaciones leídas o físicamente percibidas a su propia visión del mundo.

Ahora bien, la labor de recreación azoriniana se extiende a toda su obra. En «Azorín y el teatro áureo: del ensayo al relato», Renata Londero acierta en seguir las sucesivas recreaciones artísticas y genéricas con que Azorín remodela el teatro áureo, a través del ejemplo de *La vida es sueño* que se traslada hacia los dos subgéneros predilectos del autor: el cuento y la novela.

En cuanto a María Martínez Cachero, trae a colación el mito de don Juan, para poner de realce la originalidad y la novedad del tratamiento azoriniano. Si asoma la idea de un «anti don Juan» –un don Juan piadoso–, más oportuna resulta la hipótesis de una versión seguramente original y atrevida, pero que no representa más que una posibilidad inexplorada del don Juan mítico, nutrida por algunos de los don Juanes anteriores y que enriquece, a cambio, el hipertexto donjuanesco. Los criterios elegidos son, sencillamente, los que se adecuan al talante anímico y estético de Azorín, reforzando la idea

anteriormente expresada, la de la primacía de la función del lector, en la interpretación de las obras y de los autores del pasado. Es lo que le mueve a Enrique Selva Roca a referirse a la «reinvención de Larra», basada en la presencia de afinidades entre Azorín y Larra, que el propio Azorín acentúa desarrollando sucesivas imágenes en las que poder proyectarse al compás de las inquietudes que en cada momento tiñen su espíritu. En realidad, el fenómeno de sinfronía entre los dos escritores se deriva de un proceso de mitificación/mistificación por parte de Azorín que reelabora a Larra a su imagen y semejanza. Un fenómeno parecido se advierte en las páginas de *Lecturas españolas* (1912), donde Azorín confiere a Mor de Fuentes un protagonismo literario inaudito –lo coloca en el Panteón de sus predecesores– por haber vislumbrado en la vida del aragonés algunos determinantes de su propio vivir. La Historia literaria a la que nos referimos ahora no es, en términos de Christian Manso, una historia concebida bajo una perspectiva «estática» sino al contrario «dinámica», e induce una verdadera revisión crítica. Lo mismo revela José Manuel Vidal Ortuño, cuando vuelve, en «Azorín y el setecientos», sobre los escritores del siglo XVIII con los cuales el monovero cree tener un enlace espiritual y a quienes exhume del olvido. La advertencia según la cual «hablándonos de otros nos ofrece un íntimo retrato literario de sí mismo» resume la *revolución* (en el sentido etimológico de la palabra «volver hacia atrás») que introduce Azorín en la definición de la Historia literaria, para retomar parte del título empleado por Pascale Peyraga, «Plagiando por anticipación: hacia una nueva definición de la Historia literaria». Al revelar la dimensión epifánica del lector, Azorín dibuja una historia fenomenológica de la literatura e impone nuevos modelos críticos, respetuosos de la temporalidad propia del lector. Dicha percepción implica no sólo una reconstrucción de la Historia literaria sino también de la Historia de las influencias, cuestionadas por la visión azoriniana. Al mostrarse capaz de percibir en un texto dado el eco de otro texto posterior con respecto a la estricta cronología, al poner de realce un sistema de influencias 'al revés', Azorín anticipa las teorías artísticas modernas desarrolladas por Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman[5] o Pierre Bayard[6], y la actualidad de su pensamiento lo convierte en Clásico de nuestros tiempos...

Pascale PEYRAGA

5. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Collection Critique, Paris, Les Editions de Minuit, 2000.
6. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

EL CONCEPTO DE CLÁSICO: DEFINICIONES Y REVISIONES

De nuevo sobre Azorín y el concepto de clásico

Carme Riera
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Para tratar de *Azorín y el concepto de clásico* me ha parecido necesario establecer un previo y rápido recorrido histórico acerca del polisémico término 'clásico' y las vicisitudes de su uso. He tenido también en cuenta, como no podía ser menos, diversas aportaciones internacionales ya clásicas sobre el término 'clásico', valga la redundancia (Peyre, 1942, Eliot, 1944, Higuet, 1949, Gadamer 1960, Welleck, 1965, Kermode, 1975, Calvino, 1991, entre otros), para trazar el itinerario del concepto. Comienzo pues por el principio.

Aulo Gelio (siglo I), en la referencia más antigua que conocemos, transfiriendo el concepto del sistema fiscal romano, opone clásico a proletario, eso es escritor de primera categoría frente al de ínfima[1].

En el siglo VI, domina ya la referencia a '*classicus*', derivado de 'clase', autor que se enseña en clase, en la escuela. En este sentido, se usa en el Renacimiento tanto en Italia como en Francia y se da el caso de que, como

1. Aulo Gelio (*Noctes atticae/Noches áticas,* 19, 8, 15) se plantea si las palabras «quadriga» y «arena» deben emplearse en singular o en plural y opina que hay que atenerse a cómo use el término algún autor modelo y escribe: *E cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, «cualquiera de entre los oradores y poetas, al menos de los más antiguos, esto es, algún escritor de la clase superior contribuyente, no un proletario». Al referirse a la clase superior, Gelio alude al grupo de los ciudadanos de primera categoría, esto es, a quienes pagaban la mayor cantidad de impuestos por ser los más ricos frente a los proletarios que no tributaban. Según estableció la Constitución de Servio, los ciudadanos romanos habían sido divididos en cinco clases de acuerdo con sus bienes de fortuna. Con el tiempo, los ciudadanos de primera se llamaron simplemente '*classici*'. Tal vez Gelio, al aludir a los *classici* frente a los proletarios, no tenía en cuenta el sentido literal sino el figurado y se refería simplemente a los mejores, a los 'con clase', como se diría ahora, y quizás pudo tomar como antecedente a Cicerón (*Cuestiones académicas,* II, 73), cuando pone entre los clásicos, los primeros, a Demócrito y relega al grupo proletario a los estoicos.
Ver Ernest R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 352.
Sainte-Beuve, que, en sus *Causeries du lundi*, se pregunta *Qu'est-ce qu'un classique?*, se remonta a Aulo Gelio para explicar la palabra 'clásico' y escribe: «le mot *classicus* se trouve employé dans Aulu-Gelle et appliqué aux écrivains: un écrivain de valeur et de marque, *classicus assiduusque scriptor*, un écrivain qui compte, qui a du bien au soleil, et qui n'est pas confondu dans la foule des prolétaires». C. A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. III, Paris, Garnier, 1850, p. 39.

los autores que se enseñan en clase son los antiguos que se proponen como paradigma de imitación, es fácil observar, por tanto, que al término clásico subyace una noción de valoración positiva que se basa, por un lado, en el máximo nivel artístico, se enseña a los mejores, y por otro, en la significación modélica, sirven de pauta para el aprendizaje retórico y poético.

En el Renacimiento, su imitación es la única que ofrece garantías de éxito pues, como decía El Brocense, a propósito de Garcilaso, «No tengo por bueno a quien no imita a los excelentes antiguos»[2]. La cita de El Brocense me sirve para observar que en la España renacentista no se suele llamar clásicos sino antiguos a los autores griegos y latinos. Los antiguos, durante siglos, sirven de modelo. Sus obras resultan paradigmáticas e indiscutibles. En este sentido, 'antiguos' es sinónimo de 'clásicos'. Antiguos –en plural– como advierte el *Diccionario de Autoridades* (1729): «significa y da a entender a los escritores y autores que antiguamente florecieron o los padres o filósofos u otros varones que han dejado nombre y fama, de quienes se han tomado algunos dichos y sentencias»[3].

Debo advertir que el término 'clásico', referido a los autores que se toman como modelos de la antigüedad greco-romana, se usa en España más tardíamente. La documentación que aporta *Autoridades* pasa al *Corominas*. Ambos diccionarios remiten a Lope de Vega y a Paravicino. *Autoridades* espiga en *La Dorotea*, «Y aunque sean clásicos fuera mejor que dixeran ellos lo que dixeron los autores modernos» (fol.156). Por su lado, *Corominas* añade simplemente la fecha de las obras, 1632 para *La Dorotea* y 1633 para el *Panegírico dedicado al Funeral de la Reina Doña Margarita* que escribió el padre Hortensio. Maravall, en su libro *Antiguos y modernos*[4], documenta el término 'clásico' como sinónimo de 'antiguo', «en fecha algo anterior a la que hasta entonces se había señalado», refiriéndose a los datos aportados por *Corominas*, aunque no se da cuenta de que éste los toma prestados de *Autoridades*. Maravall tampoco da la fecha de las citas que ofrece sobre el término, procedentes del diálogo *El humanista* de Baltasar de Céspedes, limitándose a puntualizar que es algo anterior a 1632. Así, asegura que éste señala, refiriéndose a los escritores antiguos cuyo modelo puede seguirse, que «son todos los autores antiguos que llaman clásicos»[5], y añade:

> Aún hallamos una definición más precisa para los autores antiguos que llamamos clásicos que son «todos los griegos y latinos que escribieron

2. *Anotaciones a Garcilaso.* Cito por la edición de Antonio Gallego Morell *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad de Granada, 1966, p. 25.
3. *Diccionario de Autoridades*, ed. Facsímil, Madrid, Gredos, 1969, p. XXVIII.
4. José Antonio Maravall, *Antiguos y Modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 319-320.
5. Maravall toma el dato del texto de *El humanista* publicado por A. Fernández, Madrid, 1784, p. 15.

hasta el tiempo de los godos que allí casi se acabó la erudición antigua y debe ser San Isidoro el último de los clásicos».[6]

Maravall debió de consultar la edición publicada en Madrid por Santos Díez González y no, como apunta, por Antonio Fernández, el impresor y, posiblemente, olvidó anotar la fecha exacta en que el tratado *Discurso de las letras humanas llamado el humanista* fue compuesto, que es 1600[7]. Baltasar de Céspedes se adelanta a la referencia de *Autoridades* y *Corominas* por lo menos en 32 años. El tratado, hoy rigurosamente editado por el padre Gregorio de Andrés, recoge en numerosas ocasiones el término 'clásicos' como sinónimo de escritores 'antiguos'[8]. No está de más recordar que Azorín a menudo emplea el término clásico con la acepción de antiguo, especialmente hasta 1905.

Pero como 'clásico' hacía referencia a los modelos de la antigüedad clásica que se proponían en clase, pronto el término pasó a aludir a quienes imitaban a los clásicos. Rusell Sebold, en sus interesantes lecciones de la Fundación Juan March, luego publicadas con el título de *Descubrimientos y fronteras del neoclasicismo español* (1985), nos proporciona la referencia más antigua, hasta la fecha, del término 'clásico' en su acepción de imitador de un modelo aplicado a un autor español y cita el *Panegírico por la poesía*, a veces atribuido a Fernando de Vera y Mendoza:

> En un apartado de este libro en el que se habla de Garcilaso, Fray Luis de León, los Argensola, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, etc., se encuentra la aludida acepción nueva del adjetivo de que se trata: «Francisco López de Zárate, para ser famoso no ha menester más versos que los catorce de la Rosa, ni Silveira quiere más alabanzas que las que le promete el Poema de los Macabeos [...] y a otros mil poetas clásicos que habrá quisiera dar la que merecen ».[9]

6. Maravall, *op. cit.*, p. 61 y 320. Procede del capítulo «De la historia» en la edición crítica de G. de Andrés, p. 230, 5-9.Ver nota *infra*.
7. Ver la edición de Gregorio de Andrés, *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su Discurso de las letras humanas,* Biblioteca la Ciudad de Dios, El Escorial, 1965.
8. *Ibid.* Así en el capítulo «De la inteligencia del lenguaje», 5, p. 209, escribe: «Sirven los vocabularios compuestos por hombres exercitados en esas lenguas con los quales ha de pasar el humanista todos los authores antiguos que llaman classicos y tienen authoridad en esos lenguajes a fin de entenderlos todos sin dexar ninguno». Cap. «De la prosodia», 28, p. 213, «perdido pues este conocimiento (se refiere a la alternancia larga-breve) hase de aprender la quantidad de las syllabas de solos los preceptos de la Gramatica del uso y observacion de los poetas classicos que midiendo sus versos emos de hacer observacion de como usaron las syllabas largas o breves o comunes y tenerlas por tales como ellos las usaron». En el cap. «De la syntaxis», 13, p. 219, «recomiendo la lectura de la Minerva del maestro Francisco Sánchez «que es el que mas erudicion y juiçio a tratado de estas cosas mirando mucho los authores clasicos y no dexandose llevar de la opinion ordinaria de los demas». En el mismo capítulo, hay continuas referencias al criterio de los «clásicos» entendidos como antiguos frente a modernos.
9. Russell P. Sebolt, *Descubrimientos y fronteras del neoclasicismo español,* Fundación Juan March, Madrid, Cátedra, 1985, p. 42-43.

Según Sebold, la referencia al término 'clásico', que se encuentra en este texto de 1627, representa a la vez el primer momento en que en cualquiera de los principales idiomas modernos, 'clásico' recibe tal sentido (el inglés y el francés, por ejemplo, tardan, respectivamente, 110 y 170 años más en aplicar los adjetivos '*classical*' y '*classique*' a sus literatos nacionales).

Con esta acepción, «imitador de modelos», tiene que ver la oposición 'clásico-romántico' de tan larga fortuna. Fueron los hermanos Schlegel los divulgadores de la cuestión y madame de Stäel quien con más ahínco rechazó a los clásicos por considerarlos imitadores mecánicos de modelos greco-latinos. Los hermanos Schlegel, en cambio, aceptaron la coexistencia de ambas poéticas. Pero, como esclarece Wellek[10], el cambio decisivo se operó con la transformación del significado de la palabra 'clásico' de un término de valoración a un término que designa una tendencia estilística, tipo o período. En España, como en otros países europeos, pronto 'clásico' pasó a significar «conservador, sometido a normas o reglas», frente a 'romántico' que se equiparó a «revolucionario, libre y creador». Por su lado, Goethe, en sus *Conversaciones con Eckermann* (2, IV, 1829), hacía referencia a que 'clásico' era lo sano frente a 'romántico' que implicaba lo enfermizo. Durante el siglo XIX, ambos términos se contraponen tópicamente. Así se establece un contraste entre lo objetivo y lo subjetivo, lo racional y equilibrado que se opone a lo emotivo y apasionado, la forma equilibrada y la inspiración inefable. 'Clásico' significa para Peyre «un arte mesurado, lúcido, ordenado, equilibrado y sano frente al arte nuevo (romántico) que se considera excesivo y violento, oscuro y enfermizo»[11].

La oposición clásico/romántico, como tópico excluyente que aún interesaba al primer Azorín, al Ahriman, partidario de lo romántico y por eso defensor en *Anarquistas Literarios* (1895) de Lope, un *revolté* que desdeña la preceptiva literaria aunque luego, en *La Voluntad*, sea considerado negativamente, un pre-Azorín que todavía en los noventa –su ensayo sobre Moratín es de 1893– y aún después, identifica a lo romántico con libre, creador, revolucionario frente a clásico, conservador, sometido a reglas, dicotomía que la polémica del Romanticismo había aireado en España con profusión, aunque más adelante, su postura se vuelve mucho más contemporanizadora.

Azorín no era el único entre los integrantes de su generación en utilizar la dicotomía. Antonio Machado, por ejemplo, se preguntaba en 1908 en su *Retrato* si su poética pertenecía a uno u otro ámbito («¿Soy clásico o ro-

10. René Wellek, «El término y concepto de clasicismo en la historia literaria. Problemas y conceptos», *Historia literaria. Problemas y conceptos,* Barcelona, Laia, 1983, p. 105.
11. Henri Peyre, *¿Qué es el clasicismo?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 36.

mántico?/ No se. Dejar quisiera mi verso/ como deja el capitán su espada»...) y en 1912, en carta a Ortega[12], despreciaba a Garcilaso como imitador sin comprender que la mayor parte del mérito de nuestro clásico consistía en que mediante la imitación de los antiguos y de los toscanos había puesto al día la literatura castellana.

También Ortega (1907), en sus artículos «Teoría del Clasicismo»[13], ya había tratado de la cuestión y había dado a la palabra 'clásico' un sentido distinto, pero seguía oponiéndola a 'romántico' y se refería a la necesidad de «domeñar la bestia romántica» y anotaba que «la emoción romántica habita a manera de tentación innumerable los ánimos clásicos más puros»[14]. En la fobia romántica, coincide Ortega con D'Ors que pedía cien años de clasicismo para paliar otros cien de nefasto romanticismo. Azorín no mantendrá una postura mucho más ecléctica y aunque no se retractará de sus opiniones juveniles, tratará de ensamblar ambos aspectos. Así escribe en *Los Valores Literarios*:

> ¿Qué es lo que preferimos, el fuego romántico o la disciplina clásica? ¡Con qué nos quedaremos con la pasión romántica o con la serenidad clásica? [...] 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 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.[15]

A esas referencias de clásico como autores de primera categoría, aptos para leer en clase, autores que siguen la preceptiva clásica frente a los románticos que la desdeñan, añadiré ahora lo que supone la evolución del término aplicado a los modelos nacionales, a los autores que escriben en castellano y que son propuestos como paradigma, como ocurre, en primer lugar, con Garcilaso. Sin embargo, ni El Brocense (1574), ni Herrera (1580), ni Tamayo de Vargas (1622) se refieren a él llamándole 'clásico'. Es el 'excelente poeta' Garcilaso de la Vega en el título de El Brocense, 'el Divino', según Francisco de Medina en el prólogo a las *Anotaciones* de Herrera o el 'Príncipe de los poetas castellanos' como le juzga también desde la primera página Tamayo de Vargas[16].

---

12. Antonio Machado, Carta del 17-7-12 recogida en *Prosas Completas*, vol. II, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 1512-1513.
13. José Ortega y Gasset, *El Imparcial* (18-XI, 1907 y 2-XII-1907), en forma de «Cartas a Rubín de Cendoya», recogidas *Obras Completas*, t. 1 (1902-1915), Madrid, Santillana-Fundación Ortega, Taurus, 2004 p. 120-126.
14. *Ibíd.*, p. 126.
15. *Los valores literarios* (1914), p. 129. Citaré siempre por *Obras Completas*, t. XI, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921.
16. Puede verse en la útil edición de Gallego Morell citada en la nota 2.

En el *Diccionario de Autoridades* (1726), prolifera ya el término 'clásico' aplicado a los autores españoles que los académicos se encargan de examinar para autorizar las voces. 'Clásicos' son en 1726 todos los escritores españoles desde el siglo XIII hasta los inicios del siglo XVIII[17] que han contribuido al desarrollo, afianzamiento y grandeza del castellano. Recordemos que Azorín tanto se ocupará del Arcipreste, pasando por *La Celestina* o *El Lazarillo* como de Fray Luis de Granada. Para los autores del *Diccionario*, poetas, comediógrafos, historiadores sagrados, oradores, ascetas y cronistas, integran el canon como autoridades en las que constatar el uso de voces castizas, eso es genuinas o auténticas. Pero el *Diccionario de Autoridades* no documenta el momento en que el concepto de clásico comienza a aplicarse a un autor que se toma como modelo en lengua vulgar.

Me pareció, pues, que era preciso emprender alguna pesquisa en esa dirección y así tras consultar diversos textos de teoría poética de los siglos XVI y XVII di en la biblioteca nacional con el *Compendio de Arte Poética*[18], impreso a continuación de *Valle de lágrimas y diversas Rimas* de Cristóbal de Mesa, el traductor de Virgilio (1615, 1618), aparecido en Madrid en 1606, pero con suma de privilegio dada en Valladolid el 16 de noviembre de 1604, donde leemos en la hoja 151 r,

> [...] Las palabras que siempre son imágenes (v. 112)
> De los concetos, no han de ser inútiles,
> Mas las que usan los autores clásicos
> Guardando de la lengua noble o bárbara,
> Los más propios o galanos términos,
> No afectados, vulgares o difíciles,
> Ni los usados de la gente rústica.[19]

Los versos 114 y 115 recogen ya, me parece, la acepción de clásicos de la antigüedad y clásicos nacionales, los que escriben en lengua vulgar, eso es bárbaro, pero que pueden ser tomados como norma al seguir un criterio de buen gusto.

Todos estamos de acuerdo en que el primer escritor castellano elevado a la categoría de clásico es Garcilaso. Ya Boscán en su «Carta a la duquesa de Soma» (1543), asegura que «Garcilaso ha sido tenido por regla cierta» y El Brocense y Herrera con sus *Comentarios* le convierten en paradigma. Una serie de elementos convergen para que Garcilaso sea aupado a tal categoría.

17. Sólo se incluye a Antonio Palomino y Velasco y su obra *Museo Pictórico*.
18. Signatura BNM, R. 7831.
19. He consultado el texto en la BNM R. 7831, *Valle de Lágrimas y diversas Rimas seguido de el Compendio de Arte Poética.* Se publicó en Madrid por Juan de la Cuesta, año MDCVI.

Si definimos como 'clásico', basándonos en Higuet y en Curtius a un autor del pasado que se recupera y estudia por medio de la filología y de la crítica académica que establece el texto, documenta y explicita sus fuentes e interpreta el recto sentido del mismo, no hay duda de que es Sánchez de Brozas el primer responsable de que tal hecho ocurra. Tenemos datos sobrados para documentar el proceso y hasta una carta dada a conocer por Gallego Morell[20], en la que el catedrático salmantino escribe a su amigo Vázquez del Mármol lamentando el retraso de la impresión de sus comentarios, hecho que impedirá que los estudiantes compren su libro durante el curso de 1574. Lo que evidencia que Garcilaso se enseña en clase. Pero hay más. Un clásico es un autor que propicia diversas y alternativas lecturas, que genera discusiones en torno a su obra y Garcilaso es el primer autor castellano a quien, según los datos que nos llegan, le ocurre todo eso. Por otro lado, basta asomarnos a las *Anotaciones* de Herrera para observar el creciente interés por Garcilaso en otros ámbitos no castellanos ni universitarios pero sí poético-eruditos.

Garcilaso es exaltado, por tanto, desde una doble perspectiva. Estos dos enfoques, el de los filólogos académicos por un lado y el de los creadores por otro, a menudo desde el enfrentamiento, como ocurre en los primeros años de la Edad de Plata –basta recordar los exabruptos de Martínez Ruíz o de Unamuno contra aquellos–, se disputarán la interpretación de los clásicos[21].

En el itinerario que lleva a los clásicos hasta la Edad de Plata y por tanto a la reinterpretación de Azorín, es forzoso detenerse en el aspecto que implica su nacionalización. A la conversión de unos determinados clásicos en modelos lingüísticos se dedican los preceptistas literarios. A partir de Luzán (1737) se intenta restaurar el buen tiempo de Garcilaso, estudiado por Sebold en detrimento de Góngora y los escritores de su época que, no obstante, todavía en 1726 el *Diccionario de Autoridades* considera como la cumbre del desarrollo de la lengua.

Durante el siglo XVIII a la vez se empieza a gestar la idea de que determinados clásicos compendian características nacionales. Antes, pese a poder constatar emoción patriótica –pienso en «La Profecía del Tajo» de Fray Luis– u orgullo nacional –«Canción por la victoria de Lepanto», de Herrera– la cuestión es, creo, impensable. Me acojo a la autoridad de Claudio Guillén

20. Cito por la edición de A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad de Granada, 1966, p. 43.
21. Recuerdo de pasada los ataques a Herrera del padre Prete Jacopín en defensa de Sánchez de las Brozas y la contestación de aquel. Todo ello no hace sino redundar en el interés despertado por Garcilaso, el primer escritor castellano convertido en un clásico y uno de los más perdurables de las letras españolas, aunque por suerte, con escasa repercusión internacional si lo comparamos con Cervantes, Calderón o Lope, sin duda, porque su obra se escapa a una lectura nacionalista.

cuando asegura que si bien Herrera pudo parangonar a Garcilaso con los arrogantes poetas italianos y hasta con los excelentes antiguos no se le pasó por la cabeza, humanista como era hasta los tuétanos, que existiera una Égloga española, un género español o una mitología española[22].

Si mis datos no me fallan es en la polémica sobre el teatro áureo que tan resonante iba a resultar durante el siglo XVIII, y que todavía habría de dejar oír ecos en la Edad de Plata en las discusiones sobre la pertinencia de la creación de un teatro nacional, que molestaban a Ortega, o en las presiones de Echegaray para la entronización de los Lunes Clásicos, donde puede encontrarse el origen de la nacionalización que identifica a los clásicos con los valores considerados propios de la tipología autóctona, con los valores raciales castizos que toman así la acepción de genuinos.

José Escobar aduce un certero texto de Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el teatro español* (Zaragoza 1773), en el que la cuestión está clara: «Hay un vulgo que piensa que nuestras comedias son propias del carácter de la nación y, por consiguiente, sus duelos, lances, incidentes y aventuras nos son connaturales»[23].

Ese vulgo se adelanta, pues, en su apreciación a los románticos alemanes que, sin duda, habrían de influir mucho durante el siglo XIX en la configuración de la literatura nacional, difundiendo una imagen estereotipada sacada de los clásicos aureoseculares.

La exaltación de unos determinados clásicos, los que a juicio de los extranjeros mejor acrisolan el *Volkgeist* y el establecimiento de unos criterios literarios que priorizan unos determinados géneros y minusvaloran otros, debe mucho a la imagen que de nuestra literatura ofrecerán los románticos alemanes (primero Tieck, los Schlegel y luego los franceses, Chateaubriand, Hugo y Merimée).

Los dos clásicos nacionales por antonomasia son, en los años 90, Calderón y Cervantes. El centenario calderoniano de 1881, estudiado por Durán y González (1976) y Romero Tovar (1981), sirvió para acabar de entronizarlo oficialmente, pero a la vez redundó, a fuerza de sacralizarlo, en la repercusión negativa que ejerce sobre los autores finiseculares y que llega hasta Ortega. En cambio, me parece que el tercer centenario quijotesco ayuda a su consolidación y no sólo por el hecho de que se abra un debate en las Cortes en 1904 que acabe por introducir como lectura obligatoria *El Quijote* en las escuelas con

22. Claudio Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», in *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 237.
23. José Escobar, «El teatro en el Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos, Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990).

la oposición casi generalizada de los maestros, sino porque permite relecturas creadoras. No me refiero a las aportaciones de Unamuno y de Azorín, de sobra conocidas sino a otras –pienso, por ejemplo, en la composición de *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró que está escribiendo en 1905, al hilo de una clarísima lectura o relectura del *Quijote*.

La enorme cantidad de textos que nuestro clásico por antonomasia genera sólo se explica por el hecho de que *El Quijote* se convierte en la segunda mitad del siglo XIX en una especie de *vademecum* nacional en el que esotéricos de diversa laya, que comienzan a denominarse cervantistas, krausistas, regeneracionistas, pretenden encontrar claves para la solución de los problemas patrios. En el año de la debacle, como denominó Rubén el del desastre, Valera, nada sospechoso de interpretaciones descabelladas (él con Menéndez Pelayo y algunos más insisten, frente a tantos Benjumeas, que *El Quijote* es una obra literaria) se basa en Carlyle, quien a su vez se había referido a que Shakespeare compensaba a los ingleses de la pérdida de su imperio colonial, para asegurar que la persistencia inmortal de Cervantes podía consolarnos de la derrota.

No me parece desenfocado observar que tal afirmación se entiende mejor en el contexto de la valoración que el Estado otorga a sus clásicos como aglutinantes del espíritu nacionalista que busca afianzarse a base de elementos de cohesión. El interés por la historia de la literatura nacional que surge igualmente en otros Estados europeos en la segunda mitad del siglo XIX es fruto de este nacionalismo burgués que afecta igualmente a los krausistas, los primeros interesados en la literatura nacional y en que sus alumnos lean a los clásicos. En este clima, las referencias a los clásicos y las figuras míticas que estos han generado –también Segismundo es jaleado por entonces y hasta Don Juan, que aún no ha conseguido acaparar el interés que alcanzará en la segunda mitad de la Edad de Plata–, se cargan de ideología.

Para los más tradicionalistas, los defensores acérrimos del casticismo, los clásicos aureoseculares acrisolan no sólo las esencias del alma nacional, sino que además encarnan unas pautas que sirven de freno a las corrientes disolventes del pensamiento foráneo. El discurso del poder oligárquico asimilaba en su vinculación nacionalista una imagen de España adecuada a unos determinados intereses de clase. Para quienes todavía seguían defendiendo los valores del antiguo régimen, tan evidentes en las formas caciquistas de detentar el poder, el usufructo de los clásicos constituía igualmente un punto de apoyo pues de sus textos cabía hacer una lectura claramente marcada por un orden teológico y monárquico. Cuando Azorín abogue por el valor dinámico de los clásicos apuntará y disparará, creo, contra este blanco.

Los casticistas en los inicios de la Edad de Plata blandirán, ya como arma de guerra, ya como trofeo, a los clásicos castizos, el teatro y la mística especialmente, frente a la literatura foránea, disolvente y moralmente detestable (Nietzsche, D'Annunzzio, Maeterlinck) además de perjudicial –ya lo demostró Nordeau– cuyo libro *Degeneración* (1892) tanto éxito iba a tener en España. Los clásicos podrán así servir de freno a la secularización de la sociedad española que, aún con retraso, marchaba en el fin de siglo hacia los tiempos laicos y antimonárquicos que se avecinaban.

La manipulación de la que son objeto los clásicos por parte de la ideología dominante va a resultar perjudicial para la lectura que de aquellos hace la gente nueva que irrumpe en la vida literaria en los 90. Me atrevo a insinuar que la referencia a castizo aplicado a clásico –y en este sentido remito a *En torno al casticismo*, donde Unamuno diferencia los clásicos castizos de los clásicos universales–, puede considerarse una rémora.

La gente nueva que se las da de iconoclasta debió sentirse escasamente atraída por unos autores que llevaban aparejadas esencias nacionales que huelen a rancio y a humo de brasero inquisitorial, un rechazo semejante al que por parecidas razones mostraron los románticos liberales por el Siglo de Oro. Unos clásicos que, a la postre, se consideran reflejo de una etapa de decadencia detestable, «de hipertrofia de la raza», y empleo palabras de Baroja que usó igualmente Azorín y varió Ramiro de Maeztu.

Es sin duda Martínez Ruiz, ya en textos anteriores a 1900 (en *Anarquistas literarios* y en *Moratín)* quien, con mayor insistencia, alude a la decadencia española que fielmente reflejan –acaba de descubrir a Taine y su influjo será duradero– los textos de los clásicos.

Ahriman se ceba especialmente en los místicos: «En la historia, en la inmensa historia de la tontería humana muy pocos casos tan peregrinos como los de los conspicuos místicos y teólogos españoles»[24], y su contundencia ni siquiera procede de Nietszche sino de Pompeyo Gener cuyo libro *Herejías* es una de sus Biblias particulares.

Entre los nuevos –Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle, los Machado, Martínez Sierra, Juan Ramón–, es Martínez Ruiz el que de una manera más reiterada y sistemática ataca a los clásicos. El período de rechazo agresivo puede situarse entre 1893, fecha de *Moratín*, y enero de 1904 en que aparece en *Alma española* el artículo «Somos iconoclastas» que es probablemente su última aportación de tono peyorativo generalizado:

24. Azorín, «La evolución de la crítica» (1899), *Obras Completas*, t. 1, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, p. 218.

> Los jóvenes del día no han leído a Calderón, a Lope, a Moreto (al menos si los han leído no volverán a leerlos, lo juramos) y no son pocos los que sienten un íntimo desvío hacia Cervantes.[25]

A esta época despreciativa pertenece *La voluntad* en la que Martínez Ruiz pasa revista a los clásicos del Siglo de Oro y sólo salva, pese a considerarlos tristes y pesimistas a Fernández de Andrada y a Fray Luis. En el aprecio por este último coincide con Unamuno que en *En torno al casticismo* lo propone como modelo, con Maeztu que lo cita con elogio en sus artículos de entonces, pero no con Machado[26] que por aquella época lo desprecia.

Los demás clásicos del Siglo de Oro no sirven a los jóvenes escritores como pauta. A Cervantes, por ejemplo, no se puede acudir para aprender a escribir diálogos, tampoco a Galdós, por cierto. Me interesa señalarlo porque Martínez Ruiz nos hace así partícipes de los problemas que le plantea su oficio y es éste un aspecto que entronca con la modernidad. Pero tampoco consiguen interesar a los lectores. Lope aborta las posibilidades que ofrecían Timoneda y Rueda. «La picaresca es un multiforme tejido de crueldades pintorescas y horrideces que intentan ser alegres»[27].

No, los clásicos del Siglo de Oro –para el inventario azoriniano remito a las aportaciones de Pérez López–, no producen un mínimo placer estético. Nuestra literatura del siglo XVII es, concluye Martínez Ruiz, insoportablemente antipática y añade luego, para paliar o reforzar, depende de cómo lo miremos, tales opiniones que su personaje, 'Azorín', sostiene todo esto borracho. En el mismo capítulo de *La voluntad* se nos ofrece una alternativa, los primitivos: «Hay que remontarse a la Edad Media para encontrar algo espontáneo, jovial, plástico, íntimo. Hay que subir hasta Berceo, hasta el Romancero, hasta el incomparable arcipreste de Hita»[28].

El interés por los primitivos, que ha sido estudiado por López Estrada y Litvak, entre otros, me parece coyuntural aunque no por ello menos importante. Sólo Machado reivindicará hasta el final este gusto juvenil y seguirá considerando, tanto en sus cartas a Ortega de 1912 como en su Discurso de Segovia de 1922 a Manrique como el gran poeta, el único que verdaderamente vale. Pese a ello, en sus papeles privados, los hoy editados *Complementarios*,

---

25. Azorín, «Somos iconoclastas», *Alma española,* 10 de enero de 1904.
26. «La mística española no vale nada por su lírica. Es en vano que Menéndez Pelayo nos diga que los versos de Fray Luis traen un sabor anticipado a gloria. Los versos de Fray Luis no anticipan absolutamente nada, recuerdan con cierta gracia algunas cosas y torpemente otras». En la ya citada carta a Ortega, *op. cit.*, p. 512.
27. Azorín, *La voluntad*, edición de Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, p. 214.
28. *Ibíd.*

alaba a Lope que le parece el padre lírico del Siglo de Oro, copia una antología personal de Fray Luis y cita numerosas veces a Góngora.

En el ambiente finisecular, era esperable que los primitivos interesaran a los nuevos. Primero, porque conectan con una moda europea. Los prerrafaelitas iban a dejar una impronta perdurable en el fin de siglo. La Edad Media era enorme y delicada para el Pobre Lelian. En su espacio mítico retejerían temas españoles Hugo, Barbey o Heredia. Segundo, porque al vincularse a los medievales escogen una tradición que no les viene impuesta por modelos casticistas. Frente a los clásicos aureoseculares oponen unos modelos igualmente genuinos, más añejos incluso, nadie podrá discutirles su solera. Tercero, porque entroncan con el espíritu de los románticos liberales y de un sector del regeneracionismo que contempla el reinado de los Reyes Católicos como el origen de todos los desastres y la Edad Media, en cambio, como una época gremial y federativa, respetuosa con los fueros y libertades.

Al aspecto ideológico del lastre casticista hay que unir otro que desde la cuestión literaria aún nos interesa más. Y es el hecho de que los clásicos aureoseculares habían sido potenciados como modelos idiomáticos. Las preceptivas se nutrían de ejemplos procedentes de sus textos. La receta que se ofrecía a un escritor nuevo era sencilla: consistía en la imitación de la lengua de los clásicos castizos. Así la Academia defiende durante todo el fin de siglo el idioma pautado por los clásicos, las voces que aquellos han autorizado con su uso y libra junto a los casticistas una larga batalla por el purismo idiomático frente a la invasión foránea. Rubén Darío, que es un testigo de excepción en aquella época, escribe en una crónica enviada a *La Nación* en 1900 que «en la cruzada nacional por el purismo están empeñados desde los académicos a los maestros de escuela y que ello es una muestra de reaccionaria cerrazón ideológica». Y añade irónico que «los académicos luchan denodadamente en defensa de la virginidad de la lengua frente a quienes consideran necesario que su doncellez pase a mejor vida».

Todos los escritores que se agrupan con la gente nueva están de acuerdo en el fin de siglo en la necesidad de renovar el idioma. Los modelos clásicos que esgrimen los puristas no les sirven y, al contrario, suponen una especie de losa que frena las posibilidades del castellano.

Unamuno, en su artículo de 1901 «La reforma del castellano. Prólogo de un libro en prensa»[29], escribe –alabando el estilo de Ugarte, cuyo texto *Paisajes parisienses* presenta–, sobre la necesidad de:

29. Miguel de Unamuno, «La reforma del castellano (Prólogo de un libro en prensa)», *La España Moderna*, XIII, nº 154, octubre 1901, p. 55-63. Citado por la edición de *Obras Completas*, t. II, *Novelas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951, p. 373.

> Un lenguaje desarticulado, cortante y frío como un cuchillo, desmigajado, algo que rompe con la tradicional y castiza urdimbre del viejo castellano; una lengua de ceñido traje moderno con hombreras de algodón en rama, con angulosidades de sastrería inglesa, con muy poco de amplios pliegues de capa castellana, de capa en que embozarse dejándola flotar al viento, sin rotundos períodos que muera como onda en la playa.[30]

El símil clarifica bien la idea de Unamuno que prefiere el traje europeo a la estameña parda de la vestimenta nacional. En el mismo artículo abunda en la urgencia de un cambio estilístico, y concluye con contundencia:

> El viejo castellano, acompasado y enfático, lengua de oradores más que de escritores –pues en España lo más de estos últimos son oradores por escrito– el viejo castellano necesita refundición. Necesita para europeizarse a la moderna, más ligereza y más precisión a la vez, algo de desarticulación, puesto que hoy tiende a la angulosis, hacerlo más desgranado, de una sintaxis menos involutiva, de una notación más rápida. La influencia de la lectura de autores franceses va contribuyendo a ello, aún en los que menos se lo creen [...]. Revolucionar la lengua es la más honda revolución que puede hacerse; sin ella, la revolución en las ideas no es más que aparente. No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en odres viejos.[31]

A este texto podríamos añadir otros del mismo autor o de Valle Inclán, de Rubén o hasta de Salvador Rueda.

Los nuevos tiempos, la modernidad exigía otra lengua distinta a la de los textos clásicos. Ya no se podía, como recuerda Darío que hacía Pereda, aludir «a los restos de la comida como los relieves del yantar» ni aprender a escribir diálogos en las pautas de los cervantinos. El castellano necesitaba otra factura para hacerse dúctil a las sensaciones de la vida moderna, para permeabilizarse de la actualidad finisecular, tan distinta a la de hacía tres siglos, para referirse a la vida bullente de las grandes ciudades, a sus bajos fondos, no servía la jerigonza de la picaresca porque también había cambiado el argot y lo que interesaba al escritor no era el patio de Monipodio sino otros más parecidos a los garitos y tablaos que trajo Manuel Machado a su *Mal poema.*

Los clásicos estuvieron siempre presentes en las disputas mantenidas entre gente nueva y gente vieja. Los viejos, Pereda, Núñez de Arce, Jacinto Octavio Picón, Echegaray y hasta Clarín, les acusaron de rechazar la tradición, de la que ellos en cambio se sentían herederos. Clarín, en 1893, escribía:

30. *Ibíd.*, p. 487.
31. *Ibíd.*, p. 487.

«los jóvenes del día sienten una gran falta de respeto por la tradición y la autoridad estética y esto es condenable»[32].

La batalla antimodernista se iba a librar, igualmente, a base de enarbolar el casticismo de los clásicos, de los que mejor compendiaban el *Volkgeist* y el purismo. Góngora será asociado, en cambio, a los modernistas por los críticos que les combaten. Mucho peores que gongorinos les considerarán ciertos críticos Jacinto Octavio Picón, Ferrari, Mir, que vuelve los ojos al siglo XVII para que la polémica se enmarque igualmente en un odre viejo: conceptismo quevedesco contra gongorismo culterano o luterano. A este respecto el soneto de Ferrari «Receta para un nuevo arte» no es más que un remedo de la «Receta para hacer Soledades en un día».

A principios de siglo, como es de sobras sabido, en el saco del Modernismo caben todos los nuevos. Una crítica de Serrano de la Pedrosa aparecida en *Gente Vieja* en 1903 les acusa entre otras cosas de pretender *afrentar* a los clásicos:

> Los modernistas, créase o no que sean gentes a sueldo de otras en extremo ambiciosas que poco a poco han ido apoderándose de la sociedad española, son unos tipos que declaran cursi al sol, unos eunucos que hablan mal de la potencia. Tratan de manchar a Cervantes, a Quevedo y a Larra, porque no pueden llamarse más que Unamuno.[33]

El ataque de Francisco Serrano es tan absurdo como sintomático de un estado de opinión casticista que emplea términos ligados al vocabulario de la honra para condenar a los jóvenes que «manchan» a los clásicos. Resulta un tanto extraño que Larra se coloque junto a Quevedo y Cervantes pues, más que ningún otro autor, fue el gran reivindicado por los nuevos.

A semejante tipo de ataques parece contestar Valle Inclán cuando en uno de los textos programáticos del Modernismo[34] insiste en asegurar que no proclama la desaparición ni la muerte de las letras clásicas ni la hoguera para sus libros inmortales.

Sale al paso Valle de acusaciones generalizadas, como las que vertió Nogués en la encuesta de *Gente Vieja* (1901), en la que aseguraba que los modernistas pretendían «mandar a la hoguera a Cervantes, fray Luis de Granada, Hurtado de Mendoza, Garcilaso, Mariana, Saavedra Fajardo»[35]. Valle distingue muy bien en el mismo texto entre los clásicos, el divino Lope y el

32. Clarín, «Vivos y muertos. Salvador Rueda, Fragmentos de una semblanza», *Madrid Cómico*, nº 566, 23-XII-1893.
33. Francisco Serrano de la Pedrosa, «Villa Venus», *Gente Vieja*, nº 92, 1903, p. 3.
34. Se trata de «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro», 1903, Prólogo a *Corte de Amor*.
35. Romualdo Nogués, «Encuesta», *Gente Vieja*, nº 37, 1901, p. 3.

humano Cervantes y sus valedores contra quienes se revuelve y culpabiliza de no entender la necesidad de renovación del arte. En el rechazo de los valores establecidos, sólo por el hecho de ser considerados como tales, coinciden igualmente Unamuno y Azorín.

El debate sobre la cuestión del canon y el papel de los clásicos que quizá el centenario del Quijote pone sobre el tablero con mayor interés, sale de la polémica finisecular entre nuevos y viejos. Todos están de acuerdo, Unamuno, Azorín, Valle Inclán, Antonio Machado, en el culto idolátrico que reciben determinados clásicos, por parte de quienes se han erigido en sus salvaguardadores. Aquellos a quienes Unamuno calificó de masoretas, paleontólogos, cuervos, una especie de masonería que tiene en los archivos sus logias y celebra sus danzas de muerte y que han conseguido que los clásicos sean intocables:

> No me alcanzan porque el Dante, Shakespeare o Cervantes han de ser más intangibles que uno cualquiera de los santos que la iglesia católica ha elevado a sus altares, y porque los mismos que se permiten cualquier chocarrería contra estos, se revuelven contra el que se atreva a tocar la canonización literaria de que aquellos gozan.[36]

Con parecidas palabras arremetía Azorín contra los vigilantes del canon «de atreverse un crítico a juzgar por cuenta propia se producirá el escándalo y los santos varones de la erudición y de la crítica se llenarán de horror»[37]. Y Valle:

> Estudio siempre en ellos y procuro imitarles pero hasta ahora jamás se me ocurrió tenerlos por inviolables e infalibles, acaso porque los buenos españoles sólo reconocemos como dogmática la doctrina de Nuestro padre el Sumo Pontífice.[38]

Machado abunda en que:

> 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. [...] Dejamos que Menéndez Pelayo o Don Juan Valera o Perico López nos evalúen nuestra literatura y descansamos en la autoridad de ellos.[39]

36. Miguel de Unamuno, «Sobre la erudición y la crítica», *Obras completas*, t. III, *Ensayos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 903.
37. Azorín, «Nota preliminar» a *Lecturas Españolas*, London, Nelson, 1915.
38. Ramón del Valle Inclán, «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro», *Prólogo a Corte de Amor*, reproducido por Ricardo Gullón en *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 190.
39. Antonio Machado, *Carta a Ortega*, 17 de septiembre de 1912, *op. cit.*, p. 1512.

Notemos que las referencias sacrales no en vano están aludiendo al canon, cuya revisión comienzan a emprender. Todos observan que la obra literaria permanece de este modo cerrada, inamovible, fijada por efecto de la erudición devota y contraponen a esta canonización otra basada en la significación inagotable de los clásicos, que Azorín habría de definir como su dinamismo. En este otro aspecto, en cuanto a valores dinámicos, podemos encontrar influencias de los aureoseculares en los nuevos. Valverde ya llamó la atención sobre la importancia de Zabaleta en Azorín. Cervantes y Fray Luis influyen en Unamuno. La autobiografía de Valle Inclán, aparecida en *Alma española*, en la sección «Juventud militante»[40], está tejida en el cañamazo que le proporcionan una serie de conocidas referencias aureoseculares, con las que entronca Bradomín. Calderón es parodiado en los *Cuernos de Don Friolera*, y Quevedo tenido en cuenta.

Es cierto que la verdadera renovación filológica, imprescindible para la consolidación literaria de los clásicos del Siglo de Oro no la llevan a cabo estos autores sino que vino a impulsos del Centro de Estudios Históricos a partir de 1910, con las ediciones propiciadas, sobre todo, por lo que a los clásicos aureoseculares se refiere, por Américo Castro y su equipo. A ellos hay que añadir la gran influencia de Ortega cuando propone un ver que es un mirar, un leer lo de dentro, o incluso la actitud de Pérez de Ayala: ver por primera vez. Pero no es menos cierto que los llamados noventayochistas con Azorín a la cabeza pedían ya desde finales del siglo XIX un enfoque nuevo y abogaban por la independencia de criterio. Por entonces ya aparecen en *Anarquistas literarios* (1895) los términos 'revisar', 'reexaminar', 'reevaluar', de forma reiterada, como encontraremos después en *Lecturas Españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), los *Valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915). Martínez Ruiz denunciaba ya en 1895 «las insulseces que acerca de los autores llamados clásicos se repiten diariamente y se suceden de uno en otro manual»[41].

Por su parte, Unamuno anima en un artículo de 1905 a confesar valientemente el desinterés por los clásicos que nos cargan: «A mí me carga Quevedo, pongo por caso de clásico cargante y no puedo soportar sus chistes corticales y sus insoportables juegos de palabras»[42].

Precisamente, el artículo en que Unamuno hace estas afirmaciones está escrito en 1905, a raíz de la crítica de Pitollet a su *Vida de Don Quijote y*

40. *Alma Española*, nº 8, 27 de diciembre de 1903, p. 7.
41. José Martínez Ruiz, 'Azorín', *Anarquistas literarios. Notas sobre literatura española* (1895), *Obras Completas*, t. 1, ed. cit., p. 86.
42. Miguel de Unamuno, «Sobre la erudición y la crítica», *La España Moderna*, XVII, 204, Madrid, 1905, p. 25-26, recogido en *Obras Completas*, ed. cit., p. 904.

Sancho en la que no puedo entrar. Sí quiero destacar, en cambio, que por la fecha del centenario la figura de Cervantes aglutina como gran clásico nacional el debate sobre la licitud de que su obra pueda ser interpretada por quienes no pertenecen a la esfera académica.

Es en este contexto en el que cobra sentido la afirmación de Unamuno: «El Quijote no es de Cervantes sino de todos aquellos que lo lean o sientan». Frase feliz que habría de controvertir Azaña en la famosa conferencia sobre «Cervantes y la invención del Quijote» (1930), cuando asegura que «El Quijote no nos pertenece, en todo caso le somos deudores de una parte de nuestra vida espiritual. Nosotros somos criaturas cervantinas»[43].

Pero volvamos a la cita de Unamuno que Azorín le tomó prestada, donde asegura:

> No han escrito las obras clásicas sus autores sino la posteridad. No ha escrito Cervantes *El Quijote*, ni Garcilaso *las Églogas*, ni Quevedo los *Sueños*. El *Quijote, las Églogas, los Sueños* los han escrito los diversos hombres que a lo largo del tiempo han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad.
>
> En tanto en cuanto los clásicos son capaces de reflejar nuestra sensibilidad moderna, son clásicos.[44]

La afirmación azoriniana ha hecho fortuna y no era para menos. En ella queda perfectamente resumida la aportación que los clásicos ofrecen al lector; Azorín es sobre todo un lector que escribe, un escritor que lee y mientras lee no deja de mirarse en una galería de espejos en los que los libros se transforman y cuyos reglones-azogue puede traspasar, como Alicia, para adentrarse en el pasado y encontrarse allí, como el primer Juan Ramón o como el primer Machado, con su propia alma. ¿Acaso no asegura que nos vemos en los clásicos a nosotros mismos?

'Alma', palabra gastada, es término reiterado en su vocabulario que ahora sustituye por 'sensibilidad' que, en un levantino como Azorín, es un concepto absolutamente positivo, una conquista de los nuevos, da la modernidad que nos ha traído el contacto con Europa, sensibilidad que el artista finisecular se arroga como suprema virtud que le diferencia del vulgo municipal y espeso y del burgués filisteo.

A mi entender, la clave de la nueva interpretación de los clásicos está en la referencia a la sensibilidad moderna. 'Moderno', quiere decir a lo Baudelaire, no lo cronológicamente nuevo sino lo que implica una ruptura con lo

43. Reproducido en *Obras Completas*, t. II, ed. de Marichal, México, Oasis, 1967, p. 1097.
44. En «Nuevo prefacio» de la segunda edición de *Lecturas Españolas*, que no es la de Caro Raggio de 1920, sino una anterior de Nelson, de hacia 1915, siempre olvidada, *op. cit.*, p. 916.

envejecido, con lo caduco y supone una revelación estética. Nuevos fueron así los primitivos pese a pertenecer a la vieja Edad Media y nueva resultó la cultura oriental aún más remota.

Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (1886) aseveraba que lo bello, al menos en parte, ha de ser moderno y se preguntaba «¿Qué es la modernidad? Es lo que hay de poético en lo histórico, de eterno en lo transitorio»[45]. ¿Y acaso no es esta también la gran revelación de Azorín cuando interpreta a los clásicos al ofrecernos lo que en ellos hay de transitorio, pese a ser monumentos preservados por el tiempo en lujosos panteones levantados por el canon literario? ¿No está en el origen de la revalorización de los clásicos, emprendida por Azorín en 1905, el hecho de haber entendido, con la modernidad, que el valor supremo de la literatura es la captación de lo instantáneo, que lo precioso es a la postre siempre el instante que se va?

Azorín abunda en ello cuando insiste en que la modernidad de los clásicos, su ejemplaridad no consiste en pautas lingüísticas sino en la manera en que fueron capaces de captar la vida. Y esta aseveración de Azorín ya no apunta, como al principio de su carrera de escritor, a la cuestión del *Volkgeist* sino del *Zeitgeist* que la nueva manera de enfocar los textos literarios, gracias sobre todo al Centro de estudios Históricos, ha puesto de moda.

Se suele afirmar que la renovación de los clásicos que emprende Azorín –ligada naturalmente a la intrahistoria, como vio muy bien Rozas[46]– es directamente proporcional a su actitud conservadora, a su militancia maurista. Me parece que la cuestión no es tan simple y creo que, más que del conservadurismo, la progresiva recuperación de los aureoseculares depende, nada menos, que de las aportaciones emprendidas por las ediciones de clásicos de los nuevos filólogos y pondré dos ejemplos.

Se suele repetir, con Rivers como especialista, que Azorín es el primero en observar en el texto «Garcilaso y Góngora», incluido en *Lecturas Españolas*, que Garcilaso es un autor laico y europeo. Pues bien, puedo demostrar que Azorín no es el primero en observarlo. El primero en destacarlo es Tomás Navarro Tomás[47]. Azorín se limita a sintetizar la exposición de Navarro Tomás sin citarle. Y lo mismo ocurre con la recuperación del teatro áureo, el género que más tarda en revalorizar. Su vuelta a Calderón, sus afirmaciones

45. Charles Baudelaire, «La Modernidad», *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnic, Colección Arquitectura, 1994, p. 91.
46. Juan Manuel Rozas, «Introducción» a Azorín, *Castilla*, Barcelona, Labor, 1973, p. 22-32.
47. Tomás Navarro Tomás, «Introducción» a las *Obras* de Garcilaso, Madrid, Clásicos Castellanos, 1911. Ver la reseña de Azorín en *La Vanguardia*, 1-3-1911.

calderonianas están en deuda con los estudios de Américo Castro[48], lo que ocurre antes de que en Europa se revalorice el Auto Sacramental y con él de nuevo a Calderón.

La labor de Azorín a favor de los libros castizos ya fue puesta de manifiesto por Ortega[49] en el homenaje de Aranjuez que contó con la participación de Juan Ramón Jiménez y en el que se leyó el poema «Castilla» de Antonio Machado, organizado como desagravio del rechazo de la Academia. Todavía los puristas no le habían perdonado sus desvíos ni tampoco el hecho de que a partir de 1905 se metiera, más que con los clásicos, con los críticos defensores del purismo (Cejador, Cavestany, Catarineu).

No puedo sino aludir de pasada a las referencias orteguianas al sinfronismo tantas veces citado por los estudiosos. D'Ors prefirió entender a Azorín como un especialista en la técnica del punzamiento[50].

Marichal[51] ha recordado cómo Azorín decidió hacer de la literatura nacional su patria y eso creo que ocurrió a partir del tercer centenario del *Quijote* a medida que fue examinando y revaluando las opiniones juveniles y se sintió a gusto también entre la mayoría de los clásicos del Siglo de Oro, empezando por Cervantes, el autor al que más textos dedica.

Azorín nos ofrece a lo largo de su obra continuas referencias al concepto de 'clásico', aunque la más destacada sea la contenida en «Nuevo Prefacio» a *Lecturas Españolas*, en la que reitera su deseo de revisar y rexaminar, que ya aparecía en sus primeros textos firmados por Ahriman, *Anarquistas literarios* (1895), una revisión que debe ser personal y directa, comprobando «si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice hay en tal o cual autor existe realmente o no existe»[52]. En este sentido, Azorín está en la línea de la crítica más actual y en absoluto de acuerdo con Steiner cuando afirma la necesidad de leer a los autores y no la bibliografía generada por éstos. En la revisión, basada en la relectura y la reinterpretación constante consiste la actualidad de los clásicos. De ahí su dinamismo[53].

---

48. Concretamente con su artículo «Algunas observaciones sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, 1916, nº 3.
49. José Ortega y Gasset, en su carta a Castrovido, escribe: «Acontece el hecho innegable, indiscutible de ser Azorín el escritor español que con mayor eficacia fomenta entre la gente joven la lectura de los libros castizos. Ha acertado en la brecha por donde la sensibilidad moderna puede penetrar en el recinto de la literatura vieja». *El País*, 21 de noviembre de 1913, *Obras Completas*, t. 1, Madrid, Santillana-Fundación Ortega, Taurus, 2004, p. 640.
50. Eugenio D'Ors, «La exégesis de los clásicos según Azorín», *Diálogos de la pasión meditabunda* (1922), *Nuevo glosario*, I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 542.
51. Juan Marichal, «Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica», *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1971, p. 236.
52. *Op. cit.*, p. 915.
53. Ver «Nuevo Prefacio» a *Lecturas Españolas*, 1915. En este dinamismo coincide con Valera, del que recordamos por ejemplo que en el artículo «La Cordobesa», publicado en *Las mujeres, españolas, por-*

Recordemos que los clásicos lo son en tanto en cuanto generen en torno a ellos opiniones críticas que evolucionan. Italo Calvino asegura que «un clásico es una obra que suscita un interesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude inmediatamente de encima»[54].

La revisión de valores admitidos ofrece dificultades. La canonización de los clásicos es un inconveniente a la hora de enjuiciarlos. El propio Azorín encuentra dificultades en «la tentativa de ver la literatura clásica como valor dinámico». Y así, aludiendo a sus polémicas con Cejador o con Catarineu, advierte: «de atreverse un crítico a juzgar por cuenta propia se producirá el escándalo y los santos varones de la erudición y de la investigación se llenarán de horror»[55].

Azorín plantea por la vía irónica la cuestión del canon del que tan sólo se sienten guardadores e intérpretes autorizados los «sacerdotes» de la academia o de la universidad. En este sentido observa cómo la obra clásica, por el hecho de haber entrado en el canon, permanece cerrada, inamovible, fijada por efecto de la erudición devota y contrapone a esta canonización otra basada en la libertad de interpretación, en la significación inagotable de los textos en los que reside su dinamismo.

Las valoraciones sancionadas –las ideas que se tienen de Cervantes, de Quevedo o de Góngora– son inamovibles, advierte. Recordemos que en 1915 aún, no se había revalorizado al Góngora oscuro y que Quevedo era tenido todavía por satírico. Y, en cuanto a Cervantes, Azorín reclamaba la atención hacia una crítica no erudita y sí psicológica, capaz de observar el grado de sensibilidad y de vitalidad de los autores, desde la perspectiva de la modernidad[56].

Tras estas consideraciones previas, Azorín contesta a la pregunta ¿qué es un autor clásico? con su después célebre afirmación: «Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna».

Y como la sensibilidad evoluciona, los clásicos también. De ahí que un autor clásico esté en perpetua formación. No hace falta recordar que en esta manera de entender a los clásicos están implícitos aspectos de las teorías de Guyau[57], ni que es deudor de nuevo de Pompeyo Gener, quien en *Herejías* y

---

tuguesas y americanas [ver *Obras Completas*, III, p. 1298], escribe: «yo no voy a pintar a la cordobesa muerta, parada, estacionaria, inerte fósil, sino a la cordobesa viva, en movimiento, en desarrollo, en progreso, desenvolviéndose, no con prestado impulso sino según las leyes propias de su gran ser y de su rico y generoso organismo».

54. Italo Calvino, *¿Por qué leer los clásicos?*, Barcelona, Tusquets, 1992.
55. «Nota Preliminar» a *Lecturas españolas*, 1915.
56. Ver el «Epílogo» de *Clásicos y modernos*, *op. cit.*, p. 1145.
57. En 1899, Azorín examina elogiosamente *El arte desde el punto de vista sociológico* de Guyau en su ensayo «La evolución de la crítica», *op. cit.*, p. 232-233.

al hacer referencia a la literatura española, señala que «tomada en sí una literatura, nada significa; su significación depende del estado de sensibilidad que revela y de las ideas que encierra»[58].

Ya Ortega, en «primores de lo vulgar»[59], se refirió al «sinfronismo» azoriniano, tomándole prestada la palabra a Goethe, y coincidiendo con el concepto de sinfronismo desarrollado por Splenger en *La decadencia de Occidente* (1918), entendido como categoría para una filosofía de la historia. En Azorín se da constantemente esa coincidencia de sentido, de afinidad entre hombres hechos o circunstancias desparramadas, como escribe Ortega, por todos los tiempos[60]. De ahí que puede referirse a autores del pasado, como Larra de quien se siente próximo, y contemporáneos, como Balart de quien se siente alejado. El pasado –lo que ocurrió o transcurrió en épocas alejadas o remotas en el tiempo– puede ser sentido, considerado, vivido, de manera actual, eso es consentido y hasta convivido. El pasado es así reflejo de nuestra sensibilidad moderna. Recuerda Ortega como Azorín, en las producciones mejor logradas, parte

> de un edificio antiguo, de un cuadro patinoso de una persona fenecida. Diríase que tenemos en Azorín un temperamento de erudito o arqueólogo. Nada más erróneo, sin embargo. Libro, edificio, cuadro y persona no son para Azorín hechos definitivamente pasados, realidades de una hora irremediablemente transcurrida. Ni estudiarlos ni contarlos es la intención de Azorín, sino en su más liberal sentido, revivirlos.[61]

En este contexto no es difícil entender que los clásicos son para Azorín reflejo de la sensibilidad moderna. Cuanto más clásico sea un autor mayor evolución sufrirá su obra. La recepción de *El Quijote*, el clásico por antonomasia, así lo prueba. Recordemos que a Cervantes, el escritor aceptado unánime e internacionalmente como máximo valor de la literatura española, consagrará Azorín el mayor número de textos reinterpretativos. Si «las obras de los clásicos las escribe la posteridad», un clásico será, por tanto, según Azorín, un texto que genera constantemente otros textos.

Los valores literarios se basan en gran parte en su dinamismo. Los clásicos son siempre actuales. La actualidad de los clásicos no consiste para Azorín en estar por encima de su circunstancia temporal como apunta Gada-

58. Pompeyo Gener, *Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos españoles,* Madrid, Fernando Fe, 1887, p. 59.
59. José Ortega y Gasset, «Primores de lo vulgar» (1916), en *Ensayos sobre la Generación del 98,* Madrid, Revista de Occidente Alianza, 1981.
60. *Ibid.*, p. 224.
61. *Ibid.*

mer, sino más bien en haberla aprehendido. Pero coincide con Gadamer, o Gadamer con Azorín cuando en *Verdad y método* asegura que

> la elocuencia de los clásicos proviene de que no hacen referencia a nada que sea desconocido, al contrario, hablan en presente a cada presente, como si no tuvieran otra función que hacerse presentes a través del tiempo. De ahí que observe como rasgo característico de los clásicos su capacidad ilimitada de significación que se conserva a través del tiempo.

¿No advertía lo mismo Azorín cuando aseguraba que un clásico es el que está en perpetua formación?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alas, Leopoldo (Clarín), «Vivos y muertos. Salvador Rueda, Fragmentos de una semblanza», *Madrid Cómico*, n° 566 (1893), p. 3-4.

Andrés, Gregorio de, *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su Discurso de las letras humanas*, Biblioteca la Ciudad de Dios, El Escorial, 1965, 262 p.

Azaña, Manuel, *Obras Completas*, t. II, ed. de Marichal, México, Oasis, 1967, 1005 p.

Azorín, *Lecturas Españolas*, London, Nelson, 1915, 287 p.

Azorín, *Los valores literarios* (1914), *Obras Completas,* t. XI, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921.

Azorín, *Obras Completas*, t. 1, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, 1166 p.

Azorín, *La voluntad,* Inman Fox (ed.), Madrid, Castalia, 1968, 304 p.

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna,* Murcia, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos tecnic, Colección Arquitectura, 1994, 176 p.

Calvino, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1992, 278 p.

Curtius, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 828 p.

Diccionario de Autoridades (1729), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vol.

D'Ors, Eugenio, «La exégesis de los clásicos según Azorín», *Diálogos de la pasión meditabunda* (1922), *Nuevo glosario*, I, Madrid, Aguilar, 1947, 1251 p.

Durán i Gili, Manuel, *Calderón y la crítica. Historia y antología,* Manuel Durán, Roberto González Echeverría (eds.), Gredos, Madrid, 1976, 2 vol., 286 p.

Eliot, T.S., «What is a classic?», in *On poetry and poets*, London, Faber &Faber, 1979, p. 53-71.

Escobar, José, «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles, castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de teatro clásico*, nº 5 (1990), p. 155-169.

Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1984, 331 p.

Gallego Morell, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Granada, Universidad de Granada, 1966, 699 p.

Garcilaso de la Vega, *Obras*, Tomás Navarro Tomás (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos, 269 p.

Gener, Pompeyo, *Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos españoles,* Madrid, Fernando Fe, 1887, 264 p.

Guillén, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», in *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 15-48.

Gullón, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas,* Madrid, Guadarrama, 1980, 507 p.

Higuet, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1967, 800 p.

Kermode, Frank, *The classic. Literary images of permanence and change*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983, 142 p.

Litvak, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990, 358 p.

Machado, Antonio, *Prosas Completas*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, 2 vols., 2545 p.

Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos,* Madrid, Alianza Editorial, 1986, 628 p.

Marichal, Juan, *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1971, 271 p.

Navarro Tomás, Tomás, «Introducción» a las *Obras* de Garcilaso, Madrid, Clásicos Castellanos, 1911, LXIV p.

Ortega y Gasset, José, *Ensayos sobre la Generación del 98 y otros escritores contemporáneos,* Madrid, Revista de Occidente Alianza, 1981, 302 p.

Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, t. 1 (1902-1915), Madrid, Santillana-Fundación Ortega, Taurus, 2004, 1064 p.

Pérez López, Manuel María, *Azorín y la literatura española,* Salamanca, Universidad Salamanca, 1974, 298 p.

Peyre, Henri, *¿Qué es el clasicismo?,* México, Fondo de Cultura Econónica, 1966, 316 p.

Romero, Leonardo, «Calderón y la literatura española del siglo XIX» *Letras de Deusto,* XII (1981), p. 101-124.

Rozas, Juan Manuel, «Introducción» a Azorín, *Castilla,* Barcelona, Labor, 1973, p. 22-32.

Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Causeries du lundi*, t. III, Paris, Garnier Frères, 1950, 548 p.

Sebold, Russel P., *Descubrimientos y fronteras del neoclasicismo español,* Fundación Juan March, Madrid, Cátedra, 1985, 128 p.

Unamuno, Miguel de, *Obras Completas*, t. II, *Novelas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951, 1337 p.

Unamuno, Miguel de, *Obras completas,* t. III, *Ensayos,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, 1296 p.

Wellek, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, 261 p.

Una nueva aproximación al canon en *Al margen de los clásicos* de Azorín

Reyes Vila-Belda
Indiana University, Bloomington, Estados Unidos

Azorín en *Al margen de los clásicos* (1915) presenta una lista de autores literarios que constituyen un canon. Como es bien sabido, se trata de una nueva entrega de un proyecto mucho más amplio en el que junto a otras obras –*Castilla* (1912), y especialmente *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913) y *Los valores literarios* (1915)–, aspira a rescatar obras clásicas del olvido. De acuerdo con E. Inman Fox, todas ellas forman parte del esfuerzo azoriniano por recuperar y dar un nuevo valor a la historia de la literatura española. Un proyecto que tiene fines estéticos pero también políticos y sociales ya que «el objetivo más profundo es, según este crítico: «crear una conciencia del propio ser de los españoles»[1].

Interesa resaltar que Azorín publica esta colección de ensayos después del famoso homenaje de Aranjuez, cuando los intelectuales más importantes de la España del momento se reunieron en un acto de reconocimiento personal al monovarense. Esto es importante porque este acto, como ha señalado acertadamente Santiago Riopérez, supuso la confirmación de su nombre como intelectual y líder de una nueva tendencia estética de su época[2]. Como recuerda Santos Juliá, desde finales del siglo XIX, a la gente dedicada a las letras se les identificó como intelectuales[3]. Los intelectuales, ayudados por el desarrollo de la idea de nación y del capitalismo, se convirtieron en líderes de un público alfabetizado, aunque todavía minoritario, para erigirse mediante la pluma y la palabra en segundo poder[4]. Ejerciendo las prerrogativas de este liderazgo

1. E. Inman Fox, en la «Introducción» de su edición de *Castilla* de Azorín, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 12.
2. En su «Introducción» a *Al margen de los clásicos*, edición e introducción de Santiago Riopérez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 11.
3. Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 9 y 10.
4. *Ibíd.*, p. 10-11.

intelectual y convertido en figura de prestigio, Azorín ejerce su autoridad y ofrece su lista canónica.

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms define el canon como «un cuerpo de escritos reconocidos por una autoridad»[5]. El término, que empezó aplicándose al conjunto de obras religiosas, se adoptó posteriormente a los textos literarios que, reconocidos por los críticos y respaldados por las antologías, son considerados textos fundamentales de una cultura y constituyen el cuerpo de la literatura nacional. Sin embargo, a diferencia de otros cánones, Azorín hace una lista de autores y no de obras, preocupándose más por los escritores que por los textos que les hicieron famosos. Como intelectual reconocido se dedica, pues, a rescatar a sus autores favoritos –a otros intelectuales– del Panteón del olvido para que, a su vez, ellos logren el prestigio que supone su inclusión en el canon. El modelo de canonización azoriniano se adelanta al de aproximaciones futuras, como la de Harold Bloom, que también darán reconocimiento a los autores canónicos[6]. Con ello Azorín enfatiza que las obras están escritas por autores, en este caso por hombres, subrayando la idea de que son un producto profundamente humano. Esto le da pie a imaginar sus vidas y sus sentimientos, abriendo la posibilidad de evocarlos y revivirlos para, como recuerda Miguel Ángel Lozano Marco, «divulgar» actitudes que puedan ser asimiladas por la sensibilidad del lector[7].

Una de las contribuciones canónicas de *Al margen de los clásicos* es «Los poetas primitivos», sección dedicada a los poetas medievales hasta entonces olvidados, apartado en el que se centra esta comunicación. En este sentido, el esfuerzo de Azorín por rescatar a estos escritores supone un espaldarazo a las investigaciones que, en esta misma época, estaba haciendo el Centro de Estudios Históricos liderado por Ramón Menéndez Pidal. Sin embargo, y a pesar de estos rescates meritorios, a la luz de las teorías recientes sobre el canon, el que ofrece esta obra es bastante conservador. Se trata de un manual de literatura como él mismo lo definió, de obras escritas por hombres –no aparecen mujeres, ya que a Rosalía de Castro, de quien es su verdadero redescubridor, la añade en otra entrega[8]–, pertenecientes a una clase social acomodada. Contemplada desde esta perspectiva, no parece que la aportación de esta lista

5. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, edición de Chris Baldick, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 30. Traducción mía.
6. Es importante señalar que Harold Bloom también se interesa por las obras canónicas. Su estudio se centra en ambos buscando la marca que les ha hecho 'canónicos', su originalidad diferenciadora del resto. Harold Bloom, *The Western Canon, The Books and School of the Ages*, New York, Hartcourt Brace, 1994, p. 3.
7. Miguel Ángel Lozano Marco, «Introducción» a Azorín, *Obras escogidas*, II *Ensayos*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 55.
8. A Rosalía de Castro la incluye en *Clásicos y modernos*.

canónica, a excepción de la inclusión de los primitivos y de José Somoza, sea especialmente novedosa. Si bien, la originalidad no radica en quienes incluye sino en cómo se aproxima a ellos, situándose ante los escritores clásicos y sus obras desde una «nueva sensibilidad moderna», según reconoce él mismo[9]. Como consecuencia, *Al margen de los clásicos* se diferencia de las anteriores colecciones de ensayos de historia literaria mencionados en que desaparece la actitud crítica tradicional para ofrecer unas originales «efusiones líricas», como las define acertadamente Lozano Marco[10].

Como anuncia en la introducción, Azorín construye su canon basándose en las impresiones que le han suscitado las lecturas de esos textos. Al analizar su método de aproximación me voy a centrar fundamentalmente en las técnicas que distinguen su enfoque: la alteración de la perspectiva, la selección de detalles, la novedad del punto de vista y la fragmentación. Técnicas que se observan también en la pintura impresionista. En mi opinión, Azorín por medio de estas técnicas ofrece una nueva interpretación personal de los clásicos dotándola de una sorprendente modernidad.

1. Lectura desde el margen

La modernidad de *Al margen de los clásicos* se detecta desde el comienzo. De entrada, encontramos una información importante en el título en el que Azorín nos adelanta que su aproximación es marginal. Su autor vuelve a subrayar este aspecto en la breve introducción cuando afirma que sus escritos son «como notas puestas al margen de los libros»[11]. La marginalidad de estas anotaciones, de estas impresiones de lector, contrasta con la postura central y de autoridad que suele caracterizar a una lista canónica. Es precisamente este desplazamiento del centro al margen lo que le permite valorar a los autores clásicos desde un posicionamiento diferente y, de este modo, descubrir nuevas posibilidades.

Un segundo rasgo de modernidad es la importancia que concede al lector. De hecho, en esta colección, el escritor alicantino no se limita a dar una lista de autores y lecturas favoritas y reconoce, ya desde la breve introducción, que lo que verdaderamente le importa es ofrecer al lector las sensaciones que le han producido dichas lecturas. Como él mismo anuncia, su propósito es

9. Azorín, *Lecturas españolas,* «Nuevo prefacio a la segunda edición de *Lecturas españolas*», *Obras Completas,* Introducción Ángel Ruíz Rueda, t. II, Madrid, Aguilar, 1959, p. 538.
10. M. Á. Lozano Marco, *op. cit.*, p. 54.
11. Todas las citas de *Al margen de los clásicos* están tomadas de esta edición: Azorín, *Al margen de los clásicos, Obras selectas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, p. 909-957, p. 909.

«recoger la impresión producida en una sensibilidad por un gran poeta o un gran prosista: eso es todo»[12]. Su objetivo es leer, sentir y comunicar las impresiones que le causan ciertas lecturas a otros a los que, de paso, instruye o con quienes quiere compartir su forma personal de entender a los clásicos. Este reconocimiento del lector refleja la concepción moderna de la literatura que tenía Azorín. Una concepción que entiende la literatura como una actividad profesional que se apoya necesariamente en un mercado y en un público que lee. Además, de este modo, Azorín se adelanta a teorías como la de la recepción que a partir de mediados del siglo XX reconocen el papel fundamental que éste desempeña en el proceso de lectura.

Por último, otro rasgo moderno presente en esta obra es el uso de la propia subjetividad como instrumento de aproximación a la literatura. Esta es una contribución que los escritores finiseculares comparten con los pintores impresionistas para quienes la realidad sólo tiene sentido a través de la sensación, de la percepción, real o imaginaria, del sujeto. Cézanne afirmaba: «Pinto como veo, como siento –y tengo sensaciones muy intensas»[13]. Como los impresionistas, Azorín escribe las impresiones que le provocan las lecturas de los clásicos filtrándolas por sus sentidos, imprimiendo así en ellas su cuño creador.

2. Historias fragmentadas y técnicas impresionistas

Antes de analizar este proyecto de historia literaria, interesa detenernos aunque sea brevemente en el concepto que Azorín tenía de la historia. Azorín en muchos de sus escritos sustituye el relato de la Historia con mayúsculas por el de las historias con minúsculas o lo que José María Maravall ha llamado «la microhistoria», una forma de entender la historia basándose en el reflejo de hechos menudos de la realidad[14]. Como recuerda este estudioso, para el autor alicantino la sustancia de la historia se encuentra en el relato de la vida diaria, de la rutina y de lo monótono, pues en ellos se percibe lo que cambia, lo que pervive y lo que dura[15]. Azorín se aproxima a la realidad con un cambio de perspectiva que sagazmente detectó José Ortega y Gasset. Según Ortega, el alicantino logra una inversión de planos, pues encuentra la esencia

12. *Ibíd.*, p. 909.
13. Cita recogida por John Rewald, *Historia del impresionismo*, Traducción de Josep Elías, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 218.
14. José María Maravall, *«Azorín, idea y sentido de la microhistoria», Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 76 (1968), p. 49.
15. *Ibíd.*

y las características de un pueblo en lo humilde y lo trivial, mientras rechaza lo que se proyecta en lo grande y lo monumental, en los sucesos míticos de la Historia[16]. De ahí que en *Al margen de los clásicos*, Azorín componga un conjunto de relatos fragmentados, un manojo de microhistorias breves, permeadas por la preocupación temporal, el verdadero hilo conductor de esta obra. Aplicando lo que dice Maravall, Azorín por medio de estos relatos breves, busca llegar a lo grande sirviéndose de lo pequeño e insignificante[17]. En estos escritos da especial importancia a las cosas y a la vida cotidiana, que refleja por medio de unos pocos detalles seleccionados pero que tienen la capacidad de permanecer inalterables y, además, evocan sensaciones distintas. Como en otros muchos de sus textos, con estas biografías imaginadas y con la descripción de sus entornos cotidianos construye un mosaico que, en palabras de Maravall, son «el hondo retrato de la autenticidad histórica de un pueblo»[18].

Ese cambio de perspectiva señalado por Ortega, de dar primacía a lo cotidiano e insignificante relegando lo mítico y lo grandioso a un segundo plano, se observa también en la pintura impresionista. Es lo que Norman Bryson califica de *rhopografía*, o el interés por el *rhopos*, por las cosas insignificantes, en lugar de la *megalografía*, las azañas heroicas[19]. De hecho, la incorporación de lo insignificante como materia pictórica, aunque presente tanto en el arte medieval como en las pinturas de escenas interiores holandesas o las de género españolas durante el siglo XVII, alcanza su apogeo con los impresionistas y con las nuevas vanguardias del siglo XX, como puede verse en muchos de sus bodegones y cuadros de naturalezas muertas, en donde las cosas pasan a ocupar exclusivamente el primer plano artístico. Además, son también los pintores impresionistas franceses quienes renuevan la perspectiva con encuadres insólitos y distintos, se sirven de la fragmentación y la selección de detalles y dan prioridad a la preocupación temporal, a la luz y a lo fugitivo. En muchas de sus obras tratan temas clásicos que presentan de forma original y renovada, así como incorporan otros asuntos novedosos, especialmente escenas de la vida diaria en la ciudad o en el campo. Estos planteamientos hacen posible que unas bailarinas ensayando contempladas desde un rincón del estudio, como vemos en los cuadros de Degas, o unos zapatos viejos, una habitación de una pensión de aldea con una silla de enea, como vemos en los lienzos de Van Gogh, ocupen el plano central en cada una de estas representaciones artísticas.

16. José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, E. Inman Fox (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 310.
17. J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 55.
18. *Ibid.*, p. 51.
19. Norman Bryson, *Looking at the Overlook: four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 192.

También en España Isidro Nonell dedica un lienzo a una azotea (1894/96), Ramón Gaya pinta una sencilla silla de enea (1923), o Darío de Regoyos escoge como tema un gallinero (1912).

Es interesante ver cómo los pintores impresionistas adoptaron la técnica de presentar temas clásicos dándoles un tratamiento vulgar y cotidiano[20]. Edouard Manet, uno de los pioneros de este movimiento, destaca por las adaptaciones que hace del desnudo en dos de sus obras tempranas que causaron gran revuelo: *Le déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*, ambos de 1863. Manet revive el tema del desnudo inspirándose en obras pictórica anteriores. El cuadro *Le déjeuner*, como sabemos por el crítico Hamerton, es una transposición del mismo tema tratado por Giorgione en *La fiesta campestre*, en la que el pintor francés reemplaza la graciosa vestimenta de los venecianos por «la horrible vestimenta de hoy»[21]. Las Venus cesan de ser diosas y pasan a ser mujeres desnudas, sentadas junto a caballeros vestidos, en una merienda en el campo. La cotidianidad de la escena se ve subrayada por los detalles que aparecen en el primer plano: los panes, cestas y manteles que aparecen esparcidos por el suelo, como en un bodegón. En el caso de *Olympia*, el pintor francés recrea una obra renacentista, la *Venus de Urbino* de Tiziano. Los detalles también contribuyen eficazmente a la renovación del tema clásico. La modelo lleva prendida una flor en el pelo, un lazo negro en el cuello, una pulsera dorada con un colgante y calza un coqueto chapín. Estos pocos detalles resaltan aún más su desnudez al mismo tiempo que la humanizan, pues la presentan como esclava de la moda contemporánea.

La causa del escándalo que provocaron estos lienzos no fue el desnudo en sí, tema clásico de la pintura académica, pues las musas, gracias o diosas mitológicas desnudas, como la Venus de Botticelli o las gracias de Rubens, no habían sido motivo de altercado. La provocación fue que el artista se sirviera de modelos conocidas de la época para representar este tema clásico[22]. Además, Manet representa estos desnudos en escenas del plano real. En la primera obra, los sitúa en un día de ocio en el campo; y en la segunda, la mujer aparece en su habitación privada, mientras le atiende su criada. Es entonces cuando dejan de ser mitos y, de acuerdo con Guillermo Solana, se rebajan a «lo actual y cotidiano»[23].

---

20. En mi libro, *Antonio Machado, poeta de lo nimio,* Madrid, Visor, 2004, estudio el impacto del impresionismo y su interés por lo cotidiano e insignificante en Machado, otro escritor de la época. También dedico un capítulo a la relación entre Machado y Azorín.
21. Citado por John Rewald, *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 84-85.
22. En *Déjeuner*, una de las mujeres desnudas es su modelo favorita. En el caso de *Olympia*, sustituye a la diosa del amor y la belleza por una conocida prostituta parisina.
23. Guillermo Solana, *El impresionismo*, Madrid, Anaya, 1991, p. 9.

Otra novedad es que mientras los desnudos clásicos suelen mantener recogida púdicamente la mirada, las de ahora –en *Le déjeuner* y en *Olympia*– contemplan desafiantes al pintor o los espectadores que, de este modo, participan en la escena y quedamos convertidos en *voyeurs*. De esta forma, Manet rescata un tema universal –el desnudo– y le da un nuevo tratamiento al situarlo en el ámbito de la época y en el entorno de lo cotidiano, al mismo tiempo que lo abre a la interpretación del público. Su acierto es que, de este modo, logra contemporalizarlo.

Azorín conocía bien la pintura impresionista, sus procedimientos y su contribución artística. Esto es algo que sabemos por su biblioteca particular, por sus propios escritos, así como por sus adquisiciones, pues contaba con una obra de Aureliano de Beruete que hoy se conserva en la Casa Museo de Monóvar. Beruete fue pintor impresionista e introductor de esta tendencia pictórica en España, además de uno de los redescubridores de Velázquez y amigo personal del escritor. Éste, como prueba de su amistad, le dedicó *Castilla*. Además, es famoso un comentario que hizo Azorín en una exposición tras contemplar unos paisajes de Cézanne, situados junto a fotografías de las vistas originales. El escritor comentó maravillado la selección de detalles del pintor francés, que había escogido unos y había rechazado otros. Mi tesis es que, como los impresionistas, Azorín emplea las técnicas hasta aquí analizadas al inscribir a los poetas primitivos en su canon de clásicos españoles.

3. «Los poetas primitivos»

En «Los poetas primitivos», Azorín, el escritor e intelectual que lucha por vivir de su oficio, contempla a los escritores del pasado desde un ángulo innovador. Apenas presta atención a los textos clásicos y se preocupa, en cambio, de ensalzar al autor. Otro rasgo importante es que sus observaciones sobre estos poetas están escritas en presente con la intención de aproximarlos, creando al mismo tiempo, una corriente de empatía. En dos de estos textos, muestra la vida imaginada de esos autores en sus quehaceres cotidianos. En los otros dos, selecciona unos pocos detalles tomados de su físico o se limita simplemente a transmitir la impresión que causan la lectura de sus versos.

El primero de los relatos que integran esta sección lo dedica a «El cantor del Cid». Se trata de una microhistoria imaginada sobre el autor anónimo del poema medieval que presenta como un fragmento textual. Llama la atención que el énfasis recaiga sobre el autor y no sobre el texto canónico, algo que resulta todavía más sorprendente al tratarse de un texto medieval, pues la autoría no importaba en esa época. Precisamente uno de los aspectos

más destacable de la literatura española de la Edad Media es la conciencia que el autor tenía de su obra, no como producto individual sino como parte de una propiedad colectiva. El poeta se sentía receptor de un legado que transmitía a otros, ya reescribiendo historias conocidas, ya versificando sobre ese mismo tema, colaborando con otros que las recitaban o las transcribían. Este carácter anónimo y colectivo es un rasgo fundamental. Interesa recordar esto para ver cómo Azorín vuelve la vista al pasado medieval pero con una sensibilidad moderna, no para canonizar un texto concreto sino para descubrir a su autor anónimo y rescatarlo para entronizarlo en el panteón canónico. De hecho Azorín, prácticamente ignora el cantar de gesta, así como las hazañas notables del héroe según se relatan en el poema y prefiere centrarse en el relato imaginado de su autor y su vida diaria. Aplicando la clasificación de Bryson, a Azorín no le interesa la *megalografía* sino la *rhopografía*. Como había hecho en *La ruta de Don Quijote* en 1905, el escritor alicantino prefiere «recuperar el ambiente» y captar el entorno en el que escribía su autor para, como afirma Carme Riera con respecto a Cervantes, atraerlo hacia el presente[24].

Al hablar del pueblo en donde habita el autor del Cid, Azorín escoge unos detalles descriptivos y rechaza otros. Comienza el relato sobre el autor del poema medieval con una descripción del pueblo pero indica que «todo está como entonces», excepto que está más viejo y ruinoso[25]. Con ello resalta la continuidad histórica, al mismo tiempo que establece una corriente de sensibilidad común, entre el autor clásico y el lector moderno. Unas inusitadas vías férreas parecen subrayar esa conexión temporal entre el ayer y el hoy.

Le importa destacar a algunos de sus habitantes, distinguiéndolos por sus oficios –rasgo que encontramos en muchas de sus obras: «los labriegos, los pelaires, los modestos regatones»[26]. Describe al autor del poema cidiano como un hombre que «se encierra largas horas en su casa y escribe misteriosamente sobre unos largos cueros»[27]. Imagina que tiene una vida cómoda, pues nos dice que tiene «tierras» y que «vive con holgura»[28]. Además, informa que estudia, charla con los labriegos y oficiales y termina sorprendiéndonos con un detalle insignificante: «en casa tiene unos gallos diligentes y petulantes» que le anuncian cada mañana la llegada del día[29]. Este detalle vincula al imaginado poeta con el texto cidiano, pues la presencia de los gallos aparece con frecuencia en los versos del poema. En el texto medieval, el canto del gallo

24. Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico,* Alicante, Universidad de Alicante, 2007, p. 53-54.
25. Azorín, *op. cit.*, p. 909.
26. *Ibid.*, p. 910.
27. *Ibid.*, p. 910.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*

al amanecer aparece repetidas veces, como cuando dice el juglar en su verso: «Apriessa cantan los gallos –e quieren crebar albores», verso como explican Allen Josephs y Juan Caballero después retomaría Federico García Lorca[30]. Comenta con acierto Emilio Orozco sobre este canto que, si por un lado es un índice del ambiente rural, de la vida del hombre en contacto directo con la naturaleza, es ante todo «la expresión del agudo sentir del paso de las horas»[31].

Azorín cuenta que el autor medieval combina las faenas agrícolas con la escritura de unos versos en los que relata «las hazañas portentosas de un héroe»[32]. Sobre el poema que está escribiendo sólo alude, de pasada, a los guerreros y sus caballos, a los encuentros con los enemigos, a los pendones ensangrentados e, incluso, al valiente personaje con su barba larga. Pero eso no parece interesarle demasiado al escritor alicantino. Su atención se centra en unos pocos detalles textuales que nada tienen que ver con las hazañas del Cid y en cambio, destaca cuatro versos del poema que refieren a la vida cotidiana del héroe. Tres de ellos tienen que ver con los cantos de los gallos y uno con el deseo del Cid de que sus caballeros den pienso a sus caballos al final de la jornada[33]. De este modo, Azorín relega al héroe épico a un segundo plano y destaca la preocupación universal del transcurrir del tiempo por medio de pequeños detalles de la vida cotidiana: los gallos que marcan el nacimiento del día y las labores rutinarias de los caballeros que señalan su final. Se observa un cambio de perspectiva que lleva a Azorín como lector a anotar los detalles insignificantes del texto épico, aquellos aspectos nimios del quehacer diario que transmiten el sentir temporal y que hacen que el lector contemporáneo se identifique con ellos, participando en un mismo modo de sentir el tiempo.

Azorín concluye esta microhistoria con unas consideraciones que reflejan la percepción que se tiene en el pueblo castellano del autor de las gestas cidianas. Muestra la reacción de los vecinos hacia ese hombre, ese intelectual del pasado: unos lo ven con simpatía; otros, con extrañeza; y los hay que sienten conmiseración pero también, indulgencia[34]. No entienden muy bien a que tipo de labores se dedica cuando se encierra en su casa. Suponen que a algo absurdo, «dicen que es poeta»[35]. Pero disculpan su excentricidad ya que

30. Federico García Lorca, «Las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora», verso del «Romance de la pena negra» del *Romancero gitano*. Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 247, nota 1-2.
31. Emilio Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968, p. 78.
32. Azorín, *op. cit.*, p. 910.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*

al menos tiene bienes pero, sobre todo, porque en su corral se encuentran «los más espléndidos gallos del pueblo»[36].

Encontramos algunas semejanzas de enfoque en el breve relato siguiente que Azorín dedica a Berceo. De nuevo, inventa al autor medieval, del que apenas se conocen datos. Aunque no podemos olvidar, como recuerda Fernando Gómez Redondo, que Gonzalo de Berceo es el primer autor castellano cuyo nombre aparece vinculado a su obra, el pionero en dejar su impronta en su labor literaria[37]. Es, además, el poeta primitivo más reconocido entre los literatos del *fin de siglo*. Rubén Darío lo había recuperado en su poema «Retablo», que luego incorporó a la segunda edición de *Prosas profanas* (1901). Darío lo reconoce como el primer poeta culto, iniciador de la primera revolución métrica en castellano, por la introducción de la cuaderna vía de versos alejandrinos e imponer los versos de sílabas contadas. También Antonio Machado le dedica el poema «Mis poetas» (CL), que incluye en la sección de «Elogios» que apareció en la primera edición de *Poesías completas* de 1917:

> Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
> que yendo en romería acaeció en un prado,
> y a quien los sabios pintan copiando un pergamino. (2-4)[38]

Azorín imagina a Berceo en su celda, escribiendo versos y dedicado a su tarea intelectual. Asimismo, el paisaje que describe y que se observa desde la pequeña ventana de la celda es fruto de su imaginación. El autor alicantino, al detenerse a contemplar la obra de este poeta medieval, no se interesa por sus milagros en los que, siguiendo las pautas del mester de clerecía, traducía o recreaba textos latinos que contaban grandes sucesos al vulgo. Por el contrario, se centra en detalles insignificantes: el paisaje que está describiendo el fraile, con sus flores fragantes, sus fuentes claras y sus árboles variados[39]. Imagina la jornada diaria de este monje que, con la llegada del crepúsculo, signo que marca el paso del tiempo y el final del día, cesa de escribir para paladear la humilde compensación de su trabajo –deleitarse con «un vaso de buen vino»–, mientras contempla el paisaje[40]. Son dos detalles nimios. De nuevo, como en el escrito que dedica al poeta cidiano, también se observa en éste, de Berceo, una doble inversión de la perspectiva: destaca al autor, otro intelectual que escribe en soledad, al que consagra como clásico, y no a su obra. Y también en esta ocasión, observamos un cambio de perspectiva en su modo de leer esos textos medievales, ignorando

36. *Ibid.*
37. Fernando Gómez Redondo, «Gonzalo de Berceo: "Vida de San Millán"», in *Poesía española. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, Barcelona, Crítica, 1996. p. 301.
38. Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Geoffrey Ribbans (ed.), Madrid, Cátedra, 2002, p. 259.
39. Azorín, *op. cit.*, p. 910-911.
40. *Ibid.*

los milagros y rastreando su texto para resaltar detalles insignificantes. Azorín destaca fragmentos textuales de los textos de Berceo que nada tienen que ver con lo grandioso, lo sobrenatural o lo sorprendente propio de los milagros y sí con la vida diaria y el silencioso transcurrir de la jornada de un intelectual trabajando en su escritorio. De nuevo, aparece de fondo el tema del tiempo.

De los cuatro relatos que Azorín dedica a los poetas medievales, sorprende el que dedica a Juan Ruíz, muy diferente a los demás. De entrada, tiene forma de carta. En ella le insta a pararse y gozar del sosiego de la tarde y al mismo tiempo, le invita a la calma personal, algo que según el alicantino, no conoce este hombre medieval. Como en los anteriores, este relato también se centra en su autor y prácticamente ignora la obra que le ha hecho famoso. Sobre el autor, nos da una descripción física de unos pocos detalles seleccionados: la «cara carnosa y encendida», la grosura de la cara, los ojos pequeños, la nariz recia y sensual que acompañan a unos labios gordos y colorados, dados al gustar[41]. Es un retrato más que físico, sicológico, en el que casi parece reprocharle su constante actividad, su necesidad de compañía, su gusto por el ruido, las fiestas y el bullicio. Azorín parece amonestar a Juan Ruíz por su incapacidad para apreciar los momentos dulces del caer de la tarde, «el silencio íntimo», «la emoción delicada», la poesía profunda, que acompañan al final de la jornada –de nuevo el paso del tiempo–, mientras sus ojos parecen distraerse mirando un caserón que alberga a bellas mujeres, que cantan y bailan, hacia el que dirigirá sus pasos esa noche[42].

Este retrato es un ejemplo de escritura fragmentada, ya que no describe más que algunos detalles de la cara, mientras ignora el resto de la figura de Juan Ruíz. Esta fragmentación es una cualidad de la narrativa moderna. También encontramos en este relato una yuxtaposición del pasado y el presente, en el que la recreación del poeta medieval se une en conversación imaginada con la voz narrativa, conjurando de este modo una experiencia textual diferente, creando un espacio nuevo en que ambos autores conviven brevemente. Una fragmentación y yuxtaposición que exigen la atenta lectura del lector y su participación activa, pues es él quien finalmente ordena estas piezas que se le ofrecen.

La semblanza de Juan Ruíz contrasta enormemente con la última de la serie, la que dedica a Jorge Manrique. Azorín comienza preguntándose como era Manrique pero del pasado pasa al presente para informarnos de sus impresiones acerca de él. Sin embargo, no define sus rasgos físicos, sus cualidades, o sus atributos. Del poeta medieval dice que es «un escalofrío ligero» que nos hace pensar, alguien que mueve nuestro espíritu y que no podemos analizar

41. *Ibíd.*, p. 911.
42. *Ibíd.*

porque perdería su atractivo[43]. A Azorín, como a otros escritores finiseculares como Machado, le atrae la capacidad manriqueña por captar la emoción serena. Por eso, recurre a una serie de símiles para describir la impresión que le causan sus versos: son como un nocturno de Chopin, o como una rosa que empieza a marchitarse, o como el recuerdo que despiertan las ropas de una mujer a la que amamos en la juventud y que se fue para siempre, aunque su recuerdo perdure fuertemente grabado en la memoria. El escritor alicantino rememora esos recuerdos «deliciosos» de nuestra vida, de la juventud y el amor pasados, y para ello recurre a un verso manriqueño: «¿qué fueron sino rocíos de los prados?». Verso que recuerda al del poeta francés Villon que se había preguntado «dónde estaban las nieves de antaño»[44]. Ambos poetas cuestionan el paso del tiempo con un tono de tristeza.

A excepción de los casos anteriores, en esta ocasión Azorín no imagina al autor medieval, tampoco recrea su entorno, su vida o su fisonomía o, incluso, intenta describir los rasgos sicológicos de la personalidad. Aquí, aspira exclusivamente a mostrarnos la impresión que, como lector, le produce su obra aunque de ella, sólo refiera a unos pocos versos, un fragmento que le sirve para condensar toda una filosofía sobre el tiempo. Al hacerlo utiliza su propia subjetividad y se limita a transmitir las sensaciones que le produce la lectura de Manrique sobre un tema universal, la meditación sobre el paso del tiempo y la preocupación medieval por la vida como camino hacia la muerte.

En estos ensayos, Azorín vuelve la vista a los escritores del pasado para rescatar a esos intelectuales a los que imagina en su vivir cotidiano, escribiendo y experimentando el tiempo. Prefiere transmitirnos sus sensaciones que hablarnos de sus obras porque son ellas las que nos llevan a entender su sentir. De este modo, emplea una aproximación que desafía la forma tradicional del canon al mismo tiempo que conforma una nueva visión de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, 1533 p.

—, *Obras completas*, introducción Ángel Ruíz Rueda, t. II, Madrid, Aguilar, 1959, 1171 p.

—, *Castilla,* E. Inman Fox (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 312 p.

43. *Ibíd.*
44. *Ibíd.*, p. 912.

—, *Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa, 1998, 3 vol., 1575 p; 1675 p; 1634 p.

—, *Al margen de los clásicos*, Santiago Riopérez (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 332 p.

Baldick, Chris (ed.), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 1991, 245 p.

Bloom, Harold, *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, New York, Hartcourt Brace, 1994, 578 p.

Bryson, Norman, *Looking at the Overlook: four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, 168 p.

García Lorca, Federico, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, 315 p.

Juliá, Santos, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, 562 p.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «Los valores literarios de *Clásicos y modernos*», *Anales Azorinianos*, n° 7 (1999), p. 45-58.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, Geoffrey Ribbans (ed.), Madrid, Cátedra, 2002, 297 p.

Maravall, José Antonio, «Azorín, idea y sentido de la microhistoria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 76 (1968), p. 28-77.

Orozco, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968, 374 p.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, E. Inman Fox (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1987, 394 p.

Poesía española. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero, Fernando Gómez Redondo (ed.), Barcelona, Crítica, 1996, 770 p.

Rewald, John, *Historia del impresionismo*, Traducción de Josep Elías, Barcelona, Seix Barral, 1994, 554 p.

Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2007, 153 p.

Solana, Guillermo, *El impresionismo*, Madrid, Anaya, 1991, 95 p.

Vila-Belda, Reyes. *Antonio Machado, poeta de lo nimio. Alteración de la perspectiva*, Madrid, Visor, 2004, 205 p.

Plagiando por anticipación: hacia una nueva definición de la Historia literaria

Pascale Peyraga
Universidad de Pau y de los países del Adour, Francia

Si la re-creación azoriniana de unos personajes y de unos mitos literarios –don Juan, el Cid...– se integra perfectamente en una concepción dinámica de las *obras* clásicas, que sobreviven a lo largo del tiempo a través de las revisiones que de ellas se hacen, la modernización de los *autores* clásicos convertidos en figuras de ficción despierta nuestro interés por parecer más problemática. La presencia de Cervantes en *Cervantes o la Casa encantada*, la de Teresa de Ávila en *Félix Vargas* (*El caballero inactual*) o, más aún, la de tantos escritores del pasado en la serie «Españoles» –Miguel de Cervantes, Teresa de Ávila, Fray Luis de Granada, Jovellanos, Gracián o Góngora...–, ficcionalizados y asociados con emblemas de la modernidad –el automóvil o el tren–, siempre se advirtió, y pocas veces se analizó.

Concebidas generalmente bajo el enfoque lúdico de la difuminación de las fronteras –entre pasado y presente, realidad y ficción–, ¿se limitarían estas figuras ficcionales a manifestar la mera fantasía del autor? A no ser que se impongan como 'máquinas de pensar', unas máquinas capaces de cuestionar la realidad, adoptando las pautas del esquematismo de la imaginación creadora...

Nuestro análisis tomará como objeto los diecisiete textos breves publicados entre el 16 de septiembre de 1928 y el 14 de agosto de 1929, sea en *ABC*, para diez de ellos, sea en *Blanco y Negro*, para otras siete ficciones que allí recibieron unas ilustraciones en color. Estos relatos, asociados por el mismo membrete de «Españoles»[1], vinieron luego a formar la primera parte

1. Si clasificamos cronológicamente los siete textos publicados en *Blanco y Negro* y, luego, los diez aparecidos en *ABC*, encontramos: «Miguel de Cervantes», *Blanco y Negro*, 16-09-1928; «Álvarez Cienfuegos», *Blanco y Negro*, 07-10-1928; «Teresa de Jesús», *Blanco y Negro*, 07-10-1928; «Fray Luis de Granada», *Blanco y Negro*, 28-10-28; «Jovellanos», *Blanco y Negro*, 18-11-1928; «El P. Gracián», *Blanco y Negro*, 31-03-1929; «Don Luis de Góngora», *Blanco y Negro*, 11-08-1929; «Lope de Vega», *ABC*, 10-10-1928; «Moratín», *ABC*, 08-11-1928; «Doña María de Zayas», *ABC*, 14-11-1928; «Tirso de Molina», *ABC*, 06-

de *Los clásicos redivivos-Los clásicos futuros*, una obra publicada en 1945 en la colección Austral[2].

Referirnos al título de *Los clásicos redivivos* no es nada casual, ya que no se trata sólo en esta obra de *resucitar* a los Clásicos, de darles una nueva vida o un nuevo vigor. La apuesta de los textos ahí recogidos radica más bien en la propia paradoja de la resurrección, en esta 'vuelta a la vida después de la muerte' que afecta –como intentaremos comprobarlo– la cronología natural de los acontecimientos y sustituye a la cronología histórica, comprendida como un fluir lineal e irreversible, otra temporalidad, alejada de esta percepción instintiva de la temporalidad, y que apela más bien a los conceptos de inactualidad, de intempestividad nietzscheana, de influencia retrospectiva, hasta de plagio por anticipación...

1. La actualidad de los Clásicos

Aunque los textos referidos se insertan en la línea crítica de los artículos reunidos en *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915) –ya porque los escritores convocados en la serie «Españoles» constituyen el meollo de estos mismos libros–, se diferencian de ellos por su grado de actualidad y su carácter ficcional. Dejaremos de lado, por no ser ésta la meta de la presente exégesis, el análisis del carácter ficcional en las cuatro obras críticas, que nunca salen por entero del molde de la crítica literaria, del ensayo o de la meditación[3], al contrario de los textos reunidos bajo el título de «Españoles», de los cuales siete de ellos no se publicaron en *La Vanguardia* o en *ABC* –como lo habían sido los artículos de crítica literaria antes aludidos– sino en la revista ilustrada *Blanco y Negro*. Estos relatos prolongaban así la línea de los cuentos publicados por Azorín en esta misma revista desde el mes de mayo de 1926 –unos cuentos ulteriormente recopilados en los libros *Cavilar y Contar* y *Blanco en Azul*[4]–, induciendo un horizonte de expectativas parecido al de

12-1928; «Jorge Manrique», *ABC*, 14-12-1929; «Feijoó», *ABC*, 19-12-1928; «Garcilaso», *ABC*, 03-01-1929; «Sem Tob», *ABC*, 08-01-1929; «Berceo», *ABC*, 05-02-1929; «Juan de Yepes», *ABC*, 07-02-1929.

2. Ángel Cruz Rueda recopiló los artículos de *ABC* y de *Blanco y Negro*, respetando la sucesión temporal de los escritores evocados.
Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Ángel Cruz Rueda (ed.), colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1945. De aquí en adelante, nos referiremos a las páginas de esta publicación cuando citemos los relatos de la serie «Españoles».

3. Resulta sin embargo difícil deslindar, en los relatos azorinianos, las fronteras entre la crítica y la creación literaria, al tender algunos párrafos o algunos capítulos de las obras críticas hacia la construcción poética, como lo muestra Miguel Ángel Lozano Marco en «La creación artística en *Lecturas españolas*», *Anales azorinianos*, 1996, nº 5, p. 143-158.

4. Entre el 23 de mayo de 1926 y el 26 de agosto de 1928, Azorín publicó unos cuarenta cuentos literarios

los cuentos. Este horizonte de expectativas, propio de unos textos de ficción, quedaba corroborado por el prólogo de *Los clásicos redivivos*, mediante la referencia a «estos divertimientos» o a los «verídicos héroes de esta fantasía», un sintagma en que la mezcla entre la realidad («verídicos héroes») y la ficción («esta fantasía»), no implica tanto la búsqueda de un 'efecto de realidad' –según advertiremos más adelante– como un impacto de la ficción en nuestra representación de la realidad y de la Historia de la literatura.

Desde luego, el carácter ficcional de estos relatos no sólo descansa en los factores contextuales y paratextuales sino también en criterios internos, entre los cuales destaca el traslado explícito y sistemático de los personajes referenciales[5] –en este caso, los escritores del pasado–, hacia una temporalidad que no les pertenece. Este tránsito prefigura la reelaboración ficcional de los Clásicos y genera unas interferencias en el anclaje referencial de *Los clásicos redivivos*. En efecto, la temporalidad a la que están desplazados los escritores-protagonistas no deja de ser la del presente del narrador, quien explicita de este modo el enlace espiritual que lo relaciona con los Clásicos. La visión proporcionada sintoniza, sin lugar a dudas, con la teoría que Hans-Georg Gadamer expresa en *Verdad y método*, acerca de la contemporaneidad de lo clásico, y según la cual «es clásico [...] lo que en cualquier presente dice algo como si sólo se dirigiera a este presente»[6]. Ahora bien, la especificidad de la serie « Españoles » radica, dentro de esta temporalidad presente, en la multiplicación de las señales ostensibles de la modernidad del siglo XX, de modo que la migración temporal de los escritores se materializa en la modernidad de los transportes, de los medios de comunicación y de la creación artística. El andén de la estación y los vagones del tren que esperan a Fray Luis de Granada, el pasillo de un gran expreso o el transatlántico a bordo del que viaja don Luis de Góngora, los tranvías cuyo estrépito acosa a Jorge Manrique son las imágenes del progreso que pueblan dichos relatos. Corren parejas con la modernidad de las Artes, simbolizada por la Exposición de las Artes Decorativas de 1925, y patentizada por las artes fotográficas y cinematográficas que acompañan a Álvarez Cienfuegos, por los auriculares con que Santa Teresa accede

---

en *Blanco y Negro*, de los cuales dieciocho dieron lugar a la edición de *Cavilar y contar* en 1942 (se trata de los cuentos publicados entre el 23 de mayo de 1926 y el 25 de diciembre de 1927), cuando diecinueve otros cuentos se recopilaron en 1929 bajo el título de *Blanco en Azul* (dichos cuentos aparecieron inicialmente *Blanco y Negro* entre el 18 de julio de 1926 y el 16 de agosto de 1928).

5. Adoptamos la tipología establecida por Philippe Hamon en su estudio sobre el estatuto semiológico del personaje. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», in G. Genette, T. Todorov, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 119-181.
6. Traducimos de la edición francesa: « est classique [...] ce qui à n'importe quel présent dit quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui ». Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 311.

al discurso radiofónico, o revelada por las potentes rotativas que anuncian a Feijoo la extensa difusión de los artículos de prensa. La expresión ficcional del tiempo de los Clásicos rebasa por lo tanto el mero enlace espiritual entre un escritor-receptor y los escritores del pasado, y metaforiza la actualidad de estos autores en el mundo.

Por cierto, otro rasgo común de todos los retratos reside en la implacable presencia de los escritores, nacida de la conjunción de unos factores recurrentes: así, la representación icónica de algunos de ellos en las páginas ilustradas de *Blanco y Negro* –Miguel de Cervantes sentado a la mesa de un café, la radio en la celda de Santa Teresa, Fray Luis de Granada en el andén de la estación, Góngora delante de una ciudad moderna de estética cubista...–, no hace más que anunciar la vida –o el vitalismo– propia de cada retrato. Lejos de envararles en una imagen de escritores del pasado, Azorín se vale de adverbios que les sumen en un *hic et nunc* («ahora», «aquí»[7]) conforme al tiempo presente de la narración, y subraya, por encima de todo, la vida que les inerva. Por eso enfatiza «la vida del espíritu» de una Teresa «humana, profundamente humana», rodeada por «una luz viva» (p. 42), y alude ¡cómo no! a la obra que ella escribió, *La vida*. Recalca asimismo la sensibilidad de cada uno de ellos, e integra, en la evocación de Cervantes y de Jovellanos verbigracia, su descripción física, cuando el relato de «Álvarez Cienfuegos» describe la elaboración de su retrato pictórico, sin que se requiera ninguna «necesidad de inmovilidad en el retratado».

Otras constantes unifican los retratos de escritores, como el desgarramiento y la confusión mental que les obnubila, y que Azorín adapta a las modernas enfermedades psíquicas. Por otra parte, la mayoría de los escritores se define por su doble vertiente, de lector y de escritor, y por una preocupación parecida hacia el porvenir en el tiempo.

Advertir la ficcionalización de los autores clásicos y la reducción de su caracterización semiológica, sólo constituye el primer paso de nuestro análisis, que pretende sobre manera definir la función de estos retratos de «Españoles» dentro de la producción azoriniana. La reiteración de esquemas análogos reduce la originalidad, la unicidad de cada relato para privilegiar la creación de un modelo reproductible que deja una huella en la mente de los lectores. Son, más que unos relatos ficcionales nutridos de imágenes y de

7. Destacan, entre otros, los ejemplos sacados del retrato de Teresa de Jesús, que remiten a «este contentamiento de *ahora*», a una Teresa que «siente *ahora* como una laxitud», «ha perdido en *este momento* la inspiración», «se halla *ahora*, en este segundo, abandonada», que «recala *ahora* de sí misma» (p. 42-43), o de Fray Luis de Granada que «se irá, camino adelante, en el vertiginoso tren, sentadito en un rincón, encogido, como *aquí* en la vasta sala de espera. Este religioso piensa *ahora* en muchas cosas.» (p. 36). El subrayado es nuestro.

valores propios, la expresión de una misma idea, la de la modernidad de los Clásicos sentida a través de su capacidad para evocar la vida, una idea ya desarrollada por Azorín en *Clásicos y modernos*:

> En resolución: el arte es la vida; cuando el artista siente y expresa la vida, [...] entonces es un gran prosista o un gran poeta, porque nos da lo supremo que puede producir la prosa o el verso: la emoción.[8]

Azorín exalta la vida, no sólo como trabazón entre el artista clásico y el mundo, sino también como origen de la representación, como motivo de escritura y, por fin, como fuente de emoción para el lector. En este sentido, arte y vida mantienen una relación ontológica, encontrándose ésta en el meollo de la relación pragmática entre el autor, el texto clásico y el lector. Así pues, cuando Azorín apela a los escritores vitalistas, convoca más el proceso de creación y su producto, o sea las obras literarias, que los escritores en sí. Los personajes ficcionalizados de la serie «Españoles», María de Zayas, Góngora, Berceo, son ante todo metonimias de la obra clásica, en el sentido en que ésta es capaz de reactivarse a lo largo del tiempo, apta para reflejar nuestra sensibilidad moderna, diríamos retomando la afamada aserción de Azorín[9].

Dicha relación metonímica entre el autor y su obra se plasma asimismo a través del retrato de Nicasio Álvarez Cienfuegos pintado por su amigo, que encarna la definición de la obra clásica según Azorín. La imagen del escritor buscada por el pintor se convierte entonces en alegoría de lo Clásico, enraizada en la tesis baudelairiana de la modernidad:

> -Tu retrato debe ser un retrato especial.
> -¡Ah!
> -Sí, un retrato especial; yo quiero hacer ver en tu retrato que eres un gran poeta, eso, sí; pero que l*a mitad de tu personaje pertenece a una modalidad literaria: el pasado, y la otra mitad, a otra: lo porvenir.*[10]

En el caso presente, la relación con las teorías de Baudelaire queda manifiesta por recurrir ambos escritores –Baudelaire y Azorín– a la metáfora pictórica para conformar su concepto de modernidad. Así en el primer capítulo de *El pintor de la vida moderna*, de Baudelaire, la descripción de los grabados de moda suscita la idea de resurrección de las vestimentas, vivificadas por actrices hasta tal punto que «el pasado, conservando el atractivo punzante del

8. Azorín, *Clásicos y modernos*, Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 64-65.
9. «Un autor clásico es el reflejo de nuestra sensibilidad moderna». Azorín, «Nuevo Prefacio» a *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 11.
10. El subrayado es nuestro. Azorín, «Álvarez Cienfuegos», *Blanco y Negro*, 07-10-1928. Recogido en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, *op. cit.*, p. 98.

fantasma, recuperará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente»[11]. De la misma manera, la evocación de hermosos retratos de tiempos anteriores le permite, en el capítulo «La modernidad», subrayar la tensión entre las galas propias de una época y los elementos transitorios del gesto o de la sonrisa –que rezuman vitalidad–, para desembocar en la frase resobada: «La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»[12]. Esta supeditación baudelairiana de la idea al ejemplo pictórico revalida la interpretación del relato ficcional de «Álvarez Cienfuegos» –y asimismo, de todos los relatos de la serie «Españoles»– como manifestando indirecta y alegóricamente, mediante una imagen figurada, una idea abstracta, de una noción difícil de representar directamente.

De hecho, si las alegorías de estos «Españoles» personifican las ideas encerradas en las *Lecturas españolas* o en *Clásicos y modernos*, poseen la ventaja del impacto visual, de la materialización del concepto abstracto, del choque producido por lo inconcebible. Producir un choque o un electrochoque, ahí radica probablemente la meta de Azorín, para mover a los lectores y a los críticos a la reflexión, en un contexto de reivindicación de una nueva crítica literaria, y de imposición de una nueva Historia de la literatura española, que no implica una evolución sino una revolución[13]. En esta perspectiva, el mayor interés de las alegorías se fundamenta en su índole de literatura, en su capacidad para proponer una imagen poética del tiempo y de la Historia que no corresponde con la intuición de un tiempo lineal, cronológico e irreversible...

2. De la actualización a la acronía y a la inactualidad

Si la primera transgresión de la temporalidad descansa en la proyección de los autores del pasado hacia el presente del narrador, para materializar literariamente la actualización de los Clásicos a lo largo del tiempo, dicha transgresión no hace más que anunciar otras dos transgresiones más impactantes: una convoca las nociones de acronía y de inactualidad –en una forma de extracción del tiempo que tiende a la eternidad–, y otra –más revolucionaria en realidad– trata de representar otro tiempo fundado en el concepto de re-

11. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863), Córdoba, Alción editora, 2005, p. 17.
12. *Ibíd.*, p. 34.
13. Azorín postula la revisión de la Historia literaria en algunos artículos, de los cuales recordaremos «La historia literaria» (*Clásicos y modernos*, *op. cit*, p. 100-113), en el que Azorín siente la ausencia «de un verdadero libro manejable de la historia de nuestra literatura». En «Leopoldo Alas» (*ibíd.*, p. 50-56), cuestiona a los críticos y través de su incomprensión hacia Leopoldo Alas, concluyendo que «la historia crítica de nuestra literatura moderna está por hacer; ni han sido puesto a su verdadera luz muchos escritores ni, en cambio, puede ser aceptado como valor lícito y verdadero mucho de lo que de otros poetas y novelistas se ha escrito y elogiado en manuales y monografías». (p. 51-52)

versibilidad y de anacronía. Ambas revelan la inadecuación definitoria de un tiempo concebido como un flujo continuo y unilateral, e incitan a revisar la temporalidad de las obras literarias.

Entre los varios ejemplos de negación del fluir temporal, elegiremos el relato dedicado a Garcilaso, en el que tres figuras del mismo poeta renacentista, todas preocupadas por la cuestión del tiempo, se yuxtaponen en un relato tripartito: «No un Garcilaso. Tres Garcilaso en uno» (p. 29). Un primer Garcilaso sufre el desafecto de los lectores, cuando otros dos se adaptan al gusto del público, anticipando sus cambios de sensibilidad, modificando las imágenes de su poesía en función de dichas previsiones, hasta llegar a colocarse encima del tiempo, fuera del tiempo. En realidad, esas figuras no son más que una, y su co-presencia en el relato sólo se justifica por la desaparición de una lógica temporal –la de un individuo que desarrolla tres personalidades sucesivas o conoce tres etapas en su vida– a favor de una lógica espacial o psíquica, sustituyéndose la yuxtaposición de imágenes –físicas o mentales– a la sucesión de momentos.

Dicho relato encierra un doble sentido, que emerge tanto de la diégesis como de la organización de la narración. La comparación entre los Garcilaso permite oponer dos actitudes, que figuran dos maneras de «ser» en el mundo, tanto para el artista como para su obra, si tomamos en cuenta la dimensión alegórica anteriormente subrayada. La primera modalidad dibuja una trayectoria cerrada, caracterizada por un principio y un final:

> No habla ya nadie de Garcilaso. Ha cerrado al poeta el círculo de su vida: esfuerzos para publicar sus versos, al comienzo de su carrera: esfuerzo para publicar sus versos, ahora. (p. 32-33)

La segunda modalidad, al contrario, nos sume «en un ambiente de irrealidad; tal vez fuera del tiempo; más allá del espacio», en un ambiente creado por el Garcilaso primitivo, que le permite elevarse y contemplar «las dos otras imágenes de su personalidad». En realidad, si la alternativa dada se vale de las imágenes del poeta, sometido a la gloria o al desafecto en función de su relación con el tiempo, metaforiza asimismo el porvenir de las obras, que fallecen con su época o que logran trascenderla. Así pues, la diégesis expone la problemática temporal a la que quedan sometidos los autores y sus obras, al hacer corresponder el fracaso literario con una trayectoria acabada dentro de una temporalidad lineal, y la victoria con una forma de abstracción temporal; en cuanto a la propia estructura del relato, ilustra dicha abstracción a la par que propone una solución poética para tender hacia la eternidad: en efecto, al apoyarse en las tres imágenes de Garcilaso –las tres facetas de un mismo creador, considerado en distintos aspectos de su sensibilidad–, al enunciar las variantes de mismo paradigma, el proceso de escritura formaliza el intento de reunir el

universo de los posibles, yuxtaponiéndolos en un mismo espacio literario para inscribirlos en una 'eternidad' que trascendería los límites del tiempo humano. Mejor aún, notifica la negación de éste, y se constituye en una forma de acronía, inherente a la representación de la simultaneidad de momentos sucesivos, mientras que la definición intuitiva del tiempo supone continuidad e irreversibilidad. Así pues, el texto de «Garcilaso» metaforiza el intento de escapar de la temporalidad y de la caducidad que conlleva, a la par que sugiere la clave literaria que se le puede dar, que consistiría en explorar el sinfín de imágenes o de sensaciones para sustraerse a la temporalidad del relato.

Dicha exploración de las posibilidades infinitas, sugerida por la diégesis y la estructura narrativa de «Garcilaso», se retoma literariamente en la recreación de las experiencias sensitivas y poéticas de los escritores del pasado, cuya riqueza y variedad produce un torbellino de imágenes aptas para huir del tiempo lineal. El «torbellino de imágenes, de ideas, de sensaciones. Un torbellino vertiginoso, pintoresco, vario, múltiple, indescriptible» (p. 75), que brota en la mente del padre Gracián, semeja al que surge en «Jorge Manrique», y desemboca no sólo en una concentración de las experiencias vividas sino también en una desorientación del escritor[14]. Tanto las imágenes como las ideas en sí vienen atravesadas por una simultaneidad de tiempos que ya no se piensan dentro de un proceso de sucesión. Para retomar una expresión de Georges Didi-Huberman –cuyo pensamiento Azorín anticipa, en cierta medida–, podríamos decir que «en la imagen se entreveran y se disgregan todos los tiempos que constituyen la historia»[15], de tal manera que este choque de los tiempos en la imagen desmonta el curso, el fluir de la historia. Colocar la imagen en el corazón del tiempo implica por lo tanto, para todos los escritores del pasado, potenciar una diseminación de sus obras en una temporalidad entrecortada o discontinua, disgregada por la imagen. Asoma también, bajo la aseveración de una cesura en la continuidad temporal, la voz de Walter Benjamin (1892-1940), contemporáneo de Azorín, que desarrolla, en *Paris, capitale du XIXe siècle* (1927-1940), el concepto adyacente de *imagen dialéctica*, que no es algo «que se desarrolla, sino una imagen entrecortada (*sprunghaft*)»[16], adjetivo éste que saca a la luz el ritmo del vórtice, del torbellino de los orígenes –el *Ursprung* caro a el filósofo alemán[17]– cercano a la imagen del torbellino azoriniano.

14. «En su torno, las cosas se van condensando. Todo como en un torbellino: casas, calles, transeúntes que pasan rápidos, coches, tranvías. ¿Dónde nos hallamos?». (p. 24)
15. «En l'image se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l'histoire est faite». Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, p. 118.
16. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 479.
17. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sabine Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

El torbellino de imágenes y de momentos yuxtapuestos caracteriza también la imagen ficcional de Luis de Góngora, proyectado instantáneamente en la ciudad fabril de Manchester y en el espacio del bar de un transatlántico, para pasar al de un pasillo de tren Express. Si la aniquilación temporal, nacida de esta inconcebible sincronía, malogra la percepción lineal de la temporalidad, obliga asimismo a un desplazamiento radical de la razón hegeliana en la Historia –tanto de la Historia de los acontecimientos como de la Historia de la literatura– para remplazarla por la dimensión incontrolable de la imagen, sea fantasma, fantasía, sueño o expresión enfermiza de lo inconsciente. Esta última afección es la que atañe a Luis de Góngora y a otros clásicos ficcionalizados por Azorín, condenados a «ausentarse» de la inmediatez del mundo, como Jovellanos cuyo «espíritu parece que se ha alejado de la realidad presente». Su afección amenaza con sumirles en la eternidad de la nada, pero encierra asimismo la promesa de ver brotar una «poesía nueva», versos de «una originalidad profunda y desconocida». La acronía del poeta, «suspenso en el vacío, inmerso en la nada», «fuera del mundo y en el mundo, fuera del tiempo y en el tiempo» no parece poder disociarse de la producción de versos «nuevos», capaces de proyectarse hacia otras temporalidades, de trascender la historia. Cualquiera que sea el tipo de relación lógica entre acronía –negación del tiempo– y vitalidad de los Clásicos, las ficciones de la serie «Españoles» reflejan ante todo la necesidad de este 'fuera del tiempo', este desprenderse de las obras clásicas con respecto a una temporalidad definida. Por eso, la modernización de los Clásicos, la actualización advertida en nuestra primera parte debería interpretarse como la realización peculiar o singular de una imagen inactual o universal diseminada en una temporalidad informe, negada al fin y al cabo por la propia literatura.

Dicha negación del tiempo, dicha inactualidad azoriniana definida en términos de 'desprendimiento de la temporalidad', que dibuja el conato de una poética de lo 'fuera del tiempo', pocas veces se advirtió en la perspectiva específica de una revaluación de los escritores, de una redefinición de los cánones de la literatura española y de su Historia. En efecto, la yuxtaposición de imágenes disgregadas, en el tiempo o en el espacio, fue un procedimiento ampliamente desarrollado por Azorín en los años 1927-1929, sea en los cuentos publicados en *Blanco y Negro* o en *Félix Vargas* (1928), posterior y significativamente titulado *El caballero inactual*, pero la interpretación que se le dio se relacionó más bien con la experiencia surrealista entonces emprendida por el escritor. El torbellino de imágenes, parecido en *La balanza*, *Gestación*, *El reverso del Tapiz*, *La ecuación*, *Las tres pastillitas* o *La infidente de sí misma*, heredado de los descubrimientos freudianos, se interpretó como plasmación

de lo inconsciente[18], como el brote de imágenes incontrolables en la superficie de la psique. Así pues, la connivencia o el parentesco de procedimiento con la serie «Españoles» tendió a ocultar la interpretación minoritaria de éste, que se refería a la de la literatura, y que quedó absorta debajo de la interpretación mayoritaria derivada de la estética surrealista.

Fuera lo que fuera, en la serie que estudiamos, la de los escritores clásicos, la acronía no constituye más que una etapa en la nueva poética elaborada por Azorín, que procura replantear la temporalidad, para definirla de otro modo. En este sentido, la negación del tiempo lineal y sucesivo, insertada dentro de un proceso de redefinición del tiempo, no debe entenderse como un intento ingenuo de querer prescindir de él y el mismo término de «inactualidad» dibuja, en su variabilidad semántica, este paso de la negación del tiempo a la búsqueda de un tiempo por venir. A la inactualidad concebida primero como desprendimiento de la temporalidad, y materializada por la imposición del torbellino de las imágenes sobre el tiempo, el relato «Garcilaso» sustituye otra vertiente de la inactualidad que parece más bien pactar con la inactualidad o la intempestividad nietzscheana, definida como la voluntad de «actuar contra el tiempo, por consecuencia sobre el tiempo, y, esperémoslo, a favor de un tiempo por venir»[19]. Así pues, la proyección azoriniana de los Clásicos hacia una temporalidad futura revela la intuición de algunos escritores de que su escritura, predictiva, no se limita con narrar lo ocurrido, sino que anuncia las cosas por venir. Así, en «Garcilaso»:

> En tanto que los demás artistas viven en módulos de tiempo y de espacio anticuados, gastados, inexpresivos, *el poeta lírico se ha anticipado a ellos en veinte, treinta, cincuenta años* y toda su sensibilidad se baña en otro concepto del tiempo, en otra modalidad del espacio. (p. 29)

Y más allá de la anticipación o de la proyección del poeta lírico hacia el futuro, su actitud le permite forjar versos, verdades y conceptos que no son eternos o históricos sino que se presentan como verdades del tiempo por venir. Definir las verdades del tiempo por venir, que sólo en el futuro recibirán la

18. Ésta fue, verbigracia, la interpretación privilegiada en mi tesis doctoral. Ver Pascale Peyraga, *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931*, Pau, Université de Pau, 2000, 582 p.
19. Traducimos a partir de la edición francesa de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche: «Cela, ma profession de philologue classique me donne le droit de le dire : car je ne sais quel sens la philosophie classique pourrait avoir aujourd'hui, sinon celui d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir». Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II, Œuvres philosophiques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1990, p. 94.

aprobación de los demás promueve, al fin y al cabo, una nueva concepción del tiempo, en que el anacronismo llega a convertirse en norma:

> Los nuevos conceptos del tiempo y del espacio habrán entrado –dentro de veinte, de treinta, de cincuenta años– en la conciencia de todos. [...] ¿Es realmente Garcilaso quien escribe estos versos? No los entiende sino pocos iniciados. Van pocos iniciados por ahora. Pasará el tiempo y todas estas refracciones de su poesía serán familiares a todos. Los nuevos conceptos del tiempo y del espacio serán familiares a todos. (p. 32)

Por fin nos acercamos a la médula del pensamiento azoriniano que, a través del anacronismo y de la confusión de los datos, no desemboca en una nueva concepción de la Historia, como lo hace Nietzsche en su segunda *Consideración intempestiva*, sino en una reelaboración de la Historia literaria.

3. Anacronía, influencia retrospectiva y plagio por anticipación

En efecto, es bajo la señal de la inversión temporal como se definen algunos escritores de la serie «Españoles», como Tirso de Molina, Jovellanos[20], Teresa, Cervantes[21], que parecen andar a contracorriente de la Historia literaria. Al vivir ellos –bajo la pluma del monovero–, en el presente del narrador, se invierten las influencias artísticas entre ellos y otros artistas del pasado. Fray Luis de Granada queda así analizado bajo el tamiz de la influencia musical de Beethoven y de Mozart[22], los cuales le son posteriores en la historia cronológica de las artes, y resultan anteriores en la nueva cronología de Azorín. Lo mismo ocurre con el Padre Gracián, influenciado, según el relato, por Paul Valery, Henri Bergson, Nietzsche, o Marcel Proust:

> De Nietzsche, de la filosofía nietzscheana, ha quedado en la obra de Gracián y queda en el espíritu de Gracián, un rastro, una huella, un regusto que no se borrarán jamás. [...] Gracián no ha sido fiel al intelectualismo de Valery: en el mismo *Criticón*, si prefiere a Valery, hace salvedades importantes y elogia a Bergson. Y, sobre todo, sobre un fondo de censuras a literatos españoles –que no necesitamos nombrar– él pone por encima de todo a Marcel Proust. (p. 76)

20. «Terminan [estos actos] como terminan los actos de Unamuno; ya saben ustedes que para mi el teatro de Unamuno es el verdadero, sólido y efectivo teatro de ahora». (p. 87)
21. «Y no estrena nada porque sus obras, después de la nueva manera de Benavente, no gustan a los actores». (p. 60)
22. «La única concupiscencia de su vida, en estos últimos años, ha sido la de escuchar, con ansiedad, con pasión, unos fragmentos de Beethoven y de Mozart. Los dos grandes músicos han puesto en su espíritu sensaciones que él no había experimentado jamás. [...] El librito de la *Oración y meditación* está ya escrito. Las resonancias que quedaron en su espíritu de Beethoven y Mozart están en esas páginas». (p. 36-37)

Dicha representación de la literatura dibuja nuevos modelos o nuevas lógicas, al poner de realce un sistema de influencias 'al revés' que podríamos calificar de influencias retrospectivas. Lejos de ser –lo que una primera lectura dejaría suponer–, una mera fantasía, esta representación de las influencias encierra una idea subyacente que se sustenta asimismo en una concepción de la obra artística como obra abierta. Insistiremos a este propósito en la revisión del concepto de autoría que brota de la serie «Españoles», un presupuesto imprescindible para poder revisar la cronología histórica de la literatura. Pese al protagonismo de los autores clásicos en estos relatos, Azorín sugiere su necesario desprendimiento con respecto a unas obras que no les pertenecen, mediante el ejemplo de Álvarez Cienfuegos, colocado ante la cuestión de la intencionalidad del autor, y reducido, al fin y al cabo, a una función de mero eslabón entre obras y épocas[23], o el de Fray Luis de Granada, que «*sin darse cuenta*, [...] va dejando correr la pluma, va escribiendo esta prosa maravillosa» (p. 38). Simultáneamente, Azorín recalca, en todos los relatos citados, el papel determinante del crítico y del lector –los receptores de la obra–, que acondicionan el éxito o el fracaso de ésta (en «Doña María de Zayas» o en «Garcilaso»), o incluso inducen al artista a adaptarse a los gustos del público (en «Cervantes»). Al 'orden del autor' –o del emisor– se sustituye entonces el 'orden del receptor', sea público o lector. Este nuevo orden se plasma, en los relatos azorinianos, mediante el desarrollo de un espacio singular –el de la biblioteca de la celda rebosante de libros[24]– que impone a la literatura una nueva cronología, determinada ante todo por la memoria de los libros. El caso de Gracián, fundamentado en una anacronía plural, ejemplifica obviamente el orden nuevo impuesto por las lecturas:

> Baltasar Gracián, de 54 años, autor de varios libros, con residencia en Madrid, en la calle de Zorrilla. Fechas de la publicaciones: 1923, *El Criticón*; 1924, *Agudeza y arte del ingenio*; 1925, *El Comulgatorio*; 1927, *El héroe*. (p. 74)

Azorín no solamente desplaza a Gracián y sus obras del siglo XVII al siglo XX, sino que modifica asimismo la cronología entre cada una de las obras, originariamente publicadas en el siguiente orden de sucesión: *El Héroe* (1637), *Agudeza y arte de ingenio* (1648), *El Comulgatorio* (1655), *El Criticón* (1651-1657). Esta segunda transgresión no es nimia o casual. En 1929,

23. «–¿Sabemos los artistas, Nicasio, lo que hacemos? Sabemos lo que deseamos hacer? [...] Tú con tu versos enlazas dos épocas». «–¿Me proponía yo algo al escribir estos versos? Nada: expandir mi personalidad». (p. 99-101)

24. Ver a este propósito el espacio monacal del padre Gracián, repleto de libros (p. 74), la vida cenobítica de Moratín, entre libros y papeles (p. 94), o la celdita de Feijoo, atestadísima de volúmenes (p. 80).

fecha de la publicación de «El padre Gracián», la edad de 54 años no mantiene ninguna relación lógica con las fechas del verdadero Baltazar Gracián (1601-1658), pero sí con Azorín, que tenía unos 56 años en aquel momento. El juego de fechas ratifica el traslado de autoría antes evocado, del autor al lector, de Gracián a Azorín, y permite entender que la cronología de las obras proporcionada por el relato respeta ante todo la cronología de las lecturas o, de manera más general, del lector. Se dibuja por lo tanto una historia fenomenológica de la literatura, respetuosa de la temporalidad propia del lector, capaz de percibir en un texto dado el eco de otro texto posterior con respecto a la estricta cronología, pero anterior en el orden de sus propias lecturas, con lo cual éste determina el sentido de aquél.

Esta percepción implica por lo tanto una reconstrucción de la Historia literaria así como de la Historia de las influencias. Así, el ejemplo de Gracián, 'sucesor de Nietzsche', permite entender que al leer a Gracián desde la perspectiva nietzscheana, no leemos únicamente un texto del ensayista español, sino que, informados por la lectura de Nietzsche, leemos otro texto enriquecido por la huella o el regusto del filósofo alemán. El texto históricamente segundo, el de Nietzsche, hace surgir un texto nuevo en el primer texto, el de Gracián, que no se encontraría en él de no haber existido Nietzsche. Pero este tercer texto no es de Gracián, ni tampoco de Nietzsche sino del lector –Azorín– que ha transformado el texto de Gracián a partir de su lectura de Nietzsche.

Esta relectura de Gracián ejemplifica el proceso de toda lectura y la transformación que le impone al texto leído, convirtiéndolo en un texto de estatuto complejo, inmerso en una red de temporalidades plurales. Bajo la luz de la influencia retrospectiva o reversible es como se entiende la lectura que Azorín hace de los Clásicos, muy parecida a la que Borges expone en un pequeño ensayo de 1951 dedicado a «Los precursores de Kafka», en que trae a colación a los autores que «anuncian» a Kafka desde el punto de vista de un lector contemporáneo. En este ensayo, Borges elabora un *corpus* de siete ejemplos, una colección heteróclita que revela asimismo su actuación plural como lector, su papel fundador en la influencia retrospectiva. La visión de Borges, quien recurre a su propio imaginario para percibir la impronta de Kafka en los textos anteriores, subvierte la concepción clásica del 'precursor', entendido en el sentido de 'alguien que viene cronológicamente antes de otro', revelando que cada escritor, lejos de encontrar a unos precursores ya existentes, los inventa él mismo, en función de su propia lectura y de sus propias preocupaciones literarias o estéticas:

> En el vocabulario crítico, la *palabra precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.[25]

En realidad, aunque los ejemplos elegidos, heterogéneos, recelan, según Borges, la idiosincrasia de Kafka, «no la percibiríamos; vale decir, no existiría»[26] de no haber escrito Kafka. Añadiremos sobre todo que, si no procediera Borges a algunas modificaciones para que dichos ejemplos coincidieran con lo que él espera, no admitirían una relectura kafkiana. Revelar la presencia textual de Kafka en unos textos en que sólo está presente bajo una forma potencial implica entresacar elementos que se ajusten con el autor elegido –Kafka–, y proceder a un sistema discreto de supresiones, de insistencias y de añadiduras.

No hace nada distinto Azorín cuando lee a los Clásicos: escoge en sus páginas temas o problemáticas que prefiguran su propia sensibilidad, y los acentúa para que se amolden a sus preocupaciones estéticas y ontológicas. Por eso se puede dibujar, como hemos podido comprobarlo en nuestra primera parte, una tipología de las obras o de los autores que, pese a una gran heterogeneidad originaria, aparecen unidos gracias a la visión elaborada por Azorín, quien acaba recreando a sus propios precursores, de la misma manera como Borges descubrió a los precursores de Kafka. En realidad, 'algo de Azorín' no estaba en aquellos autores antes de su intervención como lector-escritor y aunque todos los Clásicos elegidos por Azorín manifiestan características parecidas, éstas sólo surgen después de la activación retrospectiva por parte del monovero. En este sentido, no se puede decir que los autores del pasado –Quevedo, Moratín, Berceo, Jorge Manrique– sean 'precursores' de Azorín, a no ser que adoptemos la perspectiva de Borges y relacionemos esta noción con un acto de influencia retroactiva[27], de creación *a posteriori* por parte del escritor[28]. Por lo demás, dicha influencia retrospectiva, que implica la pro-

25. Jorge Luis Borges, «Los precursores de Kafka», *Otras inquisiciones*, *Obras completas*, 1952-1972, t. II, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 89-90. El subrayado es nuestro.
26. *Ibíd.*
27. Retomamos esta idea del análisis de los precursores de Kafka propuesto por Pierre Bayard, adaptándolo al caso de Azorín. Ver Pierre Bayard, «L'influence rétrospective», *Le plagiat par anticipation*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 65.
28. Así como la concepción nietzscheana de la historia –una historia intempestiva, inactual– se opone a la del historicismo, el concepto borgiano de 'precursor' se opone a la concepción clásica del término, por considerar que la historia de la literatura no es una cuenta estable o definitiva, sino que se juega a cada instante, al implicar cada nueva obra o nueva lectura una revisión, una re-determinación de esta obra. Lo mismo decía ya Azorín en *Clásicos y modernos*: «A un escritor nunca puede juzgársele definitivamente: la prueba de la fecundidad y trascendencia de un artista está en este perpetuo juicio, en esta perpetua interpretación de su obra a través del tiempo. [...] La historia crítica de nuestra literatura moderna está por hacer». Azorín, *Clásicos y modernos*, *op. cit.*, p. 51.

yección de los valores del autor actual sobre los autores del pasado, queda explícita en «El padre Gracián», en que:

> El lector de Gracián recuerda el final del *Criticón*; pasaba revista, variada, pintoresca revista a todas las manifestaciones del vivir moderno, de la política, de la literatura, de la aristocracia. (p. 77)

Insistir en la influencia retrospectiva podría relativizar o dejar en un segundo término una problemática que surgió a raíz de la imagen creada por Azorín, deliberadamente provocadora: la existencia del 'tercer texto' ideado por el lector, que pone en relación a dos autores e invierte la cronología de sus influencias, genera la imagen de un 'Gracián imitando a Nietzsche sin declararlo', de un Gracián plagiando a Nietzsche 'gracias' o 'pese a' una inversión cronológica, llevándonos por lo tanto a la noción de 'plagio por anticipación', expuesta por Pierre Bayard en su ensayo de 2009.

Se habían acercado a este concepto –ya esbozado por Paul Valéry mediante la noción de los «revenants»[29]–, Jorge Luis Borges y el grupo del OuLiPo, cuyo cofundador –François Le Lionnais– fue el primero en emplear la expresión de 'plagio por anticipación'[30]. Pierre Bayard teorizó la noción hace poco, al afinar en *Le plagiat par anticipation*[31] la labor que había emprendido en 2005 en el ensayo *Demain est écrit*[32], en que elaboraba una crítica de anticipación, atenta a lo que, en los textos, no procede del pasado sino del porvenir.

En el último ensayo, recoge cuatro criterios constitutivos del 'plagio por anticipación', que él presenta como una 'imitación disimulada al revés'. Así pues, el plagio por anticipación implica el parecido –al descansar todo plagio en la semejanza entre los textos–, y el disimulo, que permite corroborar la presencia de todo plagio. Por lo demás, el criterio de orden temporal es el que especifica el plagio por anticipación que no se inspira, a diferencia del plagio clásico, en sus predecesores sino en uno de sus sucesores. Por fin, el último criterio convocado es el de la discordancia, según el cual un fragmento textual parece ser anacrónico con respecto a la producción escrita del autor, un concepto desarrollado ya por el propio Azorín en *Lecturas españolas*:

> En los verdaderos poetas hay siempre versos que sí mismos viven su vida, versos que destacan aislados en el poema, y aun siendo inconexos,

29. Paul Valéry, «L'enseignement de la poétique au Collège de France», *Œuvres I*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957. Ver especialmente las páginas 599-612.
30. VV. AA., *La littérature potentielle*, Collection Folio Essai, Paris, Gallimard, 1973, p. 15-18.
31. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*
32. Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

sin sentido congruente –tomándolos solos–, nos sugieren, sin embargo, un estado de espíritu, un euritmia, una visión, una musicalidad indefinibles.[33]

Esta discordancia dentro de un texto interviene en el proceso que permite determinar el sentido de influencia entre dos textos, entre el texto 'mayor' y un texto 'menor', identificándose habitualmente el 'texto discordante' con el texto menor, o sea el que plagia al texto mayor[34]. Determinando el sentido de influencia –del pasado hacia el futuro o del futuro hacia el pasado– es entonces como se puede acordar la existencia de un 'plagio tradicional' o de un 'plagio por anticipación' entre dos autores.

En el caso de Azorín en su relación con los Clásicos, hemos advertido que elegía a sus Clásicos dentro de un conjunto heterogéneo –como hizo más tarde Borges con los precursores de Kafka–, y sacaba a colación unos temas limitados (el tiempo, la lectura...) que no resultaban fundamentales en las obras pasadas, pero sí correspondían con sus preocupaciones personales. Al revelar o al exacerbar unos temas en que él se reconocía, omnipresentes en sus escritos, convertía a Gracián, a Feijoó o a Garcilaso en unos plagiarios por anticipación de su propia obra.

No obstante, este plagio por anticipación –el de los Clásicos con respecto a Azorín– no constituye la única influencia retrospectiva aparecida a raíz de nuestra exégesis. Volvamos un instante a la dimensión precursora de Azorín, a la visión sumamente novedosa con que considera la Historia de la literatura. Aunque la sustitución de una historia cronológica por un 'torbellino de las imágenes' era contemporánea a las investigaciones de Walter Benjamín sobre la *imagen dialéctica* y anterior a las conclusiones de Didi-Huberman sobre el *choque de los tiempos en la imagen*, la visión azoriniana nunca obtuvo la resonancia de los dos filósofos. Sólo mi lectura íntima de la obra azoriniana, instruida por unos escritos críticos posteriores, realzó *a posteriori* la clarividencia de Azorín en su lectura precursora de las imágenes, una lectura que no llegó a constituir un tema mayor en su estética en los años 1927, y tampoco rebasó la dimensión de una teoría minoritaria o 'disonante', ocultada por la estética surrealista y la plasmación de la psique en libertad, entonces predominante en su producción.

De la misma manera, la cuestión de la discordancia o la de las influencias retrospectivas –fundamentales en el ámbito del plagio por anticipación–, están diseminados en los artículos críticos de Azorín, y se ejemplifican en

33. Azorín, *Lecturas españolas*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 49.
34. Existe en todo plagio un 'texto mayor' y un 'texto menor', o sea un texto más importante que otro en el ámbito de referencia elegido, lo cual no implica en absoluto una jerarquización de los autores.
Ver a este propósito el capítulo que Pierre Bayard dedica a las relaciones entre 'texto mayor' y 'texto menor', in Pierre Bayard, «Texte majeur et texte mineur», *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 40-48.

algunas de sus ficciones, de las cuales destaca la serie «Españoles». Pero al no haberlas sistematizado o teorizado, Azorín nunca las impuso como temas mayores con respecto a las investigaciones posteriores de Borges sobre Kafka, o de Pierre Bayard sobre la crítica anacrónica.

Al fijarnos en las relaciones textuales que unen a Azorín con Benjamín, Borges, Didi-Huberman o Bayard, volvemos a encontrar los cuatro criterios convalidados en *Le plagiat par anticipation*: primero, el parecido en las imágenes y el disimulo[35], ambos característicos del plagio tradicional. Pero también están presentes la disonancia y la inversión temporal, por haber revelado una lectura anacrónica –la nuestra–, la influencia retrospectiva que tuvieron Borges, Didi-Huberman y Bayard en Azorín, y por haber alumbrado los temas mayores de aquéllos las ideas menores o disonantes de éste. Sondear las aparentes fantasías de Azorín, investigar sus relecturas anacrónicas ha desembocado por lo tanto en una revisión de las definiciones, sea la del plagio, sea la de la Historia de la literatura. Pero una enmienda no menos sustancial radica en la definición que se le podría dar al propio Azorín, a raíz de nuestras últimas advertencias. Más allá de un 'pequeño filósofo', ¿no sería más bien Azorín un maravilloso lector, un crítico de arte de valor desconocido y, al fin y al cabo, un plagiario por anticipación?... Dejaremos el asunto pendiente, al juicio de unos futuros lectores...

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Lecturas españolas* (1912), Madrid, Espasa-Calpe, 1938, 146 p.

Azorín, *Clásicos y modernos* (1913), Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, Losada, 1939, 205 p.

Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Ángel Cruz Rueda (ed.), colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, 158 p.

Bayard, Pierre, *Demain est écrit*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 156 p.

Bayard, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 156 p.

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna* (1863), Córdoba, Alción editora, 2005, 88 p.

35. Ya que nadie declaró o asumió la interferencia entre un grupo de textos y los demás.

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sabine Muller, Paris, Flammarion, 1985, 264 p.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages,* trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, 974 p.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 1952-1972, t. II, Buenos Aires, Emecé, 2007, 597 p.

Castro, Sixto J., «La temporalidad de la obra de arte», *Anuario filosófico XXXVI* (2003), p. 587-598.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Collection Critique, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, 286 p.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et Méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, 540 p.

Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», in G. Genette et T. Todorov, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «La creación artística en *Lecturas españolas*», *Anales azorinianos*, 1996, n° 5, p. 143-158.

Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, *Œuvres philosophiques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1990, 543 p.

Peyraga, Pascale, *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931*, Pau, Université de Pau, 2000, 582 p.

Las referencias clásicas en *Castilla*: alusiones, citas, resumen

David Wood
Lyon College, Arkansas, Estados Unidos

Las alusiones y citas de los clásicos castellanos y latinos, tan usadas y obvias, aclaran y enriquecen la realidad azoriniana, introducen ideas filosóficas sobre el tiempo, o dramatizan un gesto de los 'pequeños filósofos' que abundan en *Castilla*. En este sentido, la literatura clásica 'imita' las observaciones, los comentarios y hasta las obsesiones y ansiedades de Azorín. Pero en su función retórica, las referencias establecen autoridad y confirmación, y así van más allá de una imitación o una transposición de la ficción para producir la ilusión de que la ficción, dentro de la obra de Azorín, es más cierta y autorizada que su realidad subjetiva. Es decir, las referencias clásicas apoyan una realidad subjetiva con algo que es ficticio pero que, como referencias, tienen más autoridad que la realidad subjetiva de Azorín.

El 7 de abril de 1927, salió un artículo de Azorín en el *ABC* que se titulaba «El superrealismo es un hecho evidente», recogido en *Ante las candilejas*[1]. En el artículo, Azorín ofrecía una de las mejores distinciones, dentro de las obras de la generación del 98, entre la realidad y la ficción:

> Necesitábamos conocer exactamente la realidad para poder elevarnos sobre ella y formar –literariamente– otra realidad. Otra realidad más sutil, más tenue, más etérea, y, a la vez –y esta es la maravillosa paradoja– más sólida, más consistente, más perdurable.[2]

La sutileza y el éxito de *Castilla* residen en una realidad literaria de referencia que resulta más sólida, consistente y perdurable que las descripciones cotidianas que Azorín evoca. La ficción se convierte en realidad cuando

1. Azorín, «El surrealismo es un hecho evidente», *Ante las Candilejas*, Zaragoza, Librería general de Zaragoza, 1947, p. 112-116.
2. Manuel Granell, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 79-80.

Azorín alude a la literatura como fuente de evidencia o comparación con algo que no es literario, como las ventas, fondas, toros, y otros temas de gusto azoriniano. El resultado consiste en la objetivación de la literatura elevada sobre una realidad subjetiva (azoriniana), la que busca una afirmación, una alusión o una referencia más sólida, más perdurable y más consistente dentro de la literatura.

Juan Manuel Rozas y, más recientemente, Carme Riera, han explicado la originalidad azoriniana en el uso de los clásicos[3]. Para ellos, Azorín elabora o recrea un clásico según el tema aludido en el nuevo texto de Azorín, y cambia el clásico según este tema. Al notar este proceso tan subjetivo y radical y al examinar una vez más los clásicos en *Castilla* también advertimos otros métodos creativos.

Las alusiones literarias abundan en *Castilla*, y en casi todos los instantes, se identifican fácilmente por guiones, por palabra en cursiva o por la presencia de la conjunción «como». Las alusiones incluyen referencias a Tirso de Molina, Lope de Vega, Juan Luis Vives, Garcilaso de la Vega, Petrarca, Cervantes, Lazarillo de Tormes, Alonso de Ercilla y Jerónimo de Alcalá. Las alusiones literarias son intencionales, y tal vez prestan al texto una erudición, tal vez esotérica para algunos lectores, aunque en realidad Azorín no es un erudito de los clásicos. Él no los analiza o los critica como estudioso sino que comenta y repasa lo que le llama la atención. Su lectura de los clásicos es siempre un espejismo de sus propias ideas y preocupaciones sacadas de su propia subjetividad que está totalmente separada del contexto histórico y literario del clásico. En su actividad alusiva, Azorín se presenta de modo ficticio como un estudioso, y las alusiones funcionan como notas escondidas dentro del texto. Podemos decir que Azorín emplea las alusiones para llamar atención sobre su propia lectura de los clásicos y que las alusiones son citas cultas[4]. Las referencias clásicas suponen una comunidad de lectores y valoran la tradición literaria con una intensidad social entre el escritor y el lector, quienes comparten el mismo conocimiento como dos amigos comparten un secreto. Azorín escribe para otros lectores tan cultos como él, y así ciertas secciones de *Castilla* pueden excluir o, peor, confundir a algunos lectores. Pero si las referencias excluyen a ciertos lectores, los referentes son comunes. Hidalgos, mozos, cardadores, ventas, posadas, toros, el mar o el clima contrastan con las

3. Azorín, *Castilla* (1912), Juan Manuel Rozas (ed.), Barcelona, Labor, 1973, p. 28; Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, p. 129-130.
4. Stephen Hinds, *Allusion and Intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 2.

alusiones eruditas. Y así la función retórica más importante de las alusiones clásicas en *Castilla* consiste en enriquecer lo común y lo ordinario, algo típico del proceder de Azorín.

En «Una ciudad y un balcón», Azorín se refiere a dos romances medievales y a una novela picaresca para sustentar la descripción de una ciudad activa en la que se ejercen sus actividades diarias:

> Desde que quiebra el alba, la ciudad entra en animación; cantan los pelaires los viejos romances de Blancaflor y del Cid –como cantan los cardadores de Segovia en la novela *El donado hablador*– tunden los paños los tundidores; córtanle con sutiles tijeras el pelo los perchadores; cardan la blanca lana los cardadores...[5]

La repetición de las canciones de los cardadores en la novela de Segovia apoya la reconstrucción histórica de Azorín, establece la continuidad cultural por medio de la música entre la edad media y el siglo de oro, y testifica la restauración de los romances escritos en novelas picarescas. La ficción picaresca está al servicio de una reconstrucción histórica azoriniana que evidencia la visión histórica de Azorín. En varias ocasiones textuales, las alusiones literarias forman parte de las recreaciones históricas o elaboraciones de Azorín e indican la mezcla entre la subjetividad o licencia poética de Azorín y su lectura. El resultado es asombroso: las alusiones literarias, que son puras ficciones, funcionan retóricamente como prueba indirecta de la subjetividad azoriniana. En la alusión a *El donado hablador*, una obra de ficción le presta credibilidad a la creatividad de Azorín. La alusión le sirve como una nota de referencia que apoya su descripción.

En «El Mar» Azorín presenta una descripción vívida de los puertos, poblados con barcos de todos tipos, que vienen de varias naciones. Azorín escribe:

> En el ambiente respira un grato olor a brea... Las montañas turbias, en que todo es gris: el cielo, las aguas, la tierra, y en que nuestro espíritu se hinche de grises añoranzas; los días de furibundas tormentas –tan soberbiamente pintadas por Ercilla.[6]

Azorín concluye esta sección citando a Alonso Ercilla: «[...] las hinchadas olas rebramaban/en las vecinas rocas quebrantadas». Inman Fox ha localizado estos versos en el canto 15, estrofa 82 de *La Araucana*. Fox también observa que Azorín cita en otros sitios «El paisaje en los versos» y «Frases

5. Azorín, *Castilla*, *Obras completas*, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, tomo 3, p. 687.
6. *Ibid.*, p. 701.

afortunadas»[7]. Azorín también usaba descripciones del mar de *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León. Una vez más, vemos una alusión literaria al servicio de una recreación del mar por Azorín. La ficción apoya la subjetividad de Azorín que da la ilusión de autenticidad.

Otro ejemplo de la literatura empleada como evidencia se encuentra en «Una flauta en la noche», cuando Azorín escribe: «[...] comenzamos a ascender por la empinada cuesta; hemos dejado abajo las tenerías –esas tenerías vetustas que encontramos en *La Celestina*–»[8]. La alusión a este clásico tan conocido ofrece al lector una imagen familiar o más conocida que lo que Azorín describe. Una vez más, la alusión apoya la imaginación histórica de Azorín prestándole credibilidad. Otra alusión muy conocida en *Castilla* viene del arte de Velázquez. En «Las nubes», Azorín describe la casa donde viven Calixto y Melibea en la recreación de este clásico. En la casa hay «salones vastos, apartadas y silenciosas camarillas, corredores penumbrosos con una puertecilla de cuarterones en el fondo, que, como en *Las Meninas* de Velázquez, deja ver un pedazo de luminoso patio»[9]. La referencia a *Las Meninas* desarrolla visualmente la descripción de la casa ofreciendo una ayuda visual a una descripción escrita.

En «La fragancia del vaso», Azorín describe las varias actividades de un mesón del sevillano dedicado a sus labores y el gran tráfago que

> era continuo y bullicioso [...] igual al mediodía que a prima noche, se escuchaban en toda la casa los gritos e improperios de un hidalgo que denostaba a un criado –estos criados socarrones de Tirso y de Lope– por su haronía y su beodez. La vida, varia y ancha, pasaba incesantemente por el mesón del Sevillano. Allí estaba lo que más ávidamente amamos: lo pintoresco y lo imprevisto.[10]

Azorín ve clara y concretamente lo que lee y apoya su visión de los clásicos con alusiones, sin sentir ninguna ansiedad de influencia. De hecho, Azorín cree que los clásicos le imitan a él.

Como ocurre con las alusiones, *Castilla* incorpora varias citas de textos clásicos españoles y latinos que Azorín convoca fielmente para desarrollar un tema o evidenciar un lugar, una persona o una cosa. Para hablar de las citas, conviene dividir el texto en dos grandes partes según el estilo narrativo de cada parte. Por un lado, existe una parte realista e histórica. Las citas (y alusiones)

7. Azorín, *Castilla* (1912), E. Inman Fox (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 155.
8. Azorín, *Castilla*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 722.
9. *Ibid.*, p. 702.
10. *Ibid.*, p. 711-712.

que Azorín selecciona para esta parte son citas clásicas que clarifican la cronología y descripción de los trenes, ventas, fondas, posadas y toros, y ocupan los cuatro primeros capítulos del libro. Las demás referencias en los capítulos sobre los trenes no son citas clásicas de la literatura sino informes, periódicos, revistas, libros, cartas y guías de viaje que contribuyen al desarrollo del relato sobre el tren en España. Cuando Azorín habla de las ventas, posadas y fondas, incorpora textos de El Duque de Rivas, de Galdós, y de Clarín para ilustrar la variedad de estos lugares:

> El duque de Rivas ha descrito en su cuadro *El ventero* una de las clásicas ventas españolas. Estas ventas –escribe el poeta– son «ya grandes y espaciosas, ya pequeñas y redondas; pero siempre de aspecto siniestro; colocadas por lo general en hondas cañadas, revueltas y bosques».[11]

El paisaje hospeda estos lugares mientras que la literatura da sentido a estos sitios dentro del paisaje español. Azorín confía enteramente en Rivas –o Rivas en Azorín–, y sin estas citas las ventas no tendrían el mismo significado. Los poetas, novelistas y artistas han inventado estos sitios y Azorín presta su propia voz a estas invenciones literarias. Azorín cita a Galdós para describir una posada:

> Al hablar de las ventas, debemos hablar también de las posadas. Don Benito Pérez Galdós, en su novela *Ángel Guerra*, ha pintado un mesón toledano. Nada más castizo y de hondo sabor castellano. Un ancho zaguán, a manera de patio, es lo primero que se encuentra al penetrar en su posada; a él abocan varias puertas. «Una de las puertas del fondo –dice Galdós– debía de ser de la cocina, pues allí brillaba lumbre, y de ella salían humo y vapor de condimentos castellanos, la nacional olla, compañera de la raza en todo el curso de la Historia, y el patriótico aceite frito, que rechaza las invasiones extranjeras».[12]

La cita de Galdós le ayuda a Azorín a introducir su propia descripción de una venta y le presta una autoridad realista a Galdós que, como Azorín, sabe pintar verbalmente ventas dentro del paisaje de España.

Por otro lado, el estilo narrativo de esta segunda parte de *Castilla* es reflexivo y melancólico. *Castilla* empieza dentro de un contexto nacional y particular pero evoluciona hacia un contexto filosófico y universal. Este cambio narrativo empieza con «Una ciudad y un balcón» y termina con la última estampa del libro con «La casa cerrada». La narración reflexiva va más allá de los problemas de atraso tecnológico, de crisis nacional o de desagrado con

11. *Ibid.*, p. 676.
12. *Ibid.*, p 678.

respecto a la sociedad moderna. En efecto, esta segunda parte reflexiona sobre sus efectos, sobre el ritmo y el paso del tiempo, la muerte, y el aislamiento geográfico e individual. Las estampas de esta parte están repletas de «pequeños filósofos» que meditan con la mano en la mejilla o el pecho contra la barandilla. Son personajes absortos durante largos ratos en su pensamiento, que indican una búsqueda del sentido de la vida ante el fluir del tiempo y la vacuidad de los intentos para detenerlo. Es inevitable su marcha, pero la emoción de lo cotidiano que evocan los personajes manifiesta la espontaneidad, la perseverancia y la tradición de lo común. Los personajes son melancólicos ante esta realidad que les lleva ineluctablemente a la muerte; su única defensa es la poesía del paisaje y la búsqueda de lo eterno en lo común.

«Lo fatal» es una elaboración del tercer tratado de *Lazarillo de Tormes*, que pone énfasis en el hidalgo, el protagonista de esta estampa. Como observa Inman Fox, la primera parte de este fragmento se basa en la novela picaresca, pero Azorín reelabora el ambiente físico de la casa[13]. Después de la descripción de la casa del hidalgo, avanzamos diez años en el futuro para enterarnos de que el hidalgo ya es un rico caballero que heredó una fortuna de un pariente lejano. A pesar de su fortuna y la hacienda que «aumentaba prósperamente», la salud del hidalgo se hace «más inconsistente y precaria»[14]. Azorín cita a Góngora para expresar el sentimiento del hidalgo en su inevitable condición enfermiza: «Repetidor latir, si no vecino,/ distinto oyó de can, siempre despierto [...]»[15]. El latir constante e inoportuno del perro inquieta al hombre triste y misterioso del soneto. Azorín imagina un «insomnio calenturiento, desasosegado, de enfermos»[16]. El hidalgo de Azorín escucha el mismo latir lejano del can y «cuando la aurora comienza a blanquear, un momentáneo reposo sosiega sus nervios»[17]. Los dos personajes sufren, y el latir inconveniente que los dos no pueden localizar aumenta su ansiedad. Después de un breve descanso, ellos buscan desesperadamente el sueño pero quedan inmersos en el misterio del latir lejano del perro. Podemos sentir los nervios atormentados y exasperados de estos dos hombres. El hidalgo de Azorín y el hombre del soneto comparten la misma noche trágica y angustiosa y solo se alivian momentáneamente al amanecer. El hidalgo sigue sufriendo por ocho años; su sufrimiento, como la muerte, es ineludible e irremediable –fatal. El hidalgo decide un día ir a Toledo para visitar a su antiguo criado, Lázaro. En

13. Azorín, *Castilla*, 2006, *op. cit.*, p. 163.
14. Azorín, *Castilla*, *O.C.*, p. 709.
15. *Ibid.*, p. 710.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 710.

Toledo, el Greco hace su retrato y anuncia la muerte cercana del hidalgo pero, en este mismo retrato, nace «un fulgor de eternidad»[18].

Los clásicos son centrales en «Las nubes» porque marcan gráficamente los gestos melancólicos y reflexivos de Calisto y subrayan el tema del tiempo. Azorín imagina la casa ancha y rica de Calisto y Melibea, quienes se casaron, y ahora viven felices con su hija, Alisa. En la huerta crece una variedad de flores que «ponen [...] la ofrenda fugaz –como la vida– de sus rosas amarillas, blancas, y bermejas»[19]. Calisto está meditabundo, tal vez pensando en la brevedad de la vida –como la brevedad de los rosales– o medita en el pasado. Azorín cita a Juan Ruiz: «[...] e creí la fablilla que diz: Por lo perdido non estés mano en mejilla» y nos dice que Calisto no tiene nada que sentir del pasado[20]. No es el pasado ni la fugacidad de la vida lo que le conturba tanto en este momento para tener «el codo puesto en el brazo del sillón y la mejilla reclinada en la mano... o la mano en la mejilla»[21]. Lo que le absorbe a Calisto son las nubes, o el transcurso de la vida visto por las nubes. Para llegar a este tema, Azorín cita ahora a otro clásico, Ramón del Campoamor, y el poema *Colón*: «Las nubes –nos dice el poeta– nos ofrecen el espectáculo de la vida. La existencia, ¿qué es sino un juego de nubes? Vivir –escribe el poeta– es ver pasar»[22]. Y de allí Azorín añade:

> Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo –angustias, alegrías, esperanzas– como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.[23]

Otros pequeños filósofos que demuestran los mismos gestos y preocupaciones, como Calixto, viven en otras estampas de *Castilla*. De hecho, *Castilla* es una colección de pequeños filósofos que se nutren de los clásicos españoles y latinos.

El caballero que se sienta al balcón de «Una ciudad y un balcón» tiene el codo apoyado en el brazo y la cabeza que descansa en la palma de la mano. Este mismo caballero observa las tres fases históricas que describe Azorín –la edad del descubrimiento, la revolución francesa y otras revoluciones políticas, y la industrialización global– con la misma postura y experimenta el dolorido sentir de la vida y la tristeza a través de la historia. Azorín cita las palabras de Garcilaso que sirven de epígrafe para esta sección: «No me podrán quitar el

18. *Ibíd.*, p. 711.
19. *Ibíd.*, p. 703.
20. *Ibíd.*, p. 704.
21. *Ibíd.*
22. *Ibíd.*, p. 705.
23. *Ibíd.*

dolorido sentir [...]»[24]. Lo que queda claro y constante mediante todos estos cambios grandes es la tristeza del caballero. La reacción del caballero es lo único constante a través de la historia, y Azorín resume este sentimiento de tristeza por la sencilla postura y la referencia a Garcilaso.

El hidalgo de «Cerrera, Cerrera» observa el transcurso de la vida y de la historia, pero con otra postura que comunica un sentido parecido al del caballero en el balcón: «Generaciones y generaciones han desfilado por este estrecho paso sobre las aguas: sobre las aguas que ahora –como hace mil años– corren mansamente hasta desaparecer allá abajo entre un boscaje de álamos, en un meandro suave»[25]. El hidalgo observa la escena, absorto durante un largo rato, y reflexiona sobre la vida que ha pasado sobre el puente. Para expresar la tristeza del hidalgo frente al transcurso de la vida, Azorín recurre a un clásico latino, Ovidio, y cita, en latín, *Los tristes*, la primera parte de la elegía XII, que reza en español: «ha llegado el día –dice el poeta– en que conmemoro mi nacimiento: un día superfluo. Porque ¿de qué me ha aprovechado a mí el haber nacido?»[26].

En la autobiográfica «La casa cerrada», el hombre ciego y viejo visita su casa natal y hace comentarios, apoyado en la mesa donde trabajaba y «contemplaba [...] en los momentos de descanso, con la cara puesta en la mano, los huertos de la vega»[27]. El hombre dice que el último día en que estuvo en este cuarto era un día gris y dulce, y él estuvo leyendo a Luis de León, y dejó el libro en la mesa. El acompañante del caballero lee: «En el profundo del abismo estaba del no ser, encerrado y detenido [...]»[28]. Esta cita viene de *Del conocimiento de sí mismo* y es otro ejemplo de la introspección y búsqueda del propósito de la vida y otra manera de preguntarse ¿por qué he nacido?

Virgilio y Luis de León aparecen también en «La catedral». Azorín evoca a un viejo literato romano, «ya pasada la juventud, cansado, fatigado, expatriado de Roma, amigo de la poesía y de las estatuas» recitando a Virgilio[29]. Luis de León traduce esta cita sacada de la *Eneida*: «Yo, desviándome, les hablaba sin poder detener las lágrimas, que se me venían a los ojos: vivid dichosos, que ya vuestra fortuna se acabó; mas a nosotros, unos hados malos nos traspasan a otros peores [...]»[30]. La cita repite el tema del efecto del tiempo sobre nuestros destinos y la incapacidad humana para detenerlo. Nos

24. *Ibid.*, p. 686.
25. *Ibid.*, p. 720.
26. *Ibid.*, p. 721.
27. *Ibid.*, p. 732.
28. *Ibid.*, p. 733.
29. *Ibid.*, p. 692.
30. *Ibid.*, p. 692-693.

sentimos una vez más solitarios ante el tiempo, como Castilla frente al mar: «No puede ver el mar la solitaria y melancólica Castilla. Está muy lejos el mar de estas campiñas llanas, rasas, yermas, polvorientas [...]»[31]. Valencia, en cambio, tiene vista al mar, como observa el poeta del Cid: «miran Valencia cómo yaze la çibdad, e del otra parte a ojo el mar»[32].

Como las alusiones, las citas le confieren al texto un carácter erudito. Azorín cita el título, el capítulo, el autor y en algunos casos una biografía breve si el autor es menos conocido o ha sido olvidado, como Juan Bautista Arriaza, a quien Azorín cita en «Los toros». Azorín observa que los versos de este poeta ya no se conservan, no se leen, pero la información biográfica y las citas en este capítulo de *Castilla* recuerda la vida y la poesía de Arriaza. Podemos ver no solamente que las citas sirven como temas en *Castilla*, sino también que Azorín restablece a poetas perdidos mientras confirma a escritores más conocidos como Galdós, Luis de León, Garcilaso de Vega, Ovidio, y Virgilio.

Alejándose de una cita fiel al texto, Azorín parafrasea a un clásico combinando las palabras de éste con su propia descripción para recontextualizarlas. Con la poesía de Arriaza, por ejemplo, Azorín empieza describiendo una corrida de toros y agrega a la descripción citas de Arriaza:

> La corrida va a comenzar; el poeta da principio a su descripción. Hay un «grande alboroto»; se oyen voces de «Vaya y venga el boletín»... Simón el pregonero se pone en medio de la plaza y principia a vocear: «Manda el rey!».[33]

En otras secciones de *Castilla*, Azorín resume una parte de un texto clásico, como *Don Quijote*, en «Cerrera, Cerrera», para esbozar un contexto. Después, inserta en este contexto una cita directa a partir de *Don Quijote*: «Por vida vuestra, hermano –le dice el Canónigo– que os soseguéis un poco y no os acuciéis en volver tan presto esa cabra a su rebaño; que pues ella es hembra, como vos decís, ha de seguir su natural instinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo [...]»[34]. Azorín se fija en la idea del misterio de la libertad espontánea que ofrecen los instintos y en la futilidad de querer detenerlos, retomando las palabras de Cervantes: «ha de seguir su natural instinto»[35]. Azorín se pregunta: «¿Qué perdurable emblema hay en esta cabra cerrera y triscadora, que va por el valle, o de peña en peña, llevada de su impulso, siguiendo su instinto?»[36]. Esta inclusión parece inesperada en «Cerrera, cerrera» porque la vitalidad de la cabra que anda libremente en los cerros, siguiendo su olfato y

31. *Ibíd.*, p. 698.
32. *Ibíd.*
33. *Ibíd.*, p. 682.
34. *Ibíd.*, p. 719.
35. *Ibíd.*
36. *Ibíd.*

otros instintos, contrasta con el hidalgo y el estudiante que observan la vida en vez de participar en ella. El estudiante de Salamanca es un pensador que tiene «la pasión de solitario y de poeta» mientras que el hidalgo, el mismo estudiante pero más viejo, se sienta al lado del río o del puente.

La mezcla entre el resumen, las citas y alusiones, gestos reflexivos y las elaboraciones crean en el texto dos voces que contribuyen a la vitalidad y dinamismo del texto. Por un lado la voz de Azorín-lector se oye cuando cita, alude o resume mientras que la voz de Azorín creador, poeta, pintor, –en una palabra, escritor–, se oye cuando elabora, describe o pinta con las palabras. Azorín-creador puede considerarse como la voz de un mentiroso porque Azorín cambia radicalmente algunos de los clásicos desafiando uno de los valores literarios e históricos más aceptados: la verdad. Azorín distorsiona la tradición literaria mientras restablece a los clásicos. Carlos Blanco Aguinaga se refiere a esta falsificación como una «mistificación de la verdad» de consecuencias serias:

> Que no se culpe, pues, exclusivamente a los inocentes lectores, a los ignorantes lectores, que, por no conocer los clásicos, se han visto engañados: son las víctimas, conscientes o no, de una España toda ella mistificada desde arriba, ya que no hacen sino consumir el producto que desde el poder –político y cultural– se les distribuye.[37]

El uso de los clásicos de Azorín es, por cierto, subversivo y refleja su concepto de lo clásico como el de un texto que se puede reinterpretar o rescribir; por otro lado, manifiesta una imaginación rica, si no romántica, y seguramente Azorín nos da algunas pistas para avisarnos de lo que hace. Incluso el lector más sencillo debe de reconocer el «mágico catalejo» que Azorín emplea para describir una ciudad castellana: «Subamos a la torre; desde lo alto se divisa la ciudad toda y la campiña. Tenemos un maravilloso, mágico catalejo: descubriremos con él hasta los detalles más diminutos»[38]. Este instrumento es una metáfora esplendida para explicar visualmente la filosofía histórica y la actividad creadora de Azorín. Lo mágico abre los poderes de la imaginación mientras la magnificación del catalejo le ayuda a observar los detalles del paisaje y del pueblo castellano. El catalejo no le sirve a Azorín como a un científico que observa los planetas con objetividad; el catalejo le sirve como un instrumento que anima su imaginación y su creatividad; le permite volver a

37. Carlos Blanco Aguinaga, «Escepticismo, paisajismo y los clásicos: 'Azorín' o la mistificación de la realidad», *Ínsula* 247 (1967), p. 3, 5.
38. Azorín, *Castilla*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 686.

imaginar Castilla y a sus clásicos que ya se transforman en otras ficciones por el ojo y la mano mágicos del observador-escritor Azorín.

Vamos a dar un paso más, un paso algo herético: divorciamos estas fuentes literarias de su origen literario y nacional para interpretarlas incómodamente en su función retórica. Esta idea no es tan extraña de lo que parece. La práctica de cambiar las fuentes sin pensar en su origen literario fue muy común durante la época medieval, y la materia literaria en textos medievales componía una variedad de fuentes parecidas a las de *Castilla*. Novelas, canciones, historias, cuentos, desempeñaban un papel importante en la compilación del texto medieval. Roger Dragonetti explica que estas fuentes no solamente creaban contextos sino que servían una misión retórica en que la credibilidad del texto no se obtenía por un uso fiel o legal del texto sino por un uso al servicio a la verdad y de la fe:

> En la forçant quelque peu, nous dirions que, dans tout un secteur de l'activité scripturale des clercs, les procédures de falsification faisaient symptôme d'un désir de vérité. Nous pensons que c'est de là qu'il faut partir, c'est-à-dire de la force rhétorique du langage, si l'on veut comprendre, en dehors de la conception romantique des rapports entre auteur et texte, ce qu'a pu signifier, entre les mains de la clergie médiévale, le performatif de l'écriture (écrire c'est faire) comme instrument d'édification de la foi.[39]

En la edad media, las fuentes literarias servían propósitos teocéntricos; los clérigos escribían para evidenciar la verdad de dios y animar la fe de sus oyentes. Pero en el caso de Azorín, ¿cuáles son las verdades que buscaba? Son tres: la verdad de la existencia, la verdad de la literatura, y la verdad de España. La existencia es breve, pero la vida puede ser larga frente a una conciencia viva de la realidad y las consecuencias del tiempo sobre la humanidad y las cosas. El tiempo destruye poco a poco todas las cosas, y nos sentimos tristes y melancólicos ante la realidad. La literatura clásica, como la verdad, es eterna porque se presta a varias interpretaciones en la actualidad. Luego, la verdad de un clásico se encuentra en su reescritura, citación, resumen o en referencias indirectas como las alusiones. Por fin, siguiendo la dirección interpretativa de Ortega y Gasset, y reconectando las fuentes con un contexto nacional, la gran verdad de España es que

> [...] no vive actualmente; la actualidad de España es la perduración del pasado [...] España no cambia, no varía; nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España repite, repite lo de

39. Roger Dragonetti, *Le mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 20-21.

ayer hoy, lo de hoy mañana. Vivir aquí es volver a hacer lo mismo. Por eso dice Azorín que para él, contemplativo, vivir es ver volver.[40]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Castilla*, *Obras completas*, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, tomo 3, p. 657-733.

———, *Castilla* (1912), Juan Manuel Rozas (ed.), Barcelona, Labor, 1973, 220 p.

———, *Castilla* (1912), E. Inman Fox (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2006, 163 p.

Azorín, *Ante las Candilejas*, Zaragoza, Librería general de Zaragoza, 1947, 226 p.

Blanco Aguinaga, Carlos, «Escepticismo, paisajismo y los clásicos: 'Azorín' o la mistificación de la realidad», *Ínsula*, 247 (1967), p. 3-5.

Dragonetti, Roger, *Le mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, 266 p.

Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, 234 p.

Hinds, Stephen, *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 155 p.

Ortega y Gasset, José, *Azorín: primores de lo vulgar*, *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983, tomo 2, p. 157-191.

Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, 153 p.

40. José Ortega y Gasset, *Azorín: primores de lo vulgar*, *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1983, tomo 2, p. 176.

Azorín, *Madrid* y los clásicos: la naturalidad de la pedagogía azoriniana

Xavier Escudero
Universidad del Littoral-Côte d'Opale, H.L.L.I.-C.E.R.C.L.E.,
Boulogne-sur-Mer, Francia

Me propongo interesarme por el libro *Madrid*, de Azorín, publicado en 1941 y que versa no sólo, como lo deja claro el título, sobre la llegada a Madrid de José Martínez Ruiz el 25 de noviembre de 1896 –según Riopérez y Milá[1] (aunque escribe Azorín que llegó en otoño de 1895)– y sobre su vida en la capital sino que también, como lo escribe el propio autor, «trata de captar una partecilla, al menos, del espíritu de España»[2].

Como veremos, no se trata únicamente de los días del escritor en Madrid, con sus dichas y penalidades, pues, ahí, en la capital, Azorín nos propone mucho más: un compendio, una síntesis de sus ideas, de su estética y de sus pasiones o, mejor dicho, de sus «sensaciones».

Me interesaré, pues, en una primera parte, por la claridad, la naturalidad y hasta elementalidad de la prosa azoriniana de la que se explica el propio autor y que pone en práctica evidentemente, desarrollando una especie de guía pedagógica. *Madrid* nos ofrece también una vuelta a la significación de la Generación de 1898, muy vinculada con el paisaje y con la temporalidad. Y, por fin, como si todos estos rasgos o conceptos (naturalidad, temporalidad) desembocaran o, a la inversa, nacieran de esto, destacaremos el tratamiento azoriniano y la función de los clásicos en este libro, *Madrid*, que, como lo recuerda Miguel García-Posada en su introducción a la edición de 2005 en Visor

1. «Azorín llega a Madrid el día 25 de noviembre de 1896» (Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, p. 106).
2. José Martínez Ruiz, 'Azorín', *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, p. 28.

Libros, «es un libro memorial: del 98, pero memorial por encima de todo, y por eso lleno de literatura»[3].

1. «Lo infantil es lo elemental»[4] y lo sencillo: el estilo como reflejo de una personalidad

Azorín, cuando publica *Madrid* en 1941, se retira del «mundanal bullicio» para refugiarse en algún lugar ameno y, más exactamente, en un pueblo mediterráneo que le permite dominar sus pasiones y que le facilita una evocación sosegada de su pasado juvenil y combatiente.

Madrid, que se compone de 51 breves artículos (capítulos) o «impresiones», empieza con la declaración del propio autor de ya no ser nadie, de haber vuelto al anonimato del pueblo (lo que da muestra de su tratamiento de la temporalidad mediante el círculo o la vuelta eterna porque, cuando llegó a Madrid, con su juventud y sus ilusiones, era un perfecto anónimo). El primer capítulo se titula justamente «Eternidad» y es ahí donde quiere situarse, en «una eternidad presente». Volver al pueblo, a un ambiente rural, rústico, sencillo, armónico, ameno (se refiere a «un ameno valle»[5]) corresponde necesariamente en él con un deseo de ataraxia: «No necesito nada señores», afirma[6]. Su bienestar actual hace eco a la naturalidad del ambiente, sin artificios, donde está y que parece ser el resultado de su carrera: «Ahora me siento bien»[7], dice.

Así, hace corresponder su prosa con su estado: «Cuando yo escribía procuraba también que mi estilo fuera parco y elemental»[8], pero se accede a ella con mucho trabajo.

Es verdad que Azorín no deja de rectificar su prosa, la allana y en el capítulo II reservado a su «Llegada a Madrid», aplica o pone en práctica este método, como un perfecto maestro o pedagogo que demostrara lo que está exponiendo, cuando se impone una restricción –puesta de relieve además entre dos comas– que le hace pasar inmediatamente de una expresión metaforizada a otra real o simple, llana, cuando se refiere al atardecer: «Postreros fulgores del crepúsculo, o bien, ya noche cerrada»[9]. Con este capítulo de la llegada a Madrid, parece que va a seguir un orden cronológico de reconstrucción de la

3. Miguel García-Posada, Prólogo a *Valencia y Madrid*, Madrid, Visor Libros, 2005, p. 11.
4. Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, p. 21.
5. *Ibíd.*, p. 8.
6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*
8. *Ibíd.*, p. 9.
9. *Ibíd.*, p. 13.

memoria, pero no, pues lo que le importa es captar el momento y no el orden, ya que el recuerdo es arbitrario, impresionista. Así es como se puede decir que los recuerdos recopilados aquí aparecen en capítulos caracterizados por su brevedad, como viñetas, y sabemos que intenta dar a su prosa un impacto visual con el uso los colores: los colores son constituyentes de la reconstrucción de sus recuerdos, como cuando evoca en el capítulo XV el mercado, «pasto apacible para la vista», «concierto de los vivos colores»[10] y se propone «observarlo todo con detención y orden»[11]. La visita a un mercado le permite hacer un vínculo con la prosa e ir así de lo real hacia lo abstracto, de lo popular a lo literario («alcamonias» son especias para la cocina): «Escribe prosa el literato, prosa correcta, prosa castiza, y no vale nada esa prosa sin las alcamonias de la gracia, la intuición feliz, la ironía, el desdén o el sarcasmo»[12]. De los lugares comunes o públicos españoles le viene la inspiración, de la frecuentación de lo popular le sale una escritura fluida, después de una visita al mercado se recobra y concluye que «al volver a las cuartillas, la pluma ya no cespita o titubea»[13].

La sencillez es un valor anhelado por él, pues contrasta la soledad del escritor asociada a la dureza con la sencillez del matrimonio Andreu y Sunsiona que lo alojan en su casa, sólo preocupados por sus tareas domésticas y agrícolas y aprende de ellos también para escribir. Al ver a Sunsiona cerner por el cedazo los granos de trigo, Azorín lo imita o lo plasma inmediatamente en su técnica de seleccionar o filtrar sus recuerdos, quedándose, pues, con los momentos más apetitosos, más brillantes o más fáciles de evocar: «Sunsiona cierne, y yo estoy cerniendo también. Cierno yo mis recuerdos de Madrid, hace cincuenta años»[14]. El hecho de cerner, es decir filtrar, acompaña su control de la prosa cuando abre su artículo o «impresión» sobre «Los pupilajes»: «Vamos a ver si escribimos despacito, con sosiego, este capítulo»[15]. Justamente, este capítulo permite revelar este aspecto al que nos referimos también, es decir el hecho de valorar lo insignificante, ya que elige describir el interior de un pupilaje y no un monumento de Madrid. La ordinariedad forma parte de cierta esencia clásica, finalmente. Como escribe acertadamente E. Inman Fox en su artículo «Azorín y la coherencia (ideología política y crítica literaria)» incluido en el libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, al referirse tanto a Azorín como a Unamuno: «Los dos autores buscan lo eterno

10. *Ibíd.*, p. 62.
11. *Ibíd.*, p. 63.
12. *Ibíd.*
13. *Ibíd.*, p. 64.
14. *Ibíd.*, p. 9.
15. *Ibíd.*, p. 15.

en el aluvión de cosas insignificantes e «inorgánicas»[16]. Pero fue en las redacciones donde Azorín fraguó su estilo «claro, preciso y lógico»[17] pues son «escuelas de buen estilo»[18] donde el escritor «deja las adherencias superfluas del estilo y saca la limpieza de ese estilo»[19]. Azorín aboga por un estilo sencillo, arduo de alcanzar, según confiesa.

2. Temporalidad y relación con el paisaje: tradición y modernidad en el 98

Como lo anticipábamos en la primera parte, la descripción que nos da de su aposento, donde se había alojado nada más llegar a Madrid en su juventud bohemia en el otoño de 1895, se instala en la idea de continuidad espacial y temporal de lo sencillo, porque utiliza las mismas palabras que había empleado para evocar el cuarto donde se alojaba para escribir sus memorias (desde su presente).

Se dibuja así la figura del círculo corroborada por su anonimato (autor desconocido en Madrid en 1895; declaración de anonimato al empezar la evocación de sus recuerdos en 1941: «No soy ni escritor, ni famoso. No me conoce ya nadie»[20]). Pero como escribe José Ferrater Mora en su artículo «El mundo de Azorín»: «Pero esta nada es algo; un comienzo»[21]. Además, la circularidad invade completamente la estructura del libro *Madrid*, pues en el último capítulo (el capítulo LI), titulado «Epílogo en el camino», Azorín está sentado sobre la piedra del camino por el que se paseaba al principio del primer capítulo. Evoca el paisaje como al principio y parece que el tiempo se ha suspendido o, por lo menos, ha pasado con lentitud pues la evocación de estos recuerdos dura algunas horas, del «primer albor de la mañana a las nueve»[22]. Así, del paisaje campestre bañado en una luz sensacional para él le viene también la idea de eternidad, ya que declara, siempre al final, la pérdida de toda noción temporal : «Llegará un momento, en esta mañana esplendorosa en que, no llevando reloj, no sepa qué hora es»[23].

16. E. Inman Fox, «Azorín y la coherencia (ideología política y crítica literaria)», *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 115.
17. Azorín, *op. cit.*, p. 21.
18. *Ibíd.*
19. *Ibíd.*
20. *Ibíd.*, p. 7.
21. José Ferrater Mora, «Dos elementos del mundo del último Azorín: elementalidad y tenuidad», in *Modernismo y 98*, Primer suplemento de José Carlos Mainer, vol. 6/1 de *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 1994, p. 381.
22. Azorín, *op. cit.*, p. 193.
23. *Ibíd.*

Justamente, al evocar o, mejor dicho, al esbozar la figura de su amigo Pío Baroja en el capítulo XXVII, nos entrega esta otra impresión suya: «El tiempo es la esencia del estilo»[24].

El estilo, su estilo se forja en los paisajes sencillos y naturales donde está y se forja también en el presente ya que lo que hace con los clásicos es acercarlos a la época contemporánea por el uso del tiempo verbal del presente del indicativo como cuando presenta la prosa «clara, sencilla, sobria»[25] de Baroja: «Lo tiene Baroja. Lo tienen algunos de nuestros grandes clásicos, singularmente Cervantes en esa maravilla de prólogo a *Persiles y Segismunda*»[26].

Podemos notar cómo Azorín reserva tres líneas a la referencia clásica y a Baroja sólo una, como si la alusión clásica sostuviera y a la par pusiera de relieve a Baroja, como si la referencia clásica fuera el soporte sólido y profundo de su coetáneo, estos clásicos que sostienen y se encuentran como vetas subterráneas dentro de su grupo del 98 y al lado de él también. Pero los del 98 difieren de los clásicos en su relación con el paisaje: «Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema»[27] y toma como ejemplo a Pío Baroja y su novela *Camino de perfección*, «colección magnífica, de paisajes»[28]. Así los noventayochistas abogan por el protagonismo del paisaje como lo plantearon también los impresionistas franceses que, en palabras de Azorín, «se impusieron la exclusión en el paisaje de toda figura humana»[29]. Así, gracias a esta relación con el paisaje, España «se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez»[30]. Como lo explica Santiago Riopérez y Milá en *Azorín íntegro*: «Siempre ha interpretado Azorín a los clásicos en relación con el paisaje, fundidos con él, casi transfigurados; inversamente, el paisaje ha sido para Azorín, en ocasiones, el soporte físico sustentador de una herencia espiritual literaria»[31].

Sencillez, naturalidad de la prosa y del tratamiento del tiempo le permiten definir la eternidad como un concepto no del porvenir sino del presente y que se me permita también citar, antes de seguir con mi tercera parte a propósito de la función de los clásicos en *Madrid*, la parte final del primer capítulo titulado «Eternidad»:

> Si algún motivo para la serenidad espiritual tengo en esta casa, lejos del mundanal bullicio, olvidado de todos, sin que nadie se acuerde de mí, es

24. *Ibíd.*, p. 108.
25. *Ibíd.*
26. *Ibíd.*, p. 109.
27. *Ibíd.*, p. 55.
28. *Ibíd.*
29. *Ibíd.*, p. 56.
30. *Ibíd.*, p. 58.
31. S. Riopérez y Milá, *op. cit.*, p. 527-528.

> esta sensación de eternidad presente. Eternidad en que 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.[32]

3. Los clásicos: de la mención a la 'sensación'

En la primera parte de este artículo, hablábamos de la preferencia de Azorín por lo sencillo y lo insignificante que parecía orientar el trabajo de su prosa pero cabe principiar nuestro rastreo de los clásicos en *Madrid* empezando por el interés sencillo que Azorín, en el capítulo III, sobre «Los pupilajes», manifiesta por el pan, un alimento básico y elemental, con el que se nutría casi a diario al llegar a Madrid. El autor dedica casi media página a la enumeración de los diferentes nombres, «tan españoles»[33] del pan de España: «hogaza, mollete, rosca, libreta, [...]»[34], etc. ¿Qué hace sino rendir homenaje o vitalizar palabras o reseñarlas a fin de darles una eternidad en la página? Podemos decir que actúa naturalmente y con fruición como un clasicista de la lengua tanto más cuanto que les da relieve introduciendo esta enumeración de panes por medio de una alusión u ocurrencia libresca a Fray Antonio de Guevara y a su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) que acompaña naturalmente en su frase la evocación del pan: «El panecito, pan francés, buen pan, esponjoso y blanco, *fofo*, como dice Guevara en su *Menosprecio de corte*, que debe ser el buen pan; el panecito, digo, me costaba diez céntimos»[35]. Así, como un perfecto pedagogo, hace de la erudición algo natural, sencillo, vivo y que tiene sentido en la actualidad cuando se nos pide, a nosotros docentes, atraer a los estudiantes a la lectura de los clásicos españoles, pues tendríamos que empezar con estas alusiones azorinianas que despertarían, normalmente, el apetito de lectura en los estudiantes, la lectura que debería de ser normalmente el pan de cada día para ellos.

Ocurre lo mismo cuando se refiere a los pupilajes que antes se denominaban «casas de estado» pero, como el autor escribe, «[l]a denominación de *casa de estado* [la palabra aparece en bastardillas en el texto para corroborar su desuso], usada por los clásicos, ya no se emplea»[36]. Y ¿qué hace Azorín jus-

32. Azorín, *op. cit.*, p. 10.
33. *Ibíd.*, p. 18.
34. *Ibíd.*
35. *Ibíd.*
36. *Ibíd.*, p. 15.

to después de esta comprobación?, pues recupera inmediatamente esta palabra que aparece ahora sin las bastardillas, incluida naturalmente en su frase: «Y es lástima, porque el término es bonito. Comer en una casa de estado limpia [...]»[37]. Lo bonito: basa así su mención a los clásicos sobre su subjetividad, sobre la 'sensación' de manera clara. Cuando evoca las Redacciones en el capítulo IV, empieza así: «La idea de las Redacciones suscita en mí la sensación –sensación pasada– de subir escaleras»[38], una sensación que contemporaneiza usando del tiempo verbal del presente del indicativo y que vincula con una acción simple (subir escaleras como si fuera un arranque arbitrario pero sencillo para sus recuerdos). El procedimiento de reutilizar una voz perdida, «inusitada» (así es como las califica el capítulo XLVII) y ya empleada por autores clásicos (hace lo mismo con la palabra «valencia» empleada por Gracián en lugar de «validez» en el capítulo II «Llegada a Madrid») lo hace Azorín con mucha naturalidad.

Se ve cómo su deseo es anular las fronteras entre las épocas, reactualizar las viejas palabras (seguro que para él los anacronismos no tienen mucho sentido), revitalizar, por lo tanto, la lengua española. No sólo se contenta con ello sino que se refiere, por una parte, a Juan Luis Vives y, por otra parte, a Francisco de Quevedo, quienes describieron casas de estado de su época en sus obras respectivas, *Diálogos* en 1539 para el primero y *El Buscón* en 1626 para el segundo, casas de estado o pupilajes que Azorín está describiendo a su vez en el capítulo citado. Para él, no hay que romper con la tradición y cuando se refiere a las boterías (capítulo VI), intenta ser lo más exacto posible con el nombre de las calles («creo que es esa calle, sino será la de Calbetón, en el San Sebastián viejo»[39]) y lo acompaña de una referencia a *La Celestina* cuya acción sitúa él en Toledo y no en Salamanca a causa de la mención de la calle de las Tenerías de la Cuesta del Río que existe en Toledo concluyendo, pues, que «[e]n muchas ciudades viejas hay calles que toman su nombre del labrado del cuero»[40]. Azorín salva la identidad, la tradición pues –como escribe– «no seamos irrespetuosos. Comprendamos la tradición»[41], y no deja de poner en práctica este mandamiento en *Madrid*: pasa incesantemente de la teoría, de la abstracción, de lo leído a lo vivido, a lo físico, a lo visual y viceversa. Así pasa de las boterías, del nombre de las calles, de lo más visible a lo menos visible es decir, «las vasijas de cuero», explicando en qué consisten las especificidades de la odrina, odre de gran tamaño; pasa de la calle donde se hacen las botas al

37. *Ibíd.*, p. 15-16.
38. *Ibíd.*, p. 20.
39. *Ibíd.*, p. 28.
40. *Ibíd.*, p. 29.
41. *Ibíd.*, p. 28.

líquido que cabe en ellas y así lo más elemental y popular forma parte de dicha tradición, de lo clásico que navega por la Historia con una H mayúscula: «La bota va y viene por el área de España y por los espacios de la Historia»[42]. El motivo del vino le permite pasar de la realidad inmediata, del líquido, pues, a lo libresco (conocemos las virtudes del vino que nos permite acceder, según los ritos báquicos, a estados superiores, aquí, en *Madrid*, a estratos clásicos) y así la «[b]ota en las alforjas del campesino que viaja en tercera» es la «bota en el patio de Monipodio y en las manos amorosas de Sancho»[43], escribe Azorín. Funde o vierte así la literatura clásica en un artículo sobre un elemento popular. De todas maneras, confiesa que «la abstracción me lleva al ensueño»[44]. Navega entre las fuentes clásicas como navega entre París y Madrid hasta borrar no sólo las fronteras temporales («eternizar el presente») sino también espaciales («¿Estoy en España o en París», se pregunta el autor en el mismo capítulo sobre las boterías). Hasta invita al lector, en un diálogo perpetuo con él, a beber «un traguito a la salud de Lope de Vega y por España»[45]. De un elemento primario o natural como el vino llega a los primitivos, pues el vino evoca o sugiere para él la figura sencilla e ingenua de Gonzalo de Berceo en el capítulo XLV, pues

> su enseñanza viene a corroborar la sencillez de que hacen profesión los nuevos escritores. Sencillez que en Gonzalo de Berceo se junta a una cordial y viva humanidad. Y también esta excelencia del poeta es modernísima. ¿Rudo y primitivo Berceo? Delicado y ultramoderno.[46]

Según Inman Fox, en el artículo anteriormente citado, «es esta "continuidad nacional de la tierra y los muertos" –piedra angular del conservadurismo– que busca Azorín en la literatura española [...]. De ahí sigue que los jóvenes tengan la obligación de reinterpretar la tradición española»[47].

Sentir lo que sintieron los clásicos a fin de explicar la sensación en un momento dado de 1898 a 1910 es lo que se propone finalmente Azorín y, para ello, se refiere a El Greco por el uso de los colores fríos y a Góngora por saber aislar la sensación. Azorín, al encontrarse frente a los cuadros de El Greco en el marco de una exposición que tuvo lugar en 1912 en el Museo del Prado, se refiere a ese lazo sensitivo que lo une a la obra del pintor cretense:

42. *Ibíd.*, p. 30.
43. *Ibíd.*
44. *Ibíd.*
45. *Ibíd.*, p. 31.
46. *Ibíd.*, p. 167-168.
47. Inman Fox, *op. cit.*, p. 112-113.

> En el cuadro del Greco hay unos matices azulinos, verdes sucios, amarillentos desleídos, que ellos solos, sin más cooperación, suscitan en nosotros estados espirituales indefinidos [...]. Nos encontramos dueños de una sensación prístina e inactual.[48]

Azorín se propone revitalizar o reactualizar a los clásicos, sin imitarlos («El trasunto no es la evolución»[49], afirma), pero intentando recrear el momento y revivir la sensación que ellos han sentido, es decir «lo esencial –esencial y fecundo– es sentir lo que ellos han sentido y dar a la sensación nueva forma estética»[50].

¿De dónde le viene esta idea de continuidad también? Azorín tiene una fuerte conciencia de lo pasajero, de lo efímero, como cuando evoca póstumamente la figura del político Sagasta o, mejor, cuando frecuenta los cementerios a los que dedica un capítulo entero (el capítulo XII) en sus memorias : «Todo se enlaza lógicamente en nosotros: el arte, la muerte, la vida y el amor a la tierra patria»[51].

Como si recuperara, del espejo del fondo del restaurante Lhardy, «resumen de la aristocracia y de las letras»[52], su capacidad para capturar las sombras que han pasado por el restaurante, Azorín pasa su propio espejo estético por los clásicos a fin de captar la sombra que proyectaron en sus obras y así «la continuidad histórica se impone al artista y al pensador»[53].

Para concluir, cuando Azorín llega al último capítulo de *Madrid*, se interesa por la figura del labriego que transfigura en el Juan Redondo de una égloga de Lope. Azorín viste su realidad, su circunstancia de referencias librescas, no para perderse en su tiempo, sino para volver: «No me pierdo yo a lo lejos, en ruta hacia lo desconocido, sino que estoy de vuelta. De regreso de todo en la declinación de la vida»[54].

Repetimos la idea según la cual de su bienestar, de su situación en un *locus amoenus*, fuera de tiempo, sin reloj, le viene la vuelta a los clásicos, muy vinculados con la tierra, con la tradición, con lo elemental y con el momento vivido o, mejor dicho, sentido.

---

48. Azorín, *op. cit.*, p. 161.
49. *Ibíd.*, p. 164.
50. *Ibíd.*
51. *Ibíd.*, p. 54.
52. *Ibíd.*, p. 126.
53. *Ibíd.*, p. 128.
54. *Ibíd.*, p. 194.

Madrid, inseparable de *Valencia*, es un regreso a su vida, a su estética y a los clásicos o, más bien, «una marcha hacia el pasado, al que ineludiblemente, con fervor y con ternura se vuelve en la senectud»[55].

Los clásicos seleccionados o sentidos por Azorín forman parte de su constelación y los compara justamente con estrellas, «estrellas hay que saben mi cuidado»[56], según el verso del poeta Francisco de La Torre que cita Azorín al final. Seguro que Azorín acaba por formar parte de esta constelación clásica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

«Azorín», José Martínez Ruiz, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, 198 p.

—, *Valencia y Madrid*, Prólogo de Miguel García-Posada, Madrid, Visor Libros, 2005, 306 p.

Ferrater Mora, José, «Dos elementos del mundo del último Azorín: elementalidad y tenuidad», in *Modernismo y 98*, Primer suplemento de José Carlos Mainer, vol. 6/1, *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 1994, p. 378-382.

Fox, E. Inman, «Azorín y la coherencia (ideología política y crítica literaria)», *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 95-120.

Riopérez y Milá, Santiago, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, 755 p.

55. *Ibid.*
56. *Ibid.*

AZORÍN ANTE
LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

Azorín y el teatro áureo: del ensayo al relato

Renata Londero
Universidad de Udine, Italia

En el apartado «El casticismo y lo castizo» de «Primores de lo vulgar» (1917), Ortega brinda una definición perfecta de cómo Azorín entiende la relación entre pasado y presente, la actualidad de la tradición cultural hispánica, y su peculiar forma de interpretarlas:

> *Azorín* se ha sumergido en el pasado español, sin ahogarse en él. Ha hecho de lo castizo su objeto, su materia, pero no su obra. La obra castiza o casticista reproduce la sensibilidad de una época pretérita y sólo podría interesar a los hombres de esa época. La obra de Azorín es actual; emplea los órganos sentimentales del ánima contemporánea para hacer percibir, bajo la especie del presente, lo pasado.[1]

De hecho, en la misma línea que los regeneracionistas y los krausistas, un intelectual como Azorín, quien nunca renunció a su raigambre noventayochista, a lo largo de su obra permanece fiel a la célebre fórmula unamuniana «la tradición vive en el fondo del presente»[2] para universalizar, popularizándolos, a los clásicos de la literatura española[3], símbolos del carácter nacional, y para renovarlos con juegos hipertextuales que los proyectan desde el pasado hacia el presente, con vistas al futuro, sin desechar su eterno valor humano. No se aleja de la postura azoriniana, por ejemplo, Italo Calvino, otro original reformulador contemporáneo de los clásicos, quien en 1981 afirma: «i classici servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati»[4]. En consecuencia,

1. José Ortega y Gasset, «Meditaciones del Escorial – Azorín: primores de lo vulgar» (1917), *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, E. Inman Fox (ed.), Madrid, Castalia, 1987, p. 345.
2. Miguel de Unamuno, «La tradición eterna» (1895), *En torno al casticismo*, *Obras completas* (I, *Paisajes y ensayos*), Madrid, Escelicer, 1966, p. 794.
3. Ver la definición de Azorín como «popularizador de los clásicos» acuñada por Edward Inman Fox en su medular artículo «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)» (1967), recogido en E. Inman Fox, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 129.
4. Italo Calvino, «Perché leggere i classici» (1981), *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 19.

las reescrituras, más o menos novedosas y atrevidas, que Azorín realiza de la *Celestina*, del *Lazarillo*, de la *Vida* de Santa Teresa, del *Quijote*, o del *Tenorio*, dejan transparentar las constantes del hombre mucho más allá de los reducidos aposentos hispánicos, en nombre de un principio fundamental que él siempre defendió y practicó. Me refiero a la libertad creadora, antidogmática, antiacadémica, a-crónica y a-tópica por excelencia. Para cerrar, pues, este preámbulo, viene muy a cuento la conclusión con la que Carme Riera sella su libro *Azorín y el concepto de clásico* (2007):

> Azorín, que entendía la historia de la literatura como historia de la sensibilidad [...] lee a los clásicos no como erudito sino como creador que es, y ese hecho le permite zafarse de las interpretaciones académicas y de los métodos críticos al uso, aprovechándose de ellos, en cambio, cuando lo considera oportuno. Azorín considera que la crítica debe ser creativa y reclama desde sus inicios literarios una interpretación de acuerdo con su manera de concebirla.[5]

O sea, «reclama [...] una interpretación» que esté de acuerdo con su forma de concebir la actividad hermenéutica y, naturalmente, de percibir y presentar el mundo por medio también de su arte, que es la faceta que deseo realzar en esta ocasión. El escritor alicantino, maestro de la mezcla y del matiz, atento a lo que veía, escuchaba y leía, pero al mismo tiempo replegado hacia la intimidad de su poética, adopta la re-evaluación actualizadora de los autores medievales y áureos emprendida por la *intelligentsia* española de las primeras décadas del siglo XX a nivel editorial, crítico y artístico, aunque lo hace –como todo gran escritor– siguiendo su *modus sentiendi et scribendi*.

Puesto que indiscutibles autoridades como E. Inman Fox[6], Manuel Pérez López[7] y Carme Riera[8], se han detenido sobre todo en la vertiente ensayística de Azorín dedicada a su re-lectura de los clásicos castellanos, lo que aquí en cambio pretendo revelar con rápidas y someras pinceladas, es un rinconcito, pequeño pero (espero) significativo, en el paisaje de las recreaciones narrativas del alicantino dentro de un campo literario específico y para nada reducido: es decir, el teatro áureo, con particular referencia a unos cuantos aspectos y textos de la obra lopiana y calderoniana, aún no completamente desentrañados por los estudiosos que se han ocupado del argumento con agudeza de enfoque y primor analítico[9].

5. Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, p. 145.
6. Remito en especial a los artículos de Fox reunidos en el mencionado libro *La crisis intelectual del 98* (*op. cit.*, p. 113-176), y en *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, CAM, 2000 (p. 87-108, 123-132).
7. Manuel Mª Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.
8. *Op. cit.*
9. Síntesis eficaces de la evolución azoriniana (con sus altibajos interpretativos) ante la producción dramática de Lope y de Calderón se pueden leer en sendos artículos de Hugo Laitenberger: «Calderón,

Por lo tanto, en lo que atañe a la extensa (y bien conocida) producción ensayística de Azorín, donde el autor luce su inmenso saber y su heterodoxa postura interpretativa frente a los protagonistas, mayores y menores, de las letras españolas pasadas –desde *La crítica literaria en España* (1893) hasta *Los recuadros* (1963), pasando por los *anni mirabiles* 1912-1915[10]–, solo me detendré en dos aspectos importantes vinculados con el sistema dramatúrgico áureo, ya que ambos hacen mella en la sensibilidad del alicantino, al estar en indudable sintonía con su *Weltanschauung*.

Prescindiendo del influjo que los trabajos de Menéndez y Pelayo, Américo Castro o George Meredith ejercieron sobre el desarrollo de la crítica azoriniana con respecto al teatro barroco español y a sus dos máximos representantes[11], me interesa subrayar, por un lado, el vínculo que para el autor existe entre la comedia nueva como fenómeno literario, los lugares donde se escenificó y el entorno histórico, ideológico y cultural donde surgió y evolucionó, y por otro, su insistencia en la predilección de Lope de Vega por el ímpetu creador y la autonomía artística.

En el primer caso, Azorín deja patente su deuda con la fe regeneracionista-krausista-noventayochista en la profunda fusión entre hombres y paisajes, además de demostrar su afición por la estampa descriptivo-narrativa. Es así como, por ejemplo, en el capítulo octavo de *El alma castellana* (1900), titulado «El teatro», Azorín alterna citas de la comedia palatina calderoniana *Para vencer amor querer vencerle* (1654) con vivaces cuadros de un corral atestado de mosqueteros y breves retazos textuales sacados de *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas, precioso repaso de los vaivenes de la vida de la farándula en el Siglo de Oro. La obra de Rojas, proteiforme en su estructura narrativa-dialogada y cuajada de textos teatrales y novelescos entrelazados, fascina a Azorín tanto por su carácter híbrido como por el hecho de pintar las andanzas de los cómicos de la legua, andrajosos pero libres. Como los dos protagonistas del *Viaje entretenido*, Ríos y Solano –inspirados en el actor Agustín Solano y en el actor y autor de comedias Nicolás de los Ríos[12]–, estos actores

enjuiciado por Azorín», in A. Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 61-69; «Azorín y Lope de Vega», *Anales Azorinianos*, nº 7 (1999), p. 59-76.

10. Se sabe que entre 1912 y 1915 Azorín publica sus mejores artículos-cuentos donde reformula a los clásicos hispánicos favoritos: *Lecturas españolas* (1912), *Clasicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913), *Al margen de los clásicos* (1915).
11. Ver Carme Riera, *op. cit.*, p. 81-92, y los citados artículos de Laitenberger (*passim*): Por último, me remito a unas consideraciones mías sobre el tema en Renata Londero, «Azorín, crítico en ciernes (1893-1905): el acercamiento a los clásicos del XVII», in A. Díez Mediavilla (ed.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguaclara, 1998, p. 178-184.
12. Ver las entradas «Agustín Solano» y «Nicolás de los Ríos» del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008 (CD-Rom).

> viven la vida intensa del arte y de la naturaleza, [...] gozan de la voluptuosidad de los grandes azares, se mueven, se agitan, respiran en pleno campo, tratan a cada momento gentes nuevas, [...] conocen, en fin, todas las formas del sufrimiento y del placer.[13]

Procediendo en el tiempo, si en el postfacio de *El licenciado Vidriera* (1915), al hablar del «sentido de los clásicos», el alicantino afirma que «con ellos nos sentimos solidarios con el ambiente y las cosas que nos rodean»[14], en otra estampa del corral, desierto y casi melancólico después de la función, insertada en *Una hora de España* (1924), Azorín sostiene: «el teatro clásico es una síntesis de toda la vida española»[15]. Y finalmente, en «Recuadro del teatro», un artículo publicado en *ABC* el 4 de enero de 1961 y luego recogido en *Los recuadros* (1963), el autor concluye que el teatro del Siglo de Oro «es pintura de caracteres»[16] típicos de un ámbito espacial y cronológico bien determinado.

En lo que concierne al aprecio azoriniano por Lope, casi constante si se hace caso omiso del período entre 1912 y 1917 –según confirma Hugo Laitenberger[17]–, deseo destacar el concepto de la *inventio*, que sin duda el alicantino extrae del *Arte nuevo*[18], dejándose llevar por una lectura un tanto romántica e idealista de la bio-bibliografía del Fénix, pero que también incide profundamente en su propia estética, partidaria de la creatividad innovadora y de «la imagen de la realidad» lograda por las ficciones literarias. De ahí que en una figura aparentemente tan antitética con respecto a él mismo, como el Monstruo de la naturaleza, Azorín encuentre elementos muy afines, como el que acabo de mencionar, o como la linealidad expresiva, que a menudo nuestro escritor evidencia, por ejemplo, en las páginas de *Lope en silueta* (1935). En un escueto espigueo de citas azorinianas sobre esta faceta de la personalidad y del mensaje artístico de Lope, no puede faltar el elogio del genial dramaturgo «protestante» que leemos en *Anarquistas literarios* (1895), donde además otra vez se señalan los reflejos de la sociedad y de la cultura españolas del siglo XVII en las tablas, evocando las comedias urbanas del gran madrileño:

13. Azorín, «El teatro», *El alma castellana*, *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), M. A. Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 243.
14. Azorín, «Postfacio que pudiera ser prefacio – El sentido de los clásicos», cap. XIV de *El licenciado Vidriera*, *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 1415.
15. Se trata del capítulo XV, «El teatro», basado en el *Día de fiesta por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta, autor admirado por Azorín por su precisión detallista y su estilo claro y conciso.
16. Azorín, «Recuadro del teatro», *Los recuadros*, S. Riopérez y Milá (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, p. 97.
17. Laitenberger, «Azorín y Lope de Vega», art. cit. (ver nota 9, *infra*).
18. En la biblioteca particular de Azorín en su Casa-Museo de Monóvar se encuentra la edición del *Arte nuevo* preparada en 1901 por Alfred Morel-Fatio (Bordeaux, Feret et Fils; signatura: 43.11-92-35).

> Este ilustre *revolté*, desdeñando toda la preceptiva establecida, saltando por encima de todo miramiento literario, crea el teatro genuinamente español. Todo el gran cuadro de la España caballeresca de los siglos XVI y XVII está en su obra. [...] Para Lope no hay ligaduras. Las sacrosantas «reglas» caen en el suelo: ya no hay unidades. El espacio y el tiempo son para él ilimitados.[19]

El mismo Lope desprovisto de límites y ligazones vuelve a aparecer en «Lope de Vega», uno de los «Retratos de algunos malos españoles y de un mal español honorario», que Azorín añadió a la segunda edición de *Lecturas españolas* (1920)[20]: para resaltar su dinamismo y su incontenible impulsividad, el alicantino elige el rótulo nietzscheano «humano, demasiado humano»[21].

Ocupémonos ahora de la relación entre Azorín y Calderón de la Barca. Precisamente porque se distingue tanto de Lope en este sentido, siendo la esencia de su dramaturgia abstracta, reflexiva y metafísica, Calderón le resulta ajeno e incomprensible al Martínez Ruiz/Azorín de los inicios (1893-1914). En efecto, el alicantino, influido por las tendenciosas conferencias que Menéndez y Pelayo dictó sobre Calderón en 1881[22], se acerca mucho al Unamuno de «El espíritu castellano» (*En torno al casticismo*), que contraponía la fría rigidez de los personajes calderonianos a la complejidad psicológica de «un Hamlet o un Macbeth»[23]. Desde luego, es famosa la agria invectiva que Azorín desencadena contra la escena barroca, y en especial contra Calderón y sus seguidores, como Rojas Zorrilla y Moreto, en *La voluntad* (1902; II parte, cap. IV), donde la culpa más grave de estos dramaturgos fue la de crear un teatro «de caracteres monofórmicos, de temperamentos abstractos»[24]. Y la lista de pasajes en los que Azorín pone al descubierto su escaso amor a Calderón en estos años culmina, por ejemplo, en el artículo «Más del teatro clásico castellano» (*La Vanguardia*, 14/10/1913) de *Los valores literarios* (1913), donde, tras criticar *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *El alcalde de Zalamea* y *La niña de Gómez Arias* por sus tramas inconsistentes y absurdas, llega a concluir lo siguiente:

---

19. Azorín, *Ensayos*, *Anarquistas literarios*, *Obras escogidas*, *op. cit.*, II, cap. I, p. 86-87.
20. In Azorín, *Obras completas*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920, t. X.
21. Azorín, «Lope de Vega», *Lecturas españolas* (1920), *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 1621.
22. M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro* (1881), in E. Sánchez Reyes (ed.), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, 1941, t. III, *Teatro: Lope, Tirso, Calderón*. Un comentario de la huella que estos textos del santanderino dejaron en la visión que el primer Azorín tuvo de Calderón se puede leer en R. Londero, art. cit., p. 182-183.
23. Unamuno, «El espíritu castellano», *En torno al casticismo*, *op. cit.*, p. 818. Un contraste muy parecido entre Calderón y Shakespeare lo establece Azorín en el capítulo «Hastío» de *Buscapiés* (1894): ver R. Londero, art. cit., p. 183.
24. Azorín, *La voluntad*, E. I. Fox (ed.), Madrid, Castalia, 1989, p. 213.

> Una literatura en que no se ve el reflejo [...] de la realidad, es decir, de la vida cotidiana y corriente, es una literatura sin apoyo ninguno en el mundo, sin base sólida de verdad y de observación; una literatura fantaseadora, artificiosa, deleznable.[25]

Es cierto que Calderón, con su severa simbología y su pasión por el claroscuro y la hipérbole, no fue uno de los clásicos españoles predilectos de Azorín, quien, según Manuel Pérez López le reservó una «deferente acogida»[26]. Sin embargo, cuando temas, motivos y rasgos estructurales o estilísticos calderonianos se adhieren a los que caracterizan su poética, el alicantino consigue recibirlos y reelaborarlos con maestría, sobre todo mientras se va aproximando a su etapa de madurez. Al compartir con Ferdinand Brunetière «las teorías evolucionistas aplicadas a la crítica literaria», como ha aclarado E. Inman Fox[27], Azorín opina que «la obra de arte está en perpetua evolución»[28]. Huelga decir, pues, que ni su concepción subjetiva y dinámica de los clásicos ni su propia obra se sustraen a esta tesis. De ahí que en el «Nuevo prefacio» a la citada segunda edición de *Lecturas españolas* (1920), el alicantino coloque a los escritores del pasado en el gran flujo de la que podríamos llamar *Literaturbewegung*:

> Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. [...] un autor clásico [...] siempre se está formando [...]. No estimemos [...] los valores literarios como algo inmóvil, incambiable. Todo lo que no cambia está muerto. Queramos que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpitante, vibrante.[29]

Y de ahí que al encono inicial contra el pensamiento calderoniano y sus frutos dramáticos siga una actitud más benévola, e incluso positiva, que puede inferirse ya en varios artículos publicados en los años 1913-1926, y centrados en la modernidad del teatro de Calderón, impregnado de estilización y sutileza intelectual[30].

---

25. Azorín, «Más del teatro clásico castellano», *Los valores literarios* (1913), *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 1183.
26. M. M. Pérez López, *op. cit.*, p. 119.
27. E. Inman Fox, «Azorín y la evolución literaria» (1962), *Ensayos sobre la obra de Azorín*, *op. cit.*, p. 125.
28. Azorín, «La revisión de los clásicos», *Clásicos y modernos* (1913), *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 1017.
29. Azorín, «Nuevo prefacio», *Lecturas españolas* (2ª edición, Azorín, *Obras completas*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920, t. X), en Azorín, *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 698.
30. Me refiero, en particular, a «Leyendo a los poetas. Calderón» (*La Vanguardia*, 16/12/1913, en *Al margen de los clásicos*, 1915), «¿Volverá Calderón?» (*ABC*, 23/12/1916, en *Con bandera de Francia*, 1950), «Los seis personajes y el autor» (*ABC*, 23/5/1924, en *Ante las candilejas*, 1947), y «Comedia clásica» (*ABC*, 12/1/1926, en *ibíd.*).

Es más, dado que –como piensa Azorín– el texto literario progresa solo si se modifica, adaptándose cada vez a nuevas perspectivas históricas, filosóficas y culturales, la mejor forma para favorecer su avance es someterlo a la práctica hipertextual, activa y creativa, como asegura Genette[31]. Por lo tanto, un incansable transcodificador de obras ajenas y hábil productor de mosaicos textuales como Azorín se arremanga frente al *corpus* calderoniano también, escogiendo las piezas más sugerentes y reveladoras para él, y labrándolas *ex novo* con ampliaciones, recortes, continuaciones, transposiciones temáticas y diegéticas. Para este trabajo he elegido en concreto tres hipertextos que narrativizan el teatro de Calderón, adhiriéndose al gusto azoriniano por los cruces intergenéricos: se compusieron en el arco temporal de casi un ventenio (1915-1943), reelaboran *La vida es sueño*, y se encauzan en dos subgéneros narrativos favoritos del autor: el cuento y la novela. Por orden cronológico son: *Al margen de «La vida es sueño»* (*Al margen de los clásicos*, 1915); *El príncipe Segismundo*, publicado antes en *La Prensa*, el 16 de abril de 1939, y luego en *Pensando en España* (1940); y el capítulo 37 («Habla Segismundo») de *Capricho* (1943). Mientras que el cuento de 1915 respeta más su hipotexto pese a una serie de variaciones en la *inventio* y en la *dispositio*, y un final a sorpresa, los dos textos de los años cuarenta se distancian bastante del modelo áureo, guardando numerosos puntos en común desde el punto de vista del sentido, del contenido y de la focalización.

Comienzo con *Al margen de «La vida es sueño»*. Al contrario de lo que Azorín declara con irónica modestia en el epígrafe de *Al margen de los clásicos*, ni este cuento ni los demás de la colección son simplemente unas «notas puestas al margen de los libros»[32]. Se trata, al revés, de reescrituras que confieren a sus ilustres hipotextos un inédito armazón y orientación semántica. Ante todo, la obra maestra de Calderón pierde su dramatismo para adquirir un matiz melancólico y pensativo, intensificado por el uso del discurso narrativizado y de la tercera persona; la intriga se concentra en los dos protagonistas Rosaura y Segismundo; los temas principales, junto con el originario de la vida como sueño y ficción, son el poder del amor, el valor de la soledad y el pasar del tiempo, por cierto muy al estilo de Azorín. El cuento se divide claramente en cuatro secciones: las dos primeras transforman el modelo a través de reducciones, elipsis, ampliaciones e inversiones, que lo guían por un rumbo interpretativo nuevo. Las dos últimas partes traspasan los límites textuales de *La vida es sueño*, forjando una continuación imaginaria que se sitúa en un tiempo de la enunciación muy posterior a la acción presentada por

31. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
32. Azorín, *Al margen de los clásicos* (1915), *Obras escogidas*, (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 1256.

Calderón, donde Rosaura, anciana y sola, recuerda a su adorado Segismundo muerto hace muchos años, con la fidelidad y el resignado sosiego que distingue a muchas de las figuras femeninas del escritor alicantino.

Al cotejar el drama calderoniano con su *reprise* narrativizada, se nota que la sección inicial de *Al margen de «La vida es sueño»* retoma el *incipit* del modelo (vv. 1-179), donde Rosaura y Clarín divisan la torre de Segismundo entre rocas y peñas, el príncipe-fiera pronuncia su célebre monólogo sobre las criaturas y los elementos naturales (vv. 102-172), y Rosaura se apiada de él. Lo que le interesa a Azorín es sobre todo la incipiente afinidad electiva entre los dos protagonistas, ambos abandonados y aislados, al que el autor alude con delicadeza descriptiva, eliminando los dos monólogos de apertura, rebosantes de patetismo y de exuberancia expresiva barroca («Hipogrifo violento», I, vv. 1-22, p. 111-112; «¡Ay, mísero de mí! Y ¡ay infelice!», I, vv. 102-172, p. 117-120[33]). El cambio psicológico de Rosaura y Segismundo, al pasar de Calderón a Azorín, que todo lo suaviza y calma, sale a flote, por ejemplo, cuando a la vista del hombre en cadenas la dama calderoniana exclama sobresaltada: «Inmóvil bulto soy de fuego y hielo» (I, v. 74, p. 115) y, tras oírle exponer sus dilemas y congojas, dice: «Temor y piedad en mí / sus razones han causado» (I, vv. 173-174, p. 120). Los sentimientos de la Rosaura azoriniana, filtrados por la voz narradora, en cambio se manifiestan así tras el escueto «De sus labios ha salido un profundo suspiro. *¡Ay, mísero de mí! ¡Ay infelice!*»[34], con el cual el alicantino condensa todo el largo monólogo de Segismundo, agregando solo unos verbos y adjetivos comentadores: «Estas palabras de honda amargura han hecho estremecer el corazón de la dama»[35].

En la segunda y tercera parte del cuento, Azorín va recreando con libertad cada vez mayor la obra calderoniana: la segunda y la tercera jornada –donde se muestran el fracasado experimento de gobierno en la corte de Basilio y la rebelión del pueblo polaco– se resumen considerablemente, así como el crucial monólogo de Segismundo («Es verdad; pues reprimamos», II, vv. 2148-2187, p. 200-201), cuyo jugo Azorín comprime en la frase «No sabemos si la vida es un sueño»[36]. En cambio, Azorín se explaya cuando relee la conquista de la humanidad plena y de las virtudes del buen soberano por parte de Segismundo, incidiendo en el amor a la sencillez, al silencio y a la tranquilidad, ausentes en el príncipe calderoniano, pero privativos de los artistas-ermitaños azorinianos. Cruzando las fronteras de *La vida es sueño*,

33. Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, F. Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2008.
34. Azorín, «Al margen de *La vida es sueño*», *Al margen de los clásicos*, *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), *op. cit.*, p. 1327.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 1328.

describe a Segismundo en el día a día de su reinar como enemigo de corte y amigo de aldea:

> Este rey vivía sencillamente. [...] Este hombre se sentía mal, desasosegado, nervioso, entre el fausto aparatoso [...] de la Corte. [...] le placía evadirse calladamente de Palacio y vagar a la ventura por las callejas de la ciudad [...]. Sus hábitos de bondad y justicia le llevaron a poner mano en la formidable máquina de las seculares máculas y corruptelas que gangrenaban su reino.[37]

Y finalmente, en el inesperado epílogo, separado de la secuencia anterior por una elipsis («¿Cuántos años han pasado?»[38]), Azorín imagina otra conclusión, pesimista aunque casi ataráxica, de la *Vida es sueño*. Segismundo, hombre puro y monarca justo, ha caído víctima de la perversa nobleza de su reino («los grandes y magnates de palacio, acuchillaron al rey de los ojos azules»[39]), pero sigue viviendo en la memoria enamorada de su *alter ego* femenino, Rosaura, quien, sensible y meditabunda como él, en el umbral entre la vida y la muerte contempla en el cielo vespertino una nube pasajera, mensajera del tiempo, y «las primeras estrellas –mensajeras de lo Infinito»[40].

El camino hermenéutico de Azorín por *La vida es sueño* –o, mejor dicho, más allá, y poco a poco, fuera de ella– prosigue en *El príncipe Segismundo* (1939; *Pensando en España*, 1940) y en el capítulo 37 de *Capricho* (1943). En ambos, el autor 'sale' definitivamente de la obra de Calderón, para proponer de forma prepotente variaciones tan peculiares de esta que reniegan de algunos de sus pilares ideológicos, temáticos y diegéticos, construyendo un significado y un andamiaje completamente autónomos. El distanciamiento subjetivo del modelo se señala también por el empleo de la primera persona narrante. El ideal humano al que este Segismundo remite es el *beatus ille* de Fray Luis de León, autor áureo de los más amados por Azorín: de ahí que el príncipe gobierne muy poco, o incluso nada, y prefiera llevar una vida agreste apacible y solitaria. Para subrayar su progresivo alejamiento de Calderón y su independencia creadora, en *El príncipe Segismundo* Azorín alude a un argumento muy suyo –la correlación entre lo real y lo ficticio– y da voz a un narrador heterodiegético que de forma anacrónica encuentra a Calderón en el madrileño *Café de Platerías*, y más adelante sostiene haber visitado a Segismundo en carne y hueso en su «cámara regia», donde este guardaba una biografía de Luis II de Baviera, hermano espiritual suyo, melancólico, reacio

37. *Ibíd.*, p. 1329.
38. *Ibíd.*
39. *Ibíd.*, p. 1330.
40. *Ibíd.*

a reinar, y amante de la naturaleza y del arte. A diferencia de lo que Basilio relata en la II jornada de *La vida es sueño*[41], el rey-astrólogo no encierra a su hijo en la torre, sino que lo manda «al campo», donde Segismundo se cría en soledad. Su reinado dura solo tres años, hasta que un día, cansado del «vivir palaciano», zarpa de «Kolberg [...] para los mares del Norte»[42], en un ligero barco, con un centenar de libros. Nadie vuelve a verle jamás.

La última re-escritura que voy a considerar, o sea el capítulo 37 de *Capricho*, proyecta al lector hacia el terreno de la invención más desatada y del antojo interpretativo más audaz. Por otra parte, nada asombra en una metanovela-*divertissement* como esta, un capricho donde imperan las leyes del «ingenio»[43], del desvío ficcional, y del relativismo[44]. Como las otras grandes figuras literarias sacadas de otros tantos clásicos auriseculares –el hidalgo del *Lazarillo*, don Quijote, don Juan Tenorio, Tomás Rueda, el Buscón, Melibea–, que desfilan por la tercera parte de la novela, este Segismundo se independiza de su creador, y en el soliloquio que dirige al mismo autor-personaje de *Capricho*, ironiza sobre la habilidad del escritor para plasmar los mundos posibles de la ficción, no solamente rectificando diversos ejes argumentales de *La vida es sueño* (la reclusión del príncipe en la torre, sus iniciales desatinos en palacio, su acceso final al trono), sino incluso negando la validez y la verosimilitud de la historia que el dramaturgo barroco urdió para la cima de su teatro. Porque, estima Azorín, toda verdad artística es certera en sí y digna de ser creída y compartida por el público:

> Los poetas son así: cuando necesitan una realidad particular, saltan por todo y crean esa realidad. [...] El poeta dice que me recluyeron en una torre y me encadenaron. No; tú sabes, porque has contado la verdadera historia, que eso no es verdad. En vez de torre lo que hay en este solitario paraje es una casa de campo, amplia y cómoda [...]. Cuando desperté en Palacio, [...] no me produje selváticamente, como quiere el poeta, sino que con blandura y cortesanía traté a todos. [...] Y no quise ser rey.[45]

41. «BASILIO: [...] determiné de encerrar / la fiera que había nacido» (II, vv. 734-735), «hice labrar una torre / entre las peñas y riscos / desos montes» [...] (II, vv. 740-742, p. 143).
42. Azorín, «El príncipe Segismundo», *Pensando en España, Obras selectas*, A. Cruz Rueda (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, p. 1126. José Manuel Vidal Ortuño comenta este cuento en su fina monografía *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 214-215.
43. Azorín, epígrafe de *Capricho* (voz CAPRICHO en el *Diccionario de la Academia Española*, 1780), en Azorín, *Obras escogidas* (I, *Novela completa*), M. A. Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 1191.
44. Ver al respecto: R. Londero, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997, p. 96-106; y Pascale Peyraga, «*Capricho* (1943): entre negación y afirmación del concepto de género», in M. A. Lozano Marco (ed.), *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 81-97.
45. Azorín, «Habla Segismundo», *Capricho*, *Obras escogidas* (I, *Novela completa*), *op. cit.*, cap. XXXVII, p. 1278-1279.

Así, la conclusión que Azorín escribe para su personal *Vida es sueño* tiene una perfecta vigencia como la de Calderón. En vez del restablecimiento de los equilibrios, normal en los finales felices de la escena barroca, aquí priman la vaguedad, lo inacabado, el sentimiento del tiempo: «No quiero saber nada del mundo. Quiero saber de las nubes que cruzan, del viento, del humo, del vuelo de los pájaros y de las hojas que en el otoño caen»[46].

Como he intentado demostrar con este breve recorrido hipertextual, Azorín entra en consonancia con los cimientos del sistema dramático áureo, cuando estos concuerdan con los fundamentos de su estética: la armonía entre tradición e innovación, el conflicto verdad/apariencia y realidad/ficción, el contraste entre imitación e invención, el papel del artista en el mundo que lo rodea. El colofón, pues, de estas observaciones mías se asienta bajo el signo tan azoriniano de la continuidad entre lo propio y lo diverso, en la línea ininterrumpida que liga el pasado con el presente y el futuro. Al respecto, quiero recordar dos núcleos del teatro áureo y de la visión teatral de Azorín que coinciden totalmente: la importancia de la puesta en escena y el valor del diálogo, vehículo de la acción y de la comunicación entre el dramaturgo y su auditorio. Para ejemplificar ambos –dejando de lado la cuantiosa producción periodística azoriniana dedicada al teatro, muy bien estudiada por Antonio Díez Mediavilla y Margherita Bernard[47]–, elijo la *summa* narrativa de la poética del autor: *La isla sin aurora* (1944). Aquí, el personaje del dramaturgo redacta sus piezas para ser más representado que leído, tomando la palabra conclusiva en el epílogo dramatizado de la novela, donde dialoga junto con el poeta y el novelista sobre desenlaces abiertos en la vida y en los libros[48]. Por otra parte, es sabido el inmenso peso que el texto espectacular, con la pujanza icónica de sus diálogos, cobra en el teatro de Lope, Calderón y compañía. Un teatro, asimismo, cuyo crédito estaba en el juicio y la acogida de ese vulgo bullicioso e inconstante al que había que «darle gusto» durante las representaciones (*Arte nuevo de hacer comedias*, v. 48[49]). Pero como «vivir es ver volver», al fin y al cabo, el vulgo de Lope no difiere tanto del público activo y colaborador an-

46. *Ibid.*, p. 1280.
47. Por ejemplo, en «El sentido de lo cómico» (*ABC*, 22/7/1926), Azorín afirma que «el teatro es para representado y no para leído», y en «Sobre el teatro» (*ABC*, 20/2/1926) sostiene que «todo el teatro es diálogo». Ver A. Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991, en especial el cap. II (p. 12-41), y M. Bernard, *Sulla scena. Azorín e il teatro*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2002, *passim*.
48. Ver los capítulos II y XXXVIII de la novela, y mis notas explicativas al respecto (p. 314-315 y p. 353), en Azorín, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, R. Londero (ed.), Napoli, Liguori, 2006.
49. Félix Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi/Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, M. G. Profeti (ed.), Napoli, Liguori, 1999, p. 52.

helado por Azorín[50], como tampoco de los espectadores llamados a «rellenar los huecos»[51] interpretativos que el autor deliberadamente siembra en su texto. Esto lo piensa y lo declara con fuerza José Sanchis Sinisterra, protagonista de la escena y sala contemporánea española, innovador temerario de las tablas actuales, pero a la vez refinado revisor de clásicos antiguos y modernos: Shakespeare, Calderón[52], Brecht y Beckett.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Los recuadros*, S. Riopérez y Milá (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, 199 p.

—, *Obras selectas*, A. Cruz Rueda (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, 1396 p.

—, *La voluntad*, E. I. Fox (ed.), Madrid, Castalia, 1989, 301 p.

—, *Obras escogidas* (I, *Novela completa*), M. A. Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 1574 p.

—, *Obras escogidas* (II, *Ensayos*), M. A. Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 1634 p.

—, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, R. Londero (ed.), Napoli, Liguori, 2006, 353 p.

Bernard, Margherita, *Sulla scena. Azorín e il teatro*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2002, 198 p.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, F. Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2008, 255 p.

50. «El teatro no es una obra puramente literaria: es también una obra social; no es el autor solo, aislado, autónomo el que hace teatro; es también el mismo público que asiste a la representación el que lo hace [...]. Es, pues, el teatro una colaboración entre el autor y el público» (Azorín, «El teatro», *ABC*, 5/2/1907).
51. J. Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, «Dramaturgia de la recepción» (1995), p. 253.
52. Sobre las adaptaciones de textos teatrales áureos realizadas por Sanchis Sinisterra, pueden leerse: R. Londero, «*Ñaque* (1980) di José Sanchis Sinisterra: tradurre il pastiche a teatro, fra sincronia e diacronia», in F. Fusco y M. Ballerini (ed.), *Testo e traduzione. Lingue a confronto*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 89-108; y «Teatro áureo y reescritura contemporánea: las tragicomedias de José Sanchis Sinisterra», in G. Vega García Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega – Actas selectas del XIV Congreso Internacional de AITENSO* (Olmedo, 20-23 de julio de 2009), Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, p. 695-703.

Calvino, Italo, «Perché leggere i classici» (1981), *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 11-19.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008 (CD-Rom).

Díez Mediavilla, Antonio, *Tras la huella de Azorín: el teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991, 198 p.

Fox, Edward Inman, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)» (1967), *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 113-141.

—, «Azorín y la evolución literaria» (1962), *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, CAM, 2000, p. 123-132.

Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

Laitenberger, Hugo, «Calderón, enjuiciado por Azorín», in A. Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 61-69.

—, «Azorín y Lope de Vega», *Anales Azorinianos*, n° 7 (1999), p. 59-76.

Londero, Renata, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997, 168 p.

—, «Azorín, crítico en ciernes (1893-1905): el acercamiento a los clásicos del XVII», in A. Díez Mediavilla (ed.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguaclara, 1998, p. 178-184.

—, «*Ñaque* (1980) di José Sanchis Sinisterra: tradurre il pastiche a teatro, fra sincronia e diacronia», in F. Fusco y M. Ballerini (ed.), *Testo e traduzione. Lingue a confronto*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 89-108.

—, «Teatro áureo y reescritura contemporánea: las tragicomedias de José Sanchis Sinisterra», in G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada (ed.), *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega – Actas selectas del XIV Congreso Internacional de AITENSO* (Olmedo, 20-23 de julio de 2009), Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, p. 695-703.

Lope de Vega, Félix, *Nuova arte di far commedie in questi tempi/Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, M. G. Profeti (ed.), Napoli, Liguori, 1999, 84 p.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, «Calderón y su teatro» (1881), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, E. Sánchez Reyes (ed.), Madrid, CSIC, 1941, t. III.

Ortega y Gasset, José, «Meditaciones del Escorial – Azorín: primores de lo vulgar» (1917), *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, E. I. Fox (ed.), Madrid, Castalia, 1987, p. 307-349.

Pérez López, Manuel María, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, 298 p.

Peyraga, Pascale, «*Capricho* (1943): entre negación y afirmación del concepto de género», in M. A. Lozano Marco (ed.), *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 81-97.

Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, 153 p.

Sanchis Sinisterra, José, «Dramaturgia de la recepción» (1995), *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 249-254.

Unamuno, Miguel de, «La tradición eterna» (1895), *En torno al casticismo*, *Obras completas* (I, *Paisajes y ensayos*), Madrid, Escelicer, 1966, p. 783-798.

—, «El espíritu castellano» (1895), *En torno al casticismo*, *Obras completas* (I, *Paisajes y ensayos*), Madrid, Escelicer, 1966, p. 817-838.

Vidal Ortuño, José Manuel. *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, 279 p.

Los Clásicos en *La fuerza del amor*

Antonio Díez Mediavilla
Universidad de Alicante, España

Hace más de veinticinco años, acudí, con una tesis doctoral en periodo de investigación y lleno de ilusiones y esperanzas, a la llamada del profesor Manso para asistir y participar como ponente en el *I Colloque international* sobre Azorín organizado en l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Desde entonces acá ha transcurrido... casi una vida, una vida de aproximación y aprendizaje, de encuentros enriquecedores, de amistades asentadas, y por esa razón no sería justo iniciar esta intervención sin agradecer a quienes han hecho posible que podamos reunirnos por octava vez para hablar de esa cuestión que tanto nos interesa: Azorín. A Christian Manso que supo encaminar con claridad y brujulear con eficacia las primeras llamadas; a Pascale Peyraga que ha sabido tomar el testigo de la mano del maestro, con firmeza y voluntad de hierro; a sus compañeras y compañeros que desde esa sombra discreta pero significativa, ayudan y prestan el imprescindible apoyo en la realización de estos encuentros. A Pepe Paya, cuya ausencia pesa de manera muy especial en estos momentos complicados para la Casa-Museo. A todos vosotros que hacéis posible que la voz y la presencia de Azorín en su obra sigan llamando nuestra atención, nuestro interés, nuestro esfuerzo.

Pero el inexorable paso del tiempo también ha cumplido su fatal cometido. Me permitiréis, por esa razón, que prolongue un minuto más estas palabras liminares para rendir homenaje de afecto y gratitud a José María Martínez Cachero y a Santiago Riopérez y Milá, ilustres maestros que ya no están con nosotros. Con ambos establecí contacto epistolar por las mismas fechas, allá por 1982, y con el mismo motivo: la publicación del primer número de *Anales azorinianos*. De ambos recibí generosa respuesta y amables consideraciones. Con ambos coincidí en Pau en repetidas ocasiones. Su ausencia deja un hueco terrible, difícil de disimular, pero no es menos cierto que de ambos podré (-mos) seguir aprendiendo, porque nos han dejado sus obras como esa

fuente fresca y constante de aprendizaje, a la que hemos acudido y seguiremos acudiendo ineludiblemente. Gracias maestros por vuestra generosa amistad y vuestro impagable legado.

Mi objetivo al plantear en este encuentro, centrado en «los clásicos» en relación con Azorín, una nueva reflexión sobre *La fuerza del amor*, esa obra primeriza y poco conocida, no ha sido otro que retomar un texto «menor» en la literatura dramática de Azorín, con la intención de rastrear en sus páginas el uso especial de las fuentes librescas para aproximarse creativamente al espacio, la historia y la concepción de la vida en los siglos áureos. Pero también para intentar ubicar esta temprana actividad creadora en unas dimensiones más adecuadas a la realidad creadora de Azorín, al menos a la vista de las cosas en estos momentos.

La fuerza del amor es una pieza teatral escrita por Azorín en los finales del siglo XIX y editada por primera vez en 1901[1], con prólogo de Pío Baroja. Algo más de un siglo después de su publicación[2] una lectura más detenida de lo que suele ser frecuente en los estudios sobre esta pieza, nos permitirá comprender mejor la significación que puede tener no solo en el desarrollo de la producción literaria azoriniana, sino también en la manera en que trabaja con los clásicos y su significación o trascendencia en la obra de Azorín.

La primera nota que quisiéramos destacar es el hecho de que la obra a la que nos venimos refiriendo difícilmente puede considerarse dentro del espacio de la creación teatral azoriniana. No se trata de un arranque, de una primera apuesta teatral, que se pueda relacionar con su etapa de preocupación esencial por el teatro; *La fuerza del amor* no puede relacionarse con el teatro superrealista que comenzará a desarrollar en 1925, con la redacción de *Judit* y que terminará, de manera muy brusca tras el estreno de *El Clamor* y sus consecuencias[3]. La enorme distancia entre el tejido dramatúrgico de esta primera pieza y el de las del resto de su producción superrealista justifica que Azorín

1. J. Martínez Ruíz, *La fuerza del amor*, Tragicomedia, Madrid, La España Editorial, 1901. Citaré siempre por esta edición.
2. Es la primera obra de creación puramente literaria publicada como obra exenta. La obra ya no volverá a publicarse nunca de este modo, sino como parte de las obras completas (Tomo I, 1947). Conviene recordar del mismo modo que la obra no se publicó en la Edición del *Teatro Completo* de Renacimiento (1929-31) aunque hay otra edición exenta en la colección Teatro Moderno, de 1930. Ya no se vuelve a editar hasta que, con buen criterio, María Martínez del Portal la incluye en su edición del *Teatro* de Azorín, Barcelona, Bruguera, 1969. Hay una edición, de 2011, en Biblioteca Nueva, a cargo de Lia Ogno.
3. Obra escrita en colaboración con Pedro Muñoz Seca durante los primeros meses del año 1928 y estrenada en el mes de mayo del mismo año. Las incursiones posteriores a esa fecha de Azorín en el teatro son, como hemos dicho ya en varias ocasiones, esporádicas y con textos trabajados y concluidos antes de 1928. Puede verse al respecto la introducción a Azorín, *Teatro desconocido. Judith e Ifach*, Edición de Antonio Díez Mediavilla y Mariano de Paco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 11-98.

no publicase la obra junto al resto de su producción teatral y que Guillermo Díaz Plaja explicase esta ausencia con palabras tan contundentes: «No cuenta para este estudio cierta reconstrucción escénica olvidada hoy, *La fuerza del amor* (Madrid, La España Editorial, 1901), escrita bajo la preocupación histórico-naturalista, que constituye precisamente la antítesis de su teatro actual»[4]. Tampoco podríamos establecer relación de proximidad dramatúrgica alguna entre esta obra y las producciones de Maeterlinck a quien Martínez Ruíz da a conocer por las mismas fechas mediante la traducción de *La intrusa*, cuyo estreno en castellano intentó en Madrid sin conseguirlo, y publicando poco después la obra[5].

Creemos, sin embargo, que no es razonable separar esta obra de la voluntad teatral de su autor, como pudiera desprenderse del hecho de que Azorín determinase su exclusión de esa primera edición de su *Teatro Completo* que hemos mencionado. Es decir, el hecho de que la obra no se pueda vincular a la producción teatral superrealista, ni siquiera a la aproximación de Azorín al teatro simbolista de Maeterlinck, que tanto le había llamado la atención por las mismas fechas, no debe interpretarse como que cuando Azorín escribió *La fuerza del amor* no tuviera la clara intención de producir un texto dramático, concebido para su representación escénica[6], que podría inscribirse de manera muy clara en la corriente de la convención naturalista que en esos momentos comenzaba a plantearse con cierta rotundidad en los escenarios españoles, y que tiene como una de las apuestas más decisivas el estreno de *Teresa,* de Clarín, con enorme escándalo en Madrid en marzo de 1895, algo más tarde y con mejor acogida en Barcelona.

Y es que, a la hora a plantearnos el valor o la significación en el conjunto de su creación literaria de esta obra, deberíamos tener en cuenta un dato puramente cronológico y bibliográfico que nos parece de cierta relevancia. La obra debió escribirse entre 1897 y los primeros meses de 1899, en una etapa esencialmente dura para un José Martínez Ruiz que luchaba denodadamente por sobrevivir en un espacio hostil y difícil de trabajo en el que no resultaba fácil hacerse un sitio y, en especial, en un momento en el que el autor, un joven inquieto que se había hecho un cierto nombre por sus escritos periodís-

4. Azorín, *Obras completas*, *Teatro*, II, Madrid, Renacimiento, 1931, p. 29.
5. La traducción de *La intrusa* «arreglada» por José Martínez Ruiz se publica en 1896, en Valencia.
6. En la entrevista publicada en el *Heraldo* de Madrid por Javier Sánchez Ocaña el 21 de abril de 1927 confiesa Azorín que «en el año 1900 escribí una tragicomedia titulada *La fuerza del amor*. Se la leí a Ceferino Palencia y María Tubau; pero no llegó a ponerse en escena por los excesivos gastos que implicaba una resurrección arqueológica del siglo XVII». Sobre la escritura de esta obra y su significación puede verse Mariano de Paco, «El primer teatro de Azorín: *La fuerza del amor*», in *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, p. 111-123 y Antonio Díez Mediavilla, «*La fuerza del amor*: en los umbrales de una apuesta literaria», in *Azorín Fin de Siglos*, Alicante, Aguaclara, 1998, p. 213-230.

ticos y críticos, no había publicado todavía prácticamente ninguna obra que pudiésemos considerar de creación puramente literaria. Solo la aparición de algunas colecciones de cuentos, *Bohemia* (1897) y *Soledades* (1898), todos ellos aparecidos previamente en publicaciones periódicas, permiten apuntar una cierta vocación creadora del escritor monovero por esas fechas, como coinciden en señalar los críticos que se han acercado a la obra azoriniana de estos momentos: Baquero Goyanes o María Martínez del Portal o su biógrafo Santiago Riopérez, entre otros[7].

Santiago Riopérez y Milá, en su *Azorín íntegro*, presenta la escritura de estas obritas breves de creación literaria más como un desahogo creativo y de evasión que como una manifestación explícita de una voluntad creadora que aún no se ha definido con claridad:

> tal vez debido al gran esfuerzo realizado por Azorín: su constante estudio, sus prolongadas lecturas, su tensión intelectual, la aparición en su obra primeriza de escritos de ficción literaria supone una evasión auténtica, una escapatoria hacia la idealidad, un paréntesis a sus dolorosos desvelos críticos.[8]

En una primera aproximación a la génesis y el significado de *La fuerza del amor*, escribíamos en 1998 que, desde nuestro punto de vista, es en los años finales del siglo XIX cuando Martínez Ruiz inicia y tantea en los distintos géneros los primeros pasos de su creación literaria, debiendo situarse en esas fechas el punto de partida y la voluntad definitiva de la apuesta creativa del escritor monovero:

> Creemos que puede afirmarse que las obras publicadas en cascada desde el otoño de 1899 y hasta 1901 son el producto más o menos maduro de una etapa en la que, tras un aparente silencio, iniciaba su ya imparable discurso literario; inicio en el que habría que situar también las primeras aproximaciones al personaje central de la trilogía que verá la luz entre 1902 y 1904.[9]

Cuando se redacta la obra que nos ocupa, se encuentra, pues, Martínez Ruiz viviendo un momento de formación, y de esfuerzo por conseguir un nombre entre las voces críticas de la prensa, en una etapa de aprendizaje en el que el autor tantea aquellas propuestas de escritura en las que pueda sentirse

7. Sobre estas obras iniciales puede verse también un completo estudio muy reciente realizado por José Manuel Vidal Ortuño, *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2007, especialmente en el capítulo II, p. 33-57.
8. Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, p. 166.
9. «*La fuerza del amor* en los umbrales... », art. cit., p. 222.

cómodo, con las que pueda conseguir lo que, en el fondo, todo escritor ansía: el reconocimiento.

No parece aventurado afirmar que Azorín ha sentido desde siempre una cierta atracción por el teatro, no solo porque sus primeros escritos como crítico en Valencia se centrasen en este género, sino por la frecuente aproximación al género durante los primeros años de su estancia madrileña, como lo atestigua el ya mencionado esfuerzo por dar a conocer y estrenar *la Intrusa*. Es sobradamente conocido, por otra parte, que el teatro proporcionaba en aquellos momentos un reconocimiento mucho más directo del autor de éxito que otros géneros y que produce, si se estrena con acierto, unos beneficios mucho más inmediatos que otras opciones de creación literaria, perspectiva que cuadraría de manera muy adecuada con la intención de estrenar la obra en Madrid, reconocida por Azorín algunos años más tarde.

Sobre el momento de la escritura de esta pieza podemos plantearnos que debió escribirse junto con *Los Hidalgos* y *El alma castellana*, como veremos un poco más adelante, entre mayo de 1898 y octubre de 1899, periodo en el que Martínez Ruiz deja de publicar con tanta asiduidad en la prensa[10], y en el que pudiera haberse dedicado al estudio, de ahí el tono erudito de estas dos obras y el hecho de que se publique, también en 1899, *La sociología Criminal*, obra que de alguna manera parece cerrar de manera definitiva sus estudios de derecho.

Nos encontramos, pues, ante una obra primeriza, sí, pero fruto de una voluntad explícita de creación literaria que debe valorarse atendiendo a esta perspectiva y que define, de alguna manera, una actitud creadora que podremos observar en obras posteriores cuya calidad literaria nunca se ha puesto en tela de juicio. Tal vez la razón primera del injusto tratamiento de la crítica a esta obra pueda encontrarse en las únicas palabras que Pío Baroja dedica a la pieza en la introducción con que la presenta a los lectores de 1901; y es que cuando asegura que en *La fuerza del amor* «no se destaca claramente la su personalidad», porque «él [Martínez Ruiz] no tiene una gran fantasía creadora de tipos, ni tiene tampoco ternura»[11] estaba labrando, tal vez sin desearlo, la condena definitiva de una obra que, desde entonces, viene siendo considerada por la crítica como una obra menor, un intento fallido sin demasiado valor, que se puede y se debe preterir.

En una primera consideración crítica de la obra, lo que inmediatamente se debería tener en cuenta es la evidente relación que podemos establecer

10. Puede verse al respecto el impagable estudio de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
11. *Op. cit.*, p. 7.

entre *La fuerza del amor* y *Los Hidalgos (la vida en el siglo XVII),* publicada por Fernando Fe en 1900, versión inicial de *El alma castellana*, publicada en el mismo año por la Librería Internacional. Además de la proximidad en su fecha de redacción que ya hemos comentado, la crítica ha planteado una y otra vez que *El alma castellana* significa un primer intento de recreación literaria del tiempo pretérito, basada en una etapa de estudio durante la que debió pasar muchas horas en la Biblioteca Nacional llevando a cabo un minucioso esfuerzo de análisis de documentos de la época[12] que permitiría al joven Martínez Ruiz recomponer los espacios, las costumbres, las tradiciones de los siglos XVII y XVIII. Pues bien, en este esfuerzo de reconstrucción literaria debe insertarse la actualización dramatizada del siglo XVII que encontramos en *La fuerza del amor*. Pero pensamos que el proceso de dramatización que proporciona la pieza añade, sobre el componente esencialmente descriptivo de *Los Hidalgos* o de *El alma castellana,* un plus de autenticidad, de vitalidad y verismo que nos permite comprender mejor ese esfuerzo de reconstrucción que Martínez Ruiz plantea en sus obras.

Ya hemos señalado en otro momento las relaciones de carácter temático y de reconstrucción que pueden señalarse entre ambos textos [13] que evidencian, sin duda alguna, la confluencia en su tono literario y en su desarrollo creativo. Ambas presentan unas mismas fuentes, unos mismos referentes culturales y una sintonía explícita en la recreación de los ambientes propios del siglo XVII que Martínez Ruiz seleccionó para su recreación.

Se nos permitirá en esta ocasión detenernos en aquellos aspectos puramente teatrales de la reconstrucción escénica y en especial en lo que se refiere a la utilización literaria de unos personajes reconocibles al servicio de una voluntad comunicativa explícita, que representa el modelo propio de utilización de los clásicos en el futuro Azorín: no se trata tanto de una «recreación» del pasado, cuanto de una actitud nueva y rabiosamente actual: reconocer los clásicos, analizarlos y utilizarlos como materia estética o artística.

Señalaremos en primer lugar que el subtítulo de la obra, «tragicomedia», nos remite de manera directa a un subgénero teatral específicamente nacional cuyo origen parece tener que unirse a la obra de Fernando de Rojas.

12. Esfuerzo del que deja huella evidente en las significativas «fuentes» que el propio Azorín añade al final de cada una de las Jornadas de la pieza.
13. Puede servir como ejemplo de las relaciones entre ambas obras la descripción del espacio de la venta en la que se desarrolla la Jornada Primera, en cuya acotación inicial podemos leer: «cocina de la venta del Santo Cristo del Caloco, en el término de la Villa del Espinar». Y el capítulo VI del *Alma castellana*, «La vida picaresca», ofrece el siguiente apunte: «Solapada entre los árboles está la famosa Venta del Santo Cristo de Caloco, pasado el puerto de Guadarrama y en los términos de la villa del Espinar, conforme vamos a Valladolid». Pero estas relaciones son más numerosas y no menos interesantes que la señalada.

Y, ciertamente, además de la referencia explícita a *La Celestina* entre las fuentes de la Jornada Segunda, el personaje de Grijalba, criada o ama al servicio de Doña Aurelia, «tocas negras; vestido negro; rosario de quince dieces al cuello», como la presenta Azorín en la primera acotación de ingreso del personaje en escena[14], acompañando al Duque y a Doña Aurelia en la Venta, es un personaje menor en el desarrollo de la acción dramática que aunque en modo alguno puede equipararse en significación dramática a su modelo, recupera una voz que remeda claramente la de Celestina, la evoca de manera explícita y nos acerca vivamente al personaje:

> Llégate acá, llégate acá, simplecita; en los ojos te conozco que mientes. Apesaraica te veo; dime qué es /.../ ¿no te quiere bien Don Félix? Secreticos sabe la madre Grijalba para tornarle el seso al más esquivo. Dejen, dejen, que yo sabré confeccionar un bebedizo que a tres días lo ponga más manso que un cordero.[15]

Pero no es solamente el modelo de habla, el personaje en su integridad que se presenta ante los espectadores como un trasunto no casual del personaje clásico[16] por sus habilidades como mediadora y curandera y por voluntad expresa de conseguir sus fines empleando la astucia y el engaño. Es verdad que en esta ocasión ella misma reconoce que no ha obtenido el éxito que deseaba:

> (Verdad pensé sacar a punto de mentira; salióme mal la hecha) Arriedro vayas, simplecita; al freír será el reír; adiós y veámonos, que dijeron los ciegos de Toledo.[17]

Pero esta proyección azoriniana de Celestina no debería llevarnos a engaño. Grijalba no es realmente un *alter ego* de Celestina. La proximidad a Doña Aurelia como sirvienta en la casa del Duque y la relación que con la protagonista femenina presenta no hacen del personaje otra Celestina y su papel no es el de mediar entre los amantes para favorecer un encuentro; a pesar de los elementos de aproximación que en ella se pueden observar y sobre todo en el habla de personaje, Grijalba nos recuerda más bien otro personaje literario más tardío y no menos interesante: la vieja Pipota, de *Rinconete y Cortadillo*, a la que se acerca a partir de la utilización de aspectos relacionados con la religión, que en Celestina no se perciben y que nos ofrecen una visión

14. *La fuerza del amor*, Jornada primera, escena tercera, *op. cit.*, p. 40.
15. *Ibid.*, p. 73-75.
16. Además de que entre las fuentes señaladas por Azorín en esta Jornada está *La Celestina*, como ya hemos dicho (puede verse en la página 98), hay que tener en cuenta que la intención más clara del autor parece centrarse más que en el personaje en sí mismo, en el habla que desarrolla en cada una de las ocasiones en que aparece. Por lo demás, solo algunos rasgos concretos podrían identificarse como propios de Celestina en la obra de Rojas.
17. *Op. cit.*, p. 78

«postridentina» del curioso personaje[18]: «¡Santísima Virgen de las Angustias, San Miguel, San Andrés, San Martín, San Pascual, una candelica os ofrezco si sosegáis a mi Aurelica»[19]. Este personaje y la fuente directa de Celestina que nos proporciona Martínez Ruíz, señalan una de las características que mejor definen la utilización de los clásicos por parte de nuestro autor. Como veremos más adelante, no se trata solo de una mera reconstrucción de personajes, espacios o ambientes de sabor libresco de la antigüedad clásica, Azorín «recrea» los personajes clásicos en función de sus intereses creativos específicos y los hace vivir de otra manera, invitando al lector a aportar en el proceso cuanta información posea para hacer eficaces y significativas estas recreaciones de los clásicos.

Pero al margen de este dato, sobre el que volveremos algo más tarde, hemos de decir que la acción de *La fuerza del amor* no se planifica ni se desarrolla como una tragicomedia, lo que la aleja de manera estructural de la obra de Fernando de Rojas. La historia de amor entre Don Fernando y Doña Aurelia no tiene ni el desarrollo ni el sentido trágico que la pudiera convertir en el núcleo dramático de una tragedia, ni el desarrollo de la acción, ni el final de la pieza, con la muerte vil a manos del «bufón» Don Fernando de su oponente Don Félix, caben en los parámetros convencionales de la tragicomedia.

En efecto, el enfrentamiento dramático que pone en marcha la acción de la obra se nos presenta como un conflicto amoroso muy frecuente en el teatro aurisecular: Don Fernando, caballero de la Orden de Calatrava, pero de escasa fortuna, se ha enamorado perdidamente de la hermosa Aurelia, prometida a Don Félix, poseedor de un importante patrimonio que podría remediar la apurada situación económica de la familia de la joven. Esta ha aceptado el compromiso más empujada por el apremio económico de la familia que por el amor, que realmente parece no existir, por el pretendiente. La inminencia de la boda espolea la imaginación de Don Fernando que prepara un plan para poder declararle su amor a Doña Aurelia. Para ello se finge Amadís de Gaula redivivo, y como héroe, y al mismo tiempo bufón, pues por tal es tenido por todos los personajes, consigue introducirse en la casa de su amada, le declara su amor y va progresando en su conquista, venciendo las dificultades y superando los inconvenientes que Doña Aurelia y las circunstancias le van proponiendo. Finalmente se produce el irremediable encuentro entre los dos

18. Si Celestina podría definirse como una «vieja puta, alcahueta y hechicera», Pipota, y en cierta medida Grijalba, quedaría mejor calificada como una «vieja puta, alcahueta y beata» por más que Azorín deje algunas notas referidas a la posible hechicería de la criada de Doña Aurelia.

19. *Op. cit.*, p. 72. Algo semejante podríamos afirmar a propósito de los «letuarios» que está dispuesta a preparar para Doña Aurelia, tan alejados de los perfiles de brujería y hechicería que manifiesta el personaje de Rojas en diversas ocasiones.

caballeros y se precipita el final de la pieza con el triunfo del amor sobre los intereses económicos y las actitudes mezquinas e interesadas.

Si, como decimos, el desarrollo dramático de la acción principal no parece justificar el sentido «tragicómico» al que apela Martínez Ruiz en el subtítulo de la obra, tal vez sea conveniente ampliar nuestra consideración al conjunto, abigarrado y complejo, de lo que podemos llamar instrumentos dramáticos intermedios en el desarrollo de la acción para comprobar si tal vez es en estos elementos menores donde se pudiera apoyar la designación del género de la pieza que propone su autor.

En la primera jornada, nos presenta Azorín una serie de breves secuencias cuyo fundamento es el engaño; Burguillos, Cespedosa y Salazar –las letras, las armas y la política– son desplumados en el juego por El Ermitaño; se aprestan luego para sacar beneficio de la estúpida petulancia de Don Diego, que envuelto en la adulación no parece reconocer la verdadera intención de los personajes que pretenden y casi consiguen aprovecharse de él. Entre ambas secuencias aparentemente ajenas al conflicto central de la pieza, Azorín abre la confrontación dramática presentando de manera consecutiva a los personajes principales del entramado amoroso: Don Fernando y Chacón primero, que nos ponen en antecedentes del plan que ha ideado el caballero enamorado para poder explanar su amor por Doña Aurelia; y El Duque y su hija, después, que prosiguen, una vez han descansado en la venta, el viaje de regreso hacia su residencia.

Estas secuencias tienen un claro trasfondo crítico y nos ofrecen una lectura de la sociedad española relacionada directamente con lo que podríamos llamar el contexto amargo de la novela picaresca. Curiosamente, las referencias que señala Martínez Ruiz al final de la Jornada se reducen a Castillo Solórzano y a Quevedo[20]. Esta aproximación al entramado de la sociedad que se pretende recrear nos sitúa de manera bastante clara ante una visión de la sociedad determinada por el fracaso basado en la mentira o la apariencia: los grandes soportes morales y religiosos y de ostentación, son solo una máscara, pura apariencia, que pretende ocultar una realidad de progresivo e imparable empobrecimiento, no solo económico, sino también moral y social.

En el mismo sentido, el arranque de la Jornada segunda significa una nueva aproximación crítica resumida bastante claramente por una parte en la presencia de los mendigos pedigüeños que hacen de la entrada de la casa del Duque una especie de «corte de los milagros» y, por otra, en los comentarios

20. Concretamente *El conde de las Legumbres* en *La Garduña de Sevilla* y la *Vida del Buscón D. Pablos*.

de Chacón y Solano sobre la historia de amor de Aurelia y Don Félix. Al mismo tiempo, una nueva caracterización de Grijalva «es estafeta de lo que no pasa en todo el mundo. Lleva chismes, trae chismes. Hace lo que los arrieros en la alhóndiga de Sevilla, que meten carga y sacan carga»[21], y vuelve a aproximarnos al personaje de Celestina, siempre desde la lectura amortiguada que ya hemos señalado. No duda Martínez Ruiz en plantear en esta jornada el amor de Aurelia y Don Félix dentro de este entramado de intereses económicos y desafueros éticos, lo que vendrá a justificar la actuación de Don Fernando y, a la larga, de la misma Aurelia, que finalmente optará por el sentimiento auténtico, frente a ese mundo de apariencias en el que se ve envuelta.

La jornada concluye con la irrupción en escena de Don Fernando convertido en Amadís de Gaula que se presenta ante Aurelia iniciando de ese modo su estrategia de aproximación amorosa. Tal vez sea interesante plantear aquí un hecho muy significativo desde un punto de vista dramático. Don Fernando se hace pasar por Amadís ofreciendo a la concurrencia la imagen de una persona demenciada, un bufón, al que se le «sigue el juego» y del que se ríen las gracias, pero hemos de tener en cuenta que esta «realidad » solo lo es para una parte de los personajes, pero no para todos, puesto que Chacón y Solano conocen los planes de Don Fernando y, lo que es mucho más significativo, los espectadores que son cómplices del personaje y conocen su estrategia.

En la Jornada tercera asistimos, de nuevo en la casa del Duque, a una escena en la que se pone de manifiesto la quiebra de aquellos valores morales que, en algún sentido, definen la visión oficial de la sociedad española del siglo XVII. En esta ocasión se centra Martínez Ruiz en el espacio propio de la alta nobleza y sus costumbres. La escena muestra comportamientos deleznables entre los representantes de la nobleza más alta, próxima al Rey. Lisón, uno de los personajes que aparecen en esta jornada, ofrece un panorama lamentable:

> Veo a las damas de la grandeza española pidiendo favor al rey en lisonjeros memoriales; veo despoblarse y perderse los lugares, y provincias en que faltan cincuenta y sesenta; veo caídos los templos, las casas hundidas, las tierras yermas; veo los labradores por los caminos, desnudos, hambrientos, cogiendo las hierbas para comer...[22]

Pero no es el único personaje que, en una línea semejante, aporta datos que ensombrecen el panorama que se nos va ofreciendo de esta España en franca decadencia, como es el retrato que ofrece Don Félix del conde de Sástago, Capitán de la Guardia Alemana encerrado en la cárcel porque:

21. *Op. cit.*, p. 69.
22. *Ibid*, p. 108.

> traficaba con los grados de su compañía; vendió en mil y cien ducados de plata el oficio de sargento; cada soldado con taberna o juego en su casa le contribuía con cinco reales diarios; cincuenta le pagaba su dispensero /.../ y maltrataba a su mujer.[23]

De nuevo la llegada de Amadís, el caballero andante enamorado, plantea el contrapunto moral a la ramplonería y la mediocridad moral de la que dejan constancia los personajes hasta ese momento. El doble juego «realidad/ficción» que implica la presencia de este personaje evidencia la necesidad del autor de dejar sentada la opción de la fantasía como única salida posible a la situación en la que se vive. La evidente sintonía con Don Quijote, manifestada fundamentalmente en el remedo antañón y forzado de la lengua empleada por el falso caballero cuando aparece como tal, nos anima a proyectar sobre el personaje la lectura mediatizada por el tiempo y la ironía cervantina al dar vida a su caballero a partir de la enloquecida lectura de los libros de caballerías.

La entrada en escena de un nuevo personaje vendrá a cerrar definitivamente el espacio interpretativo del personaje de Amadís y en buena medida el ese mosaico seleccionado de manera muy sutil por el autor y que nos ofrece un fresco bastante completo de la sociedad del siglo XVII. Nos referimos al personaje de Francisco de Quevedo que irrumpe en escena al finalizar esta jornada, como un invitado más del Duque. Quevedo descubre en seguida al nuevo Amadís y, como al preguntar quién fuera ese personaje le respondiera el Duque que un loco gracioso, puntualiza enseguida desde el sentido más profundamente barroco que «locos somos todos; fantasía es la vida, cordura la muerte». Palabras que además de concordar perfectamente con la visión del Poeta en el momento en que se le pinta[24], apuntan en una dirección evidente; la locura del personaje es, tal vez, la única forma de cordura en una sociedad cuyos valores se han descompuesto de manera definitiva:

> Por la ambición se dividen los pueblos, se abrasa la tierra en crueles guerras y los hermanos matan a los hermanos/.../ la amistad es doblez, venden los hombres sus conciencias y a los amigos venden/.../ Las varas de la justicia son ganzúas y las ganzúas en manos de los grandes ladrones son dorados cetros/.../ reinan tiranos que a los humildes vejan, y los humildes devuelven la iniquidad en lisonjas/.../ el vicio impera; la cobardía triunfa.[25]

---

23. *Ibíd*, p. 118.
24. En la acotación inicial se precisa que Quevedo tiene 56 años, lo que nos permite situar la escena en 1636, nueve años antes de su muerte. El dato se confirma si nos atenemos a la información complementaria que el propio Azorín nos ofrece en las referencias bibliográficas del final de la Jornada tercera en las que se hace mención expresa de la fecha que anotamos. *Ibíd*, p. 139 y 140.
25. *Ibíd*, p. 128.

Para concluir en un diálogo Quevedo/Don Fernando que evidencia la intención primordial del autor y que concluye con estas palabras del viejo escritor: «Vuestra locura envidio. (*Acercándose al grupo de caballeros)* Si en Toledo hubiera muchos como este, salvado nos habíamos»[26].

Contemplado por Quevedo el panorama social pintado por Azorín define el sentido final de este «retablo» teatral al que asistimos como espectadores en la jornada y, en realidad en toda la obra: El «loco» Amadís y la paradójica interpretación que poco a poco hemos ido construyendo a partir del espectáculo trascienden los entresijos del desarrollo dramático para situar el sentido de lo trágico en el contexto de la situación del ser humano ante la propia vida. La proyección histórica del planteamiento que ofrece el autor adquiere, a partir de las palabras de Quevedo, un alcance existencial e histórico: es el alma castellana, el modo de ser de los españoles lo que ocupa y preocupa a Azorín. Bajo la aparente ingenuidad de un juguete cómico se esconde la visión dolorida de un modo de conducta individual y social que se reprueba y que se repite indefectiblemente, de ahí el sentido trágico de la pieza, más allá de la coyuntura histórica en la que se ubica la reconstrucción escénica. La reflexión más dura nos permitiría intuir que para el joven Martínez Ruíz solo la locura quijotesca o poética permite intuir una salida razonable en la «actual» situación y es en esa locura donde se encierra el único modelo posible de confrontación trágica de la pieza: en el ámbito de la tragedia morata. En este sentido, la posición dialéctica y crítica del autor cuestiona cómo son los españoles de los finales del siglo XIX buscando una respuesta adecuada en un pasado áureo cuyos fundamentos trata de analizar y comprender.

Creemos que en esta propuesta encontramos una temprana y altamente significativa posición de Azorín ante «lo clásico» y ante «los clásicos». No pretendemos en estas líneas rastrear de qué manera se acerca nuestro autor a los clásicos desde la perspectiva de la crítica literaria, sino a partir de una modalidad menos rigurosa pero latamente significativa: la utilización literaria de los personajes, las ideas, los nombres, los escritores clásicos y sus obras. No se trata solo de una preocupación de carácter arqueológico que le permite pintar esos frescos que en tantas ocasiones se han presentado como ejemplo de esmerada, pero fría y libresca preocupación intelectual por el pretérito siglo de Oro, sus autores, sus costumbres, sus posiciones éticas y estéticas. *El alma castellana* y *La fuerza del amor* se nos presentan de este modo como la manifestación convergente de una preocupación histórica y creativa que

26. *Ibid*, p. 131. Tanto este parlamento como el anterior han sido comentados por Renata Londero en «Azorín, crítico en ciernes (1893-1905): el acercamiento a los clásicos del XVII», in Antonio Díez Mediavilla, *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguaclara-Juan Gil Albert, 1998, p. 177-189.

empieza a definir desde el primer momento de su creación literaria unas líneas de actuación preferente y ese modelo de conocimiento y uso de los autores auriseculares y su riquísima obra como soporte o fundamento de una reflexión crítica y profunda sobre el espíritu nacional más profundo.

Se me permitirán aún algunas palabras sobre el final de la pieza, la Jornada cuarta y la escena última. Tras una primera escena de recreación de un cuadro costumbrista[27], se precipita el desenlace de la pieza centrado en tres breves secuencias de reconocimiento y actuación: Chacón da cuenta de la verdad de la «falsa locura» de Don Fernando a Doña Aurelia, quien confiesa a su enamorado que conoce su historia y que ha conseguido enamorarla y, finalmente, se produce el encuentro irremediable entre Don Félix y Don Fernando y la muerte vil de aquel a manos del joven enamorado, para cerrar con el triunfo final del amor y de la verdad: la necesidad de justificar la acción violenta con que se cierra el conflicto hace que Don Félix abofetee al «bufón»/caballero, al que acaba de descubrir en los aposentos de Doña Aurelia, haciendo que el choque entre ambos pretendientes sea inaplazable y necesario. Cuando tras el enfrentamiento mortal que se oculta a los espectadores y a los personajes, aparece por fin la figura de Don Fernando como vencedor y se rompe la tensa expectación creada con un grito unánime: «¡El bufón!», Don Fernando responde desde la firmeza y la convicción: «¡No, Fernando de Tavera, caballero de Calatrava! Me insultó: lo maté». Lo lacónico de la «sentencia» pone de manifiesto que el triunfo del amor es el trofeo –y este es el sentido de comedia de la pieza– con que se premia la autenticidad de los sentimientos, incluida la locura, frente a la hipocresía, la inmoralidad o la conveniencia.

El escenario dibujado que se corresponde al marco histórico de la España de 1636, y el desarrollo de la acción dramática basado en un conflicto amoroso de comedia podría hacer pensar que *La fuerza del amor* se presenta como la recreación de un modelo teatral propio de la comedia de capa y espada de corte lopesco, siendo este un nuevo elemento de consideración de la utilización de los modelos clásicos por el joven Martínez Ruiz. Sin embargo la pieza no se ha concebido desde los modelos de la convención del Teatro Nacional, ni sus planteamientos se corresponden con los que podemos encontrar en la comedia lopesca. Bastaría una revisión superficial de lo que ya llevamos dicho en lo que se refiere a secuencia de las escenas de cada una de las jornadas para comprender que la voluntad de expresa recreación del ambiente propio de la sociedad española del siglo XVII, a partir del estudio detenido de los necesarios documentos de época, no tiene relación alguna con

27. Se centra en el arreglo exterior relacionado con los «afeites» o tareas de embellecimiento de rostro, cabellos, cejas etc. y en el vestuario con todos sus componentes minuciosamente detallados.

las comedias de ambiente contemporáneo propias de la comedia de corral, ni de la comedia cortesana. Pero es que además de este dato, podemos constatar otros componentes puramente dramatúrgicos que evidencian la vinculación de la obra con la convención del teatro naturalista. En este sentido las acotaciones recrean un espacio que escénicamente no se corresponde con el modo de contemplar el escenario en el XVII, sino con las opciones escenotécnicas propias del teatro isabelino.

Del mismo modo, el desarrollo de muchas de las escenas profusamente descritas en las precisas acotaciones que anteceden el arranque de las mismas, permite imaginar la ocupación de los distintos términos solo posible en un espacio escénico cerrado y definido desde la nueva convención, alejada de manera radical de las opciones de organización espacial de las comedias lopescas propias del siglo XVII.

Podríamos concluir afirmando, pues, que *La fuerza del amor* no pretende ofrecer una reconstrucción dramática o escénica del teatro del siglo de oro, como parecería desprenderse de la afirmación de Guillermo Díaz Plaja en la introducción al volumen II del *Teatro* en las *Obras completas*, sino más bien una apuesta dramática adecuada al tiempo en la que el escritor plantea una revisión crítica de la sociedad española del XVII a partir de la reflexión científica que sobre documentos de la época y estudios posteriores ha realizado durante un periodo de intensa actividad erudita y una clara preocupación por encontrar el género literario en el que mejor pudiera expresar su creciente vocación creadora. En este sentido se explica la coincidencia entre la pieza teatral y otras aproximaciones en prosa sobre los mismos temas y con idénticas fuentes.

El proceso de recreación de los ambientes, las costumbres los personajes, las modas, las palabras propias del siglo XVII nos ofrecen una doble lectura crítica que deberemos tomar en consideración:

a. Aproximación crítica al análisis de una época pretérita que puede explicar una situación de «actual» decadencia o corrupción en la España de los finales del XIX no solo por ser punto de referencia atendiendo al sentido de la evolución de la sociedad, sino también en tanto que metáfora o lectura indirecta de una realidad corrupta que desea analizar

b. La utilización de las fuentes librescas como material para la creación literaria. El proceso de creación literaria que tiene como fundamento la recreación más o menos realista o verosímil de personajes, ambientes, autores de la historia literaria será una contante en nuestro autor. Las variantes que tal desarrollo presenta son muchas y bastante variadas en las distintas etapas y en los diferentes géneros. No es *La*

fuerza del amor la única ocasión en la que Azorín se plantea la recreación de personajes y ambientes clásicos. También en *Cervantes o La casa encantada* encontramos, por ejemplo, una reconstrucción libresca de la casa de Cervantes y al propio personaje como eje o fundamente del desarrollo de la acción en el acto tercero.

Ambas lecturas nos permiten resituar *La fuerza del amor* en ese contexto de iniciación en el que José Martínez Ruiz busca una manera de expresión que le permita canalizar esa vocación creativa que hasta ese momento apenas había encontrado una representación menor en el conjunto de su creación anterior a 1900. Y, por otra parte, marcan el punto de origen de un modelo de utilización de «lo clásico» que será una constante a lo largo de toda su producción. No sólo interesa la actitud crítica que Azorín mantiene sobre los escritores, los gustos, el pensamiento, la tendencia o la filosofía de las diferentes etapas de la historia, sino la utilización como material adecuado para la creación literaria que hemos intentado destacar en esta obra y que ha adquirido tantas y tan enriquecedoras variantes en su obra más significativa o conocida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Obras completas*, *Teatro,* II, Madrid, C.I.A.P. Renacimiento, 1931, 316 p.

Azorín, *Teatro*, María Martínez del Portal (ed.), Barcelona, Bruguera, 1969, 443 p.

Azorín, *Teatro desconocido*, Lia Ogno (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, 216 p.

Azorín, *Teatro desconocido. Judith e Ifach*, Antonio Díez Mediavilla, Mariano de Paco (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, 216 p.

Díez Mediavilla, Antonio, «*La fuerza del amor*: en los umbrales de una apuesta literaria», in *Azorín Fin de Siglos*, Alicante, Aguaclara, 1998, p. 213-230.

Fox, E. Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, 347 p.

Londero, Renata, «Azorín, crítico en ciernes (1893-1905): el acercamiento a los clásicos del XVII», in Antonio Díez Mediavilla, *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguaclara-Juan Gil Albert, 1998, p. 177-189.

Martínez Ruíz, José, *La fuerza del amor*, Tragicomedia, Madrid, La España Editorial, 1901, 159 p.

Paco, Mariano de, «El primer teatro de Azorín: *La fuerza del amor*», in *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, p. 111-123.

Riopérez y Milá, Santiago, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, 760 p.

Vidal Ortuño, José Manuel, *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2007, 279 p.

Mor de fuentes: un autor clásico

Christian Manso
Universidad de Pau y de los países del Adour, Francia

Elegir a Mor de Fuentes (Monzón, 1762-1848) para intentar evidenciar lo que es susceptible de darle una dimensión de «autor clásico» según el personal y arbitrario enfoque de Azorín me pareció congruente nada más abrir *Lecturas españolas* (1912)[1]. En efecto, es el único autor al que Azorín dedica tanto espacio, o sea tres capítulos, en contra de lo que en general acostumbra consagrar a cada una de sus aproximaciones literarias, es decir un capítulo único[2]. Digna de consideración es, por supuesto, esta notable extensión dentro del marco preciso de semejante obra cuyo objetivo es, de cierta manera, redoblado, ampliado y reajustado con el paso del tiempo. Como se puede observar, este libro consta, en realidad, de dos prefacios: el de la primera edición de 1912, breve, centrado en «una preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España»[3] de índole más bien socio-política, y el de la segunda, de 1920, de esencia marcadamente literaria, orientado principalmente hacia el mismo acto de lectura[4] generador de una definición del «autor clásico», que por su novedoso radicalismo socava los cimientos de lo que habría que considerar como una vulgata[5]. No es inútil destacar unos cuantos puntos fundamentales de lo que conviene llamar la teoría azoriniana al respecto que estriba en lo que es el signo distintivo, privativo, del escritor, y por el que milita desde muy temprano, a saber la/su mismísima sensibilidad y cuanto le es inherente:

1. Edición consultada: Azorín, *Lecturas españolas*, *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1959.
2. Con una excepción de no poca enjundia y de considerable relevancia: la de Larra a quien brinda dos capítulos.
3. Azorín, *op. cit.*, p. 535.
4. Christian Manso, «Lectura de los clásicos y experiencias de la lectura», *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad de Pau y de Los Países del Adour, 1996.
5. «La vérité historique était une vulgate que consacre l'accord des esprits au long des siècles; cet accord sanctionne la vérité, comme il sanctionne la réputation des écrivains tenus pour classiques». Paul Veyne, *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Collection Points, Essais 246, Paris, Seuil, 1992.

> Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad [...]. Por eso, los clásicos evolucionan; evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones.[6]

Corolario obligado: Azorín concibe la literatura clásica «como un valor *dinámico*» y «no *estático*» que, por consiguiente, no puede suscitar juicios, opiniones, «*definitivos*»[7]. Tal concepto muy original, singular y señero, lo forjó en realidad Martínez Ruiz en 1901, en un artículo publicado el 9 de febrero de aquel año en el diario madrileño *La Correspondencia de España*, que llevaba un título que aparentemente entrañaba provocación e ironía, «El autor del Quijote»[8]. Su designio era ya crear un revulsivo de cara a la ranciedad y a la ramplonería de unas sentencias expresadas por la crítica al uso:

> Yo digo que el *Quijote* no lo ha hecho el glorioso manco, que el *Quijote* lo hemos hecho nosotros, la posteridad, las generaciones sucedáneas de Cervantes, la humanidad toda, cansada, triste, reflexiva, que ve un conmovedor grito de angustia, una profunda ansia de ideal, una trágica lucha por el Bien irrealizable, allí donde el autor escribiera alegres páginas, zumbadoras páginas de sátira momentánea.[9]

Esta idea, que renueva esencialmente la aprehensión del producto literario y que abre perspectivas halagüeñas para las flamantes teorías que no tardarán en florecer[10], Azorín la repite casi con los mismos términos en un artículo publicado en *ABC* el 22 de mayo de 1912, titulado *Cervantes y sus coetáneos*, recogido luego en *Clásicos y modernos* (1913): «el *Quijote* no lo ha escrito Cervantes; lo ha escrito la posteridad»[11]. Y como para darle remate, más vigor y alcance, extiende finalmente el ejemplo de Cervantes al de Garcilaso y al de Quevedo en su *Nuevo Prefacio* de 1920 en el que resalta, quizás, con más nitidez lo que conlleva correlativamente su concepción: «Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica. El *Quijote* es la más vital de nuestras obras»[12]. Ni que decir tiene que tras este rápido recorrido, es manifiesto que Azorín apuesta por la primacía de la subjetividad, o todavía

6. Azorín, «Nuevo Prefacio» a *Lecturas españolas*, *op. cit.*, p. 538.
7. *Ibid.*
8. Christian Manso, «Martínez Ruiz, autor del Quijote», Monóvar, *Monòver*, septiembre, 2005. Adjunto a mi artículo viene reproducido el texto de Martínez Ruiz.
9. Martínez Ruiz, «El autor del Quijote», 9 de febrero de 1901, *La correspondencia de España*.
10. A comenzar por las que formula Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941).
11. Azorín, «Cervantes y sus coetáneos», *Clásicos y modernos*, *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1959, p. 822.
12. Azorín, «Nuevo Prefacio», *Lecturas españolas*, *op. cit.*, p. 538.

de la intersubjetividad, cuya labilidad corre pareja con el vitalismo y responde a unas exigencias dictadas por lo que se podría llamar la misma modernidad.

Mor de Fuentes interesa sumamente a Azorín por varias razones: por pertenecer a un siglo –el XVIII– demasiado desatendido, descuidado, a su parecer, por la crítica en general, y por haber sido él mismo injusta e indebidamente condenado al silencio. Así que Azorín siente la apremiante necesidad de rehabilitarlo a la par que vivificar una época que, según él, fue muy fecunda. Introduce manifiestamente Azorín sus propios criterios, sus propias aprehensiones, hasta su propia ideología, en un campo muy acotado con la férrea voluntad de reparar, enmendar, ensanchar y dinamizar lo que en su fuero interno le parece revestir interés, en su combativa y pertinaz empresa de revisar e interpretar la misma Literatura española. Para dar cuenta a su lector de lo que es imprescindible rescatar de este silenciado y olvidado escritor, Azorín centra casi exclusivamente su atención en el *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*, publicado en Barcelona en 1836, o sea, como comenta, un «volumen chiquito»[13]. De esta autobiografía va a extraer y citar trozos que, a su juicio, hay que tomar en consideración y que, por ende, justifican que acometa tal objeto de estudio. Practica, pues, selecciones que pone de realce, que valoriza, entre las cuales elegiré algunas para procurar poner al descubierto unos cuantos rasgos tendentes a caracterizar a Mor de Fuentes como «autor clásico». El primer punto en el que se explaya bastante Azorín merece un examen detenido. Desde su niñez Mor de Fuentes siente, espontánea y naturalmente, una excepcional inclinación por la literatura y posee precozmente un auténtico don de traductor. Bajo la presión de sus padres se matricula a la fuerza en la Universidad de Zaragoza, y llegado a esta fase de su vida, Azorín acude al uso de las comillas para que el lector se entere de los propios comentarios –irónicos e hirientes– de Mor de Fuentes relativos a este establecimiento de enseñanza superior:

> Se empeñaron (sus padres) en que debía ir a helarme por la lobreguez de la tristísima y barbarísima Universidad de Zaragoza, a decorar a viva fuerza las irracionalidades de la rancia filosofía peripatética.[14]

Y luego se detiene en otro pasaje que, ostensiblemente, gusta de copiar:

13. Consulté el *Bosquejillo de su vida y escritos por J. Mor de Fuentes* en la Colección «Cisneros», Madrid, Ediciones «Atlas», 1943, 158 p.
14. Azorín, «Mor de Fuentes, I», *Lecturas españolas, op. cit.*, p. 582.

> Por mi instinto, más poderoso y atinado que la piara de los catedráticos y demás escolares, miré siempre con asco mortal aquellas insensateces, y mi cerebro de continuo doliente y voluntarioso, desechó la ponzoña y salió en tres años absolutamente virgen de los asaltos de la barbarie.[15]

Concluye Azorín este episodio de la vida estudiantil de Mor de Fuentes con una frase, si bien escueta, de trascendental significación para él: «Comenzó a estudiar por su cuenta»[16]. Quien está un tanto al corriente de la postura de Martínez Ruiz con respecto a la Universidad, y a su propia experiencia de estudiante, no puede menos de establecer certeras coincidencias con la de Mor de Fuentes. Y no es ocioso al respecto releer unos cuantos trozos sacados de los libros de memoria que escribe Azorín cuando ronda casi los setenta años. En *Valencia* (1941), capítulo IX, con el distanciamiento y el desasimiento de por medio, pero con la mayor firmeza comenta:

> En las puertas de la Universidad pone en letras de bronce: *Universidad literaria*. Y recuerdo que, adorador yo de la literatura creadora, literatura de imaginación, verdadera literatura, ese rótulo me irritaba sordamente. Respondía tal concepto de literatura al concepto antiguo, comprensivo de letras y ciencias en su sentido más lato.[17]

Y como si no bastara, no fuera lo suficientemente explícito tal aserto, abre el siguiente capítulo, el décimo, con un título rotundísimo, *Discrepancia*, en el que se advierte, nada más empezar su lectura, que siguen escociéndole los pesados, rígidos y aplastantes grillos de la preceptiva literaria impartida en las aulas:

> La irritación de que acabo de hablar [...], irritación que en mí suscitaba el rótulo de *Universidad literaria*, marca una orientación fundamental en mi vida [...]. Inmóvil yo en el umbral de la puerta, considero el contraste flagrante que ofrece a mi ánimo la pugna entre las letras broncíneas del dintel y mi personalidad psíquica. Arriba está lo oficial, inflexible, y abajo lo particular, irreductible. A lo largo de mi vida ha de manifestarse tal discrepancia.[18]

Bien se sabe que para preservar esta personalidad, cultivarla, incrementar sus potencialidades, Martínez Ruiz prefirió optar por la autodidaxia ecléctica vigorizada por un sólido trasfondo de cultura internacional: «Y en Valencia aprendí yo solo el francés en Baudelaire y el italiano en Leopardi. Compré estos libros en una librería extranjera –la única en Valencia– que había

15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Azorín, «El patio», *Valencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, p. 28.
18. Azorín, «Discrepancia», *ibid.*, p. 30.

en la calle del Poeta Querol»[19]. La elección, la rehabilitación de Mor de Fuentes por parte de Azorín, tras este cotejo, se funda, pues, decisivamente en esta disposición de ánimo que comparte plenamente con él, que los acerca considerablemente, hasta confundirlos. A partir de estos prolegómenos es posible contemplar entre ambos indiscutibles afinidades electivas y hasta se podría aseverar que por parte de Azorín se desprende una real empatía mimética para con Mor de Fuentes. Viene, por consiguiente, a ser Mor de Fuentes emblemático de una contra-cultura –repudiada, desechada por los misoneístas–, de que se va a valer Azorín no sólo para combatir todo un sistema político coercitivo, sino también para crear a duras penas las condiciones de la eclosión, entre sus coetáneos, de una capacidad sensitiva –e intelectiva– nueva e innovadora. En estas condiciones Mor de Fuentes es, por excelencia, un acervo espiritual mediante el cual Azorín se propone, por una parte, denunciar y arruinar todo lo que le parece pernicioso y, por otra, refrescar y remozar los estudios de Literatura. A este fin vapulea –a más y mejor– todo lo que representa la oficialidad, a comenzar por el mismo Estado: «¿Habrá algo de lo que el Estado haga –y más con relación al arte, a la cultura– que no salga trastocado, torpe, negligente y desmañado?»[20]. De ahí que los que dependen directamente de él actúen desacertada y desatinadamente:

> Las ediciones de lujo no sirven para leer; sirven, generalmente, para hacer antipáticos a los clásicos: desempeñan una misión análoga a la de los profesores de literatura: hombres encargados de hacer que los muchachos les tomen aversión a los escritores de la antigüedad.[21]

Tanto es así que en España, entre los eruditos y los bibliófilos reina un ambiente saturado de absoluta conformidad con lo erigido en verdades inconmovibles: «ellos aman sólo lo consagrado, lo que ha pasado por el tamiz de las antologías y de los manuales, y no conciben que un autor del que no se habla en las cátedras ni en las academias pueda ser interesante »[22]. Animado por su línea de conducta primigenia, por su imperativo categórico, Azorín no vacila en abrir una brecha en todos estos parapetos de *consagración* con la embestida de lo que llama los «clásicos clandestinos»[23] o todavía los «raros»[24], entre los cuales coloca a Mor de Fuentes: «Nuestro autor era uno de esos escritores *raros*, mezcla de aventureros y de literatos, de que las letras castellanas nos

19. Azorín, «Literatura», *ibíd.*, p. 122.
20. Azorín, «La feria de los libros», *Clásicos y modernos*, *op. cit.*, p. 762.
21. *Ibíd.*, p. 764.
22. *Ibíd.*, p. 765.
23. *Ibíd.*, p. 765.
24. Azorín, «Silverio Lanza», *Ibid*, p. 784.

ofrecen tan peregrinos ejemplos»[25]. Para él es preciso rescatar a todos aquellos que integran las filas de esta categoría; han de ocupar legítimamente el espacio que les corresponde en las Letras españolas. A este fin Azorín bosqueja brevemente en *Clásicos y modernos* (1913) un marco cronológico apuntalado por unos cuantos jalones entre los cuales opera una cesura epistemológica:

> Escritores raros han existido siempre en nuestro país [...]. Pero lo que diferencia a los modernos raros de los antiguos es ese matiz de inquietud espiritual, de febrilidad, de apetencia por lo misterioso y lo desconocido que la revolución romántica ha puesto en la mentalidad moderna.[26]

Poco a poco esboza Azorín una tipología del «autor clásico», cuanto más que vienen a afianzarle en esta posición otros componentes con los cuales comulga totalmente. En febrero de 1911, la defunción de Joaquín Costa se le presenta como la oportunidad de rememorar a la personalidad de Mor de Fuentes, por ser ambos nativos de la pequeña ciudad aragonesa de Monzón, y por existir entre ellos un fuerte lazo espiritual, un *pneuma*, oriundo, según Azorín, del propio entorno topográfico aragonés. Resume lo que, al fin y al cabo, son para él los rasgos más relevantes de Mor de Fuentes:

> Pocas figuras tan interesantes habrá en nuestra historia literaria. Mor de Fuentes fue un espíritu indisciplinado, agresivo, ávido de saber, extraordinariamente culto. Aprendió cuatro o seis lenguas: el griego, el latín, el inglés, el alemán; escribía y declamaba en francés como en su propio idioma; tradujo a los poetas helénicos y dio la primera versión castellana del *Werther* de Goethe.[27]

A su espíritu de autodidacto iconoclasta se alía otra cualidad altamente preciada por Azorín, a saber su hábil y ágil manejo de las lenguas, tanto antiguas como modernas, que no podía más que satisfacerle sumamente ya que desde muy joven se ha convertido Martínez Ruiz en promotor del diálogo de las lenguas y de las culturas de Europa, y que también es una condición de posibilidad de viajes fuera de las fronteras, otro elemento por el que muestra predisposición. Otra faceta que no deja de retener su interés es el aspecto pragmático, científico, de Mor de Fuentes, que se traduce repetidas veces por su voluntad de aprontar soluciones concretas para el desarrollo de su patria: «redactó trabajos sobre Agricultura, Hidráulica, Ingeniería, Estrategia»[28]. Aflora ya por este lado el tema de España como problema, lo que viene nítidamente corroborado y explícitamente expresado cuando Azorín hace constar que Mor

25. Azorín, «Mor de Fuentes, I», *Lecturas españolas*, *op. cit.*, p. 581.
26. Azorín, «Silverio Lanza», *Clásicos y modernos*, *op. cit.*, p. 784.
27. Azorín, «Elegía a Costa», *Lecturas españolas*, *op. cit.*, p. 629.
28. *Ibíd.*

de Fuentes posa una mirada acerba y acerada sobre la política ejercida por los gobernantes, citando las propias palabras del escritor por cuadrar perfectamente con su sentir profundo y reforzar sus convicciones:

> Mor de Fuentes, al pasar por vez primera de los campos secos de España a los jugosos y verdes de Francia, escribe lo siguiente: Dígase cuanto se quiera del Gobierno, al viajar por Francia se ve que el país está en prosperidad pues por dondequiera andan construyendo, mejorando y adelantando, lo que seguramente no sucede en Aragón, Castilla, Extremadura, Andalucía, etc. donde si cae una casa allí se queda; si se inutiliza un camino, un puentecillo, etc., así se está.[29]

Derivándose lógicamente de este apego a la realidad circundante, al entorno geográfico, surge un atisbo de lo que también no puede pasar desapercibido por Azorín por cuanto entra destacadamente a la parte en su ideario estético-ideológico:

> Enamorado de los poetas ingleses, hay en la primera de estas dos obras (*La Serafina*[30]) –escrita en el año 1786– capítulos por los que se puede observar que por primera vez y de una manera completamente moderna entra en la literatura castellana el *sentido del paisaje.*[31]

Es tiempo de concluir. Como se ha podido comprobar la posición de Azorín con respecto al «autor clásico» no puede ser más rupturista tanto ideológica como estéticamente:

> Los clásicos son un tópico fundamental en la cátedra, en el discurso político, en el artículo de periódico; en las charlas privadas: sobre ese valor convenido reposa todo un aspecto importante de toda una ideología de clase.[32]

Aboga, por tanto, por una concepción radicalmente opuesta del «autor clásico», resueltamente subversiva, sustentada por las nuevas corrientes filosóficas, biológicas y estéticas en boga a finales del siglo XIX y principios del XX, a partir de las cuales el autodidacto Martínez Ruiz ha construido, forjado, su propio sistema de pensamiento y, consecuentemente, su juicio apodíctico:

---

29. *Ibíd.*, p. 630.
30. Edición consultada: José Mor de Fuentes, *La Serafina*, Caesaraugustana II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1959.
31. Azorín, «Elegía a Costa», *op. cit.*, p. 629.
32. Azorín, «Los clásicos», *Clásicos y modernos*, *op. cit.*, p. 920.

> La resistencia a la revisión de los clásicos es inútil y absurda [...]. En el fondo, el problema de los clásicos es el mismo problema de la vida total de las sociedades, con sus instituciones y modalidades políticas. Todo ha ido evolucionando, transformándose, hasta llegar a este momento en que nosotros vivimos. ¿Por qué razón la modalidad actual, la presente realidad social, ha de detenerse aquí y no ha de seguir su marcha?[33]

En semejantes condiciones, el caso de Mor de Fuentes no puede venir más a cuento por entrañar en germinación buena parte del aparato ideológico-estético del propio Martínez Ruiz y del futuro Azorín, hasta tal punto que no vacilé en hacer hincapié en esta empatía mimética que sentía por Mor de Fuentes. Así que, ¿cómo poder ser un «autor clásico» según Martínez Ruiz, según Azorín? La respuesta no puede ser más terminante: siendo un clono –por anticipación, en este caso preciso– de su propia psique de intransigente iconoclasta –o anarquista literario–, y de sempiterno hiperestésico. Lo que cabe subrayar es que lógicamente un ser clónico es un ser fabricado procedente de otro (el individuo *único,* según la propia terminología científica que le viene de perlas a Azorín), o sea un producto que, con respecto a éste último, se inscribe cronológicamente en la proyección subsecuente de su genitor, es decir pospuesto en un eje tanto temporal como espacial. Aquí, con el acopio de datos que saca de la autobiografía de Mor de Fuentes, polígrafo de la Ilustración, fabrica Azorín por anticipación su clono, opera una proyección identificadora al revés del transcurso del tiempo, a riesgo de encontrarse él mismo en la situación de plagiario por anticipación[34]. A buen seguro que este recurso voluntario a la anacronía se lo concede a sí mismo el demiurgo Azorín gracias a lo que ha instaurado su acto de lectura: mediante el cual se ha desembarazado de una vez por todas de la sujeción normativa de la erudición para legitimar únicamente una relación sintónica entre él y otro autor, que contempla sincrónicamente correspondida y compartida desde su propia y arbitraria sensibilidad contemporánea. Dicho acto de lectura, lo consolida, desde luego, su novedosa aproximación al campo literario, tal y como la presenta ampliamente en su texto *Menéndez y Pelayo* en el que el concepto de *sistema* echa abajo las bases de la crítica imperante y abre la noción de trayectoria, de conjunto, transepocal que, por ejemplo, saca a la luz una continuidad epistemológica entre un Gracián, un Mor de Fuentes, un Goya y un Costa, una continuidad que es reversible, que se puede leer en un sentido como en otro:

33. *Ibid.*, p. 921.
34. A este respecto la catedrática de Pau, Pascale Peyraga, me señaló al comienzo del Coloquio la existencia del libro de Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009. Es posible que abra perspectivas de lecturas nuevas para la aprehensión de buena parte de la obra de Azorín.

> En nuestro país, la historia literaria está todavía por construir; ha habido entre nosotros grandes eruditos [...]; ha faltado el crítico. 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, haga vivir todo un período literario, convierta, en fin, en un todo orgánico, vivo, lógico, lo que sin esa idea central, sin ese sistema, serían fragmentos dispersos, acarreos más o menos útiles, acopios de materiales más o menos preciosos. Es decir, que lo que nosotros pedimos y lo que no se ha hecho todavía en España –a no ser parcialmente, acá y allá– es, no una crítica *erudita*, sino una *crítica psicológica*; no una *enumeración*, sino una *interpretación*.[35]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1959, 1186 p.

—, *Valencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, 191 p.

Manso, Christian, «Lectura de los clásicos y experiencias de la lectura», *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad de Pau y de Los Países del Adour, 1996, p. 115-120.

—, «Martínez Ruiz, autor del Quijote», Monóvar, *Monòver*, septiembre, 2005.

Mor de Fuentes, José, *Bosquejillo de su vida y escritos por J. Mor de Fuentes*, Colección «Cisneros», Madrid, Ediciones «Atlas», 1943, 158 p.

—, *La Serafina*, Caesaraugustana II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1959, 203 p.

Veyne, Paul, *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Collection Points, Essais 246, Paris, Seuil, 1992, 168 p.

35. Azorín, «Menéndez y Pelayo», *op. cit.*, p. 897.

El *Don Juan* de Azorín: tratamiento de un mito clásico[1]

María Martínez-Cachero Rojo
Universidad de Oviedo, España

En su famoso libro *Don Quijote, don Juan y La Celestina*, Ramiro de Maeztu hace de estos tres personajes literarios españoles creaciones ejemplares que por encima del tiempo y del espacio se han convertido en símbolos: don Quijote o el amor, La Celestina y la sabiduría, don Juan o el poder. Estemos o no de acuerdo con estas identificaciones, lo que sí es verdad es la capacidad de estas tres creaciones para interesar al lector y para permitir a nuevos escritores nuevos tratamientos. Podríamos decir que estos personajes –y especialmente el de don Juan– se han convertido en mitos. Don Juan podrá no solamente vivir numerosas aventuras sino ser interpretado de maneras muy diferentes según las épocas, las naciones, el talento o la mentalidad de los autores que se ocupen de él. Sería muy largo, difícil y aburrido hablar de las numerosas obras –poéticas, dramáticas, narrativas– que tienen a don Juan como personaje principal. He elegido para este trabajo algunas de ellas que pueden poner de relieve la originalidad y novedad del tratamiento azoriniano.

En 1630, aparece en Barcelona *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, a quien se puede considerar como el creador del don Juan. Crea Tirso un Tenorio noble, sevillano, libertino, conquistador de mujeres, temerario y presenta el castigo de Dios a este pecador. Se ha considerado a este personaje de Tirso como un héroe romántico que va contra normas

1. El tratamiento que Azorín hace del don Juan ha sido ya objeto de estudio de algunos investigadores. Destaco a este respecto los trabajos de José María Martínez Cachero, «La versión azoriniana del mito de don Juan», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 120, dic. 1959, p. 173-183 o la «Introducción», in Azorín, *Don Juan*, Espasa Calpe 1977, p. LXXXVI-XCVIII; Francisco J. Martín, «La piedad de don Juan» o Manuel Cifo González, «La desmitificación de don Juan», ambos en *Azorín: 1904-1924, Actes du III Colloque International*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, p. 193-199 y 201-206, respectivamente; Christian Manso, «El don Juan de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», *Ínsula*, nº 556, abril de 1993, p. 17 o Miguel Ángel Lozano Marco, «Introducción» a *Las novelas de Azorín (1901-1904)*, in Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, p. 89-116. Mi trabajo pretende ser, en cierta medida, un resumen de los puntos más importantes y se debe a que considero que no debe faltar en un congreso sobre 'Azorín y los clásicos' este original burlador creado por el escritor alicantino.

religiosas y sociales, pero no es cierto. Don Juan no es ateo, simplemente pospone su arrepentimiento y se siente muy a gusto en una sociedad que es cómplice de sus actos. De hecho, la justicia humana no puede con don Juan y tendrá que ser la divina, a través de un elemento sobrenatural, la estatua de piedra del comendador muerto, la que castigue a Don Juan.

Dos siglos pasan entre el don Juan de Tirso y el de Zorrilla, durante los cuales el personaje adquiere la categoría de mito universal. Don Juan vuelve de la mano de Cicognini (1652), Dorimon (1659), Villiers (1662), Molière (1667), Corneille (1678), Córdoba y Maldonado (1713), Goldoni (1740), Zamora (1746), Mozart (1787), Byron (1824), Blaze de Bury (1834), Mérimée (1835), Dumas (1837) y García Gutiérrez (1839). Junto a estos habrá otros autores creadores de un don Juan propio o de personajes como Lara de *El encuentro de un veterano*, de Rivas; Montemar en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda. Don Juan era tan popular que, en el siglo XIX, había aparecido en obras de autores portugueses, ingleses, irlandeses, alemanes o norteamericanos.

Después del primer don Juan, la versión más importante, cronológicamente hablando, es la de Molière. Antes de Molière, don Juan no presentaba ningún problema. Era un malvado al que Dios castigaba. Tirso de Molina –y con mucho menos interés sus continuadores– habían puesto en escena el fin trágico de un hombre que aplazaba sin cesar para el día de mañana el momento de arrepentirse. Molière, que no sigue ninguna de las reglas clásicas, salvo la regla de agradar al público, como hiciera Lope de Vega, crea un seductor, en primer lugar. Su atractivo físico, su prestancia, su elegancia, su distinción de gran señor, su tono caballeresco, su valor, le permiten conquistar fácilmente a las mujeres. No tiene hacia ellas ninguna ternura. La inteligencia ha secado su corazón. Colecciona emociones y persigue a toda posible presa femenina; es egoísta y cruel; necesita hacer sufrir para sentir placer; humilla la dignidad humana e insulta la majestad divina. En su orgullo ve a Dios como el único adversario a su altura. Quiere provocar a Dios yendo contra sus criaturas humanas, haciendo que muestren todos sus defectos y debilidades. Esta obra plantea preguntas esenciales a aquéllos que buscan el sentido de la vida. No hay tesis, ni ninguna tentativa de explicación filosófica pero delante de nosotros está un hombre que ha desafiado a Dios. Partiendo de un banal conquistador, Molière crea una figura de libertino. Para unos es un malvado que se envilece con cada nueva aventura, es un ateo al que Molière critica, para otros es un personaje solitario y superior, que se alza contra la humanidad y sus leyes y llega a desafiar a Dios; lo niega para provocarlo.

No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, de Zamora, acentúa el satanismo y la temeridad de don Juan con un cierto halo romántico.

El tema principal es la venganza; doña Ana no perdona el ultraje y se presenta toda la familia ofendida. La protagonista ni perdona ni ama y no hay posibilidad de salvación. Un humor vulgar recorre toda la obra quitándole profundidad; lo fundamental en Zamora es el castigo.

El *Don Juan de Marana* de Dumas presenta los elementos clásicos de la figura de don Juan: satanismo, temeridad, burla de personas, pero aparece en Dumas sobre todo la figura de doña Inés como mediadora en la salvación de don Juan. Es un ángel de bondad. En el cementerio, la estatua de doña Inés y su voz piden la salvación de don Juan. Marana aplaza siempre el momento del arrepentimiento y a la hora de su muerte, el ángel del mal pide venganza, el ángel bueno pide misericordia y un tercero pide justicia. El ángel de Dumas es el de la justicia. Don Juan muere sin arrepentirse y se condena.

Pasemos a Zorrilla, que confiesa que no conocía muchas de las versiones anteriores, aunque muchos críticos piensan que se inspiró principalmente en la obra de Dumas, *Don Juan de Marana o la caída de un ángel.*

Don Juan, audaz, seguro de sí mismo, cínico, valiente hasta lo temerario se comporta en la primera parte de la obra eficaz y rápidamente en una sucesión de hechos coherentes. En unas pocas escenas, queda manifiesto su carácter. Don Gonzalo de Ulloa, padre de doña Inés, y don Diego Tenorio, padre de don Juan, que han asistido a una apuesta resuelta en la posada de Butarelli, rompen el matrimonio convenido entre sus dos hijos viendo la conducta de don Juan y provocan en éste el deseo de raptar a doña Inés. En el tercer acto entra en el convento, rapta a doña Inés y la lleva a su casa al lado del Guadalquivir. Don Gonzalo entra en la casa con un deseo de venganza. Don Juan, enamorado de verdad de doña Inés, pide perdón y piedad a don Gonzalo ofreciéndole reparar todos sus males, pero don Gonzalo lo rechaza. Acorralado por sus enemigos y por la justicia que rodea la casa, don Juan para salvarse mata al Comendador, salta por el balcón y se lanza al río tras haber dicho las famosas palabras.

> Llamé al cielo y no me oyó
> y pues sus puertas me cierra,
> de mis pasos en la tierra
> responda el cielo, no yo.[2]

La psicología del protagonista en la segunda parte está realmente conseguida. Las escenas fantásticas del cementerio le van a permitir desafiar a los muertos del mismo modo que había desafiado antes a los vivos, pero el don Juan que regresa cinco años después no es el mismo don Juan. Hay amargura

2. José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 179.

en sus palabras y un poco de rencor cuando el enterrador le explica que su padre ha pagado todas las tumbas con el dinero de la herencia de don Juan.

No os podéis quejar de mí,
vosotros a quien mate.
Si buena vida os quité,
mejor sepultura os di.[3]

Pero sobre todo don Juan vuelve a Sevilla con el espíritu lleno de melancolía y nostalgia. Cuando queda solo, su monólogo está lleno de arrepentimiento, de renuncia a la aventura y de amor por doña Inés:

¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí!
¡Cuántas como ésta tan puras
en infames aventuras
desatinado perdí!
¡Cuántas al mismo fulgor
de esa luna transparente
arranqué a algún inocente
la existencia o el honor!
Sí, después de tantos años
cuyos recuerdos me espantan
siento que en mí se levantan
pensamientos en mí extraños.
¡Ah! Acaso me los inspira
desde el cielo en donde mora
esa sombra protectora
que por mi bien no respira.[4]

La confesión de amor que hace don Juan a la estatua de doña Inés es de una bella sinceridad. Doña Inés, cuyo amor hubiera podido salvarle, ha muerto por su causa y don Juan se siente vacío y culpable. Doña Inés, también por amor, ha ofrecido a Dios correr la misma suerte que don Juan.

Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura.
Y Dios, al ver la ternura
con que te amaba mi afán
Me dijo: espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel
a un amor de Satanás,

3. *Ibid.*, p. 188.
4. *Ibid.*, p. 191.

con don Juan te salvarás
o te perderás con él.[5]

El don Juan de Zorrilla es y será probablemente el más popular porque es el más humano. No tiene misterios, ni filosofías ni complejos: vive, ama, busca su propio placer, intenta imponer su personalidad y finalmente se enamora y se salva de manera sobrenatural. Es la primera vez que tenemos un don Juan enamorado y salvado por amor.

El mito de don Juan se hace especialmente patente en la literatura española de principios del siglo XX. Sobre don Juan escriben Antonio y Manuel Machado, Valle-Inclán, Unamuno, Maeztu, Ortega, Pérez de Ayala, Marañón. A estos tratamientos hay que sumar la novela *Don Juan*, de Azorín, que aparece en Madrid en 1922. Se enfrenta José Martínez Ruiz con un personaje abordado por sus contemporáneos y convertido ya en un clásico a través de los múltiples tratamientos pasados. No es ni mucho menos el único clásico recreado por el autor de Monóvar que ha incluido en sus escritos a la propia doña Inés o a Calixto y Melibea, siempre de una manera original. Va a beber Azorín en algunos de estos don Juanes anteriores, aunque, según Martínez Cachero, de todas las posibilidades elige Azorín los rasgos que mejor se adecuan a su talante anímico y estético.

Empieza Azorín donde otros autores acaban. Resume lo que ha sido don Juan en una línea: «don Juan de Prado y Ramos era un gran pecador»[6]. En pocas palabras hace que el lector se imagine toda una serie de actitudes y acciones propias de un don Juan: soberbia, orgullo, arrogancia, prepotencia, egoísmo, burlas, conquistas, ultrajes. Pero nada de eso va a ser presentado en la novela. Queda todo en la imaginación del lector.

Lo que le va a pasar a este don Juan azoriniano no le ha pasado a ninguno de los don Juanes anteriores. Don Juan se enfrenta a una grave enfermedad de la cual su espíritu sale, en palabras de Azorín, «profundamente trastornado». La transformación que el amor ejerce en el personaje de Zorrilla es ejercida por la enfermedad en el caso de Azorín.

A partir de ahora empieza Azorín a crear casi un anti don Juan, empezando por el aspecto físico: lejos de ser un hombre gallardo, apuesto, atractivo o irresistible, adornos que parecen propios de personajes como el de Molière o Zorrilla, nada va a ser destacable en el físico de Don Juan, que pasaría totalmente in-

5. *Ibíd.*, p. 194-95.
6. Ésta y todas las citas siguientes son por la edición de José María Martínez-Cachero, Azorín, *Don Juan*, Espasa-Calpe, 1977, p. 3.

advertido ante el mundo, como uno más, igual a todos. Como tantos otros: «Don Juan es un hombre como todos los hombres. No es alto ni bajo, ni delgado ni grueso [...] No dicen nada sus ojos claros y vivos. Miran como todos los ojos»[7]. Tampoco sus ropas destacan: «Cuando nos separamos de él, no podemos decir de qué manera iba vestido: si vestía con negligencia o con exceso de atuendo»[8]. Tampoco goza don Juan de la elocuencia que envolvía y conquistaba a cualquier mujer –«no desborda en palabras corteses, ni toca en zahareño: habla con sencillez»[9]–, ni de la presunción y la vanagloria y el desprecio al prójimo de antes –«Jamás alude a su persona»[10]–, lo que choca frontalmente con esos versos del acto I de Zorrilla que son un alarde de todo lo realizado por don Juan en el último año:

Esto escribí, y en medio año
que mi presencia gozó
Nápoles, no hay lance extraño,
o hay escándalo ni engaño
en que no me hallará yo.
Por donde quiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé
y a las mujeres vendí.
Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo los claustros escalé,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí. [11]

«Sabe escuchar, a su interlocutor lo interroga benévolo sobre lo que al interlocutor interesa. Sigue atento, en silencio, las respuestas»[12].

¡Cómo nos extraña un don Juan que se interese por los demás cuando uno de los rasgos distintivos del don Juan era hacer su santa voluntad por encima de quien fuera, burlando incluso a amigos si eso era necesario para su propia satisfacción. Este don Juan de Azorín «pone la amistad –flor suprema de la civilización por encima de todo. Le llegan al alma las infidencias del amigo»[13].

7. *Ibíd.*, p. 5.
8. *Ibíd.*
9. *Ibíd.*
10. *Ibíd.*
11. J. Zorrilla, *op. cit.*, p. 101.
12. Azorín, *op. cit.*, p. 5.
13. *Ibíd.*

Como bien señala Montes Huidobro, «No es, pues, de extrañar que el retrato inicial de don Juan esté realizado no con la intención de hacernos ver al personaje sino con la intención de hacerlo desaparecer»[14].

Tenemos pues desde la primera página de la novela a un don Juan muy distinto, cambiado tal vez por esa grave enfermedad. La palabra que cierra este primer capítulo coincide con una de las últimas del libro: piedad. «La piedad de don Juan», se titula un trabajo de Francisco J. Martín[15], presentado en el tercer coloquio Internacional sobre Azorín, celebrado en esta Universidad. Efectivamente, tenemos a un don Juan piadoso. Y extremadamente generoso. La característica principal del don Juan de Azorín es el estar volcado en los demás, en el exterior y no en sus propios deseos y en sus satisfacciones personales. Y de eso nos va a hablar Azorín en la novela, del exterior de don Juan, de cómo éste va a volcarse en el prójimo. Probablemente para pagar esas culpas o esos pecados del pasado.

A partir de aquí se concentra Azorín en la presentación de lo externo: Don Juan no visita grandes ciudades como Sevilla o Nápoles, con suntuosos palacios. Vive en una pequeña ciudad provinciana, cansado ya de grandes urbes, una pequeña ciudad renacentista con varios conventos y clérigos entre los que destacan el obispo don García, del siglo XVI o el obispo ciego. Hace su vida en una habitación austera, alternando momentos de reflexión y meditación con visitas y salidas acompañando a contados amigos y conocidos. No necesita don Juan más movimientos, más conquistas ni más correrías. Tal como observa Francisco José Martín: «Esta es la nueva conversión de don Juan, la fe en la monotonía. La eternidad que así no está en la plenitud de la conquista amorosa, en la fulguración de un beso pasional, sino detrás de cada gesto cotidiano»[16]. Efectivamente, el don Juan ha desaparecido para convertirse en un hombre diferente, con algunos rasgos de su personalidad pasada pero con un comportamiento y una filosofía de vida radicalmente contrarios. Pasan los capítulos y poco se menciona a don Juan, tan sólo algunas palabras nos lo pintan predispuesto a la melancolía, en visita al obispo o de charla con el aurífice. Nada más diferente a las otras obras que estaban construidas a base de las muchas acciones del don Juan que dominaba con su fuerte personalidad todas las páginas. Ahora su presencia no llama la atención, don Juan pasa desapercibido entre los habitantes de la pequeña ciudad. Don Juan se convierte en una figura que acompaña. Es como si no fuera el protagonista. No importa él,

14. Matías Montes Huidobro, «*Don Juan* o cómo decir lo que no se dice», *Revista de Occidente*, nº 137, 1974, p. 105.
15. Ver nota 1.
16. F. J. Martín, art. cit. p. 196.

su satisfacción personal, su yo, su santa voluntad, sino los demás; por eso va a acompañar al médico en algunas de sus visitas, va a interesarse por el día a día difícil de algún campesino, va a acompañar al maestro en sus excursiones al campo con los niños o a ir con Pozas a pedirle al nuevo gobernador que los presos conducidos por carretera puedan seguir su viaje en tren, haciéndose cargo, ellos dos, de todos los costes; va a charlar, en la chopera con don Álvaro, a consolar y acompañar a una madre que acaba de perder a su hijo, a aliviar el llanto de una muchacha joven, a ratificar la decisión de don Federico, el periodista, a limpiar las heridas de un niño que camina descalzo o a beneficiar al pueblo, escondido tras el nombre de un emigrante local. Don Juan hace el bien al prójimo sin alharacas ni ruidos y sintiendo una profunda emoción y satisfacción al hacerlo.

Si algo caracteriza al personaje de don Juan, es la conquista de mujeres. Este don Juan azoriniano, maduro y arrepentido, no ha perdido, sin embargo, la capacidad de atracción por las mujeres y es sensible a sus encantos y voluptuosidad. Son varias las mujeres que le provocan admiración y que quizás enciendan fugazmente su deseo provocándole tentaciones. Una es Ángela, la mujer del maestre don Gonzalo, especie de Comendador, que puede representar la tentación adulterina. Es una mujer voluptuosa, algo madura ya, cuyas manos incitan a la sensualidad:

> Sus manos llenitas, sedosas y puntiagudas. En la mano de Ángela luce una magnífica esmeralda. La mano de Ángela es una mano que no nos cansamos de contemplar sobre la seda joyante de un traje, en la página blanca de un libro, perdiéndose entre la melenita rubia de un niño: es una mano imperativa e indulgente.

La otra es una labradora, Virginia, alta, esbelta, risueña, la mejor bailarina del pueblo, cuyos movimientos don Juan contempla embelesado. Supone la tentación de la juventud pura y natural y nos recuerda a las diferentes campesinas que conquistaban los muchos don Juanes de autores anteriores. También resuena en las páginas azorinianas el elemento sacroprofano de muchas de las piezas donjuanescas: una religiosa va a ser también una tentación para don Juan, una tentación celestial como reza el título del capítulo. La belleza de sor Natividad no pasa desapercibida para don Juan, que se lo hace saber delicadamente haciendo que la monja se sonroje en unas páginas llenas de sensualidad y erotismo.

Pero la mayor tentación de don Juan será Jeanette, la hija del maestre don Gonzalo, una joven de dieciocho años, de grandes ojos negros y cabellos negros que, a diferencia de muchas doña Inés o doña Elvira, caracterizadas

por la inocencia y el pudor, coquetea abiertamente con Don Juan, sabedora de la atracción que despierta en él. Estoy muy de acuerdo con la apreciación de Manuel Cifo: «Por ello, junto con el declive y la metamorfosis sufridos por el viejo varón burlador, se produce la aparición de la hembra burladora, encargada de ocupar el lugar que ha dejado vacante el conquistador»[17]. El profesor Christian Manso puso de relieve la importancia de este personaje: «Con ella el mito se feminiza, se remoza. Azorín, con su arte de la sugestión, le abre al mito nuevos horizontes»[18]. Ante la iniciativa de Jeanette y ante las tentaciones que suponen las otras mujeres, don Juan no responde, no actúa y queda totalmente pasivo. ¿Por qué? Seguramente porque ya no es el don Juan amoral que no respeta la inocencia, el matrimonio, la diferente clase social o la religión. Y además, como veremos al final de la obra, don Juan ha encontrado un amor mucho más grande que el amor a las mujeres.

Después de presentarnos un don Juan lleno de bondad y generosidad, al que todavía son capaces de turbar los encantos femeninos, Azorín hace que su personaje renuncie a todos los placeres mundanos y se retire de ellos en un convento, convertido en el hermano Juan. Nada tan diferente a un don Juan como un devoto hermano Juan que ha pasado de la riqueza mundana a la riqueza del corazón, que no es pobre porque no necesita los bienes del mundo, cuyo pensamiento se centra en la bondad de los hombres, que no quiere más palacios que la contemplación de la naturaleza, ni más manjares que los buenos corazones, ni ver más maravillas que la fe y la esperanza y que ha cambiado el amor de las mujeres por un amor mucho más alto, el del prójimo y el de Dios: «El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo».

Original y atrevida sin duda la versión azoriniana, pero perfectamente coherente con la personalidad de un don Juan. Sabe Azorín, como tantas veces, enriquecer a personajes ya tratados, ver más allá de una fachada y descubrir al lector un mundo novedoso lleno de atractivas posibilidades. El don Juan de Azorín empieza donde otros acaban y su personalidad, por asombrosa que parezca, está dentro del típico don Juan, como una posibilidad inexplorada hasta entonces que la fina sensibilidad del autor de Monóvar despliega sugerentemente ante nuestros ojos.

17. M. Cifo González, art. cit., p. 203.
18. C. Manso, art. cit.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Don Juan*, José María Martínez-Cachero (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 77 p.

Cifo González, Manuel, «La desmitificación de don Juan», in *Azorín: 1904-1924, Actes du III Colloque International*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, p. 201-206.

Manso, Christian, «El don Juan de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», *Ínsula*, nº 556, abril de 1993, p. 17.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «Introducción» a *Las novelas de Azorín (1901-1904)*, *Obras escogidas*, vol. I, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 89-116.

Martín, Francisco José, «La piedad de don Juan», in *Azorín: 1904-1924, Actes du III Colloque International*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, p. 193-199.

Martínez Cachero, José María, «La versión azoriniana del mito de don Juan», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 120, dic. 1959, p. 173-183.

Martínez Cachero, José María, «Introducción» in Azorín, *Don Juan*, Espasa Calpe 1977, p. LXXXVI-XCVIII.

Montes Huidobro, Matías, «*Don Juan* o cómo decir lo que no se dice», *Revista de Occidente*, nº 137, 1974, p. 105.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1980, 226 p.

Azorín y el setecientos

José Manuel Vidal Ortuño
IES 'José Luis Castillo-Puche', Yecla, España

A don José María Martínez Cachero,
conmigo siempre.

Hablar sobre Azorín y el Setecientos no es nada nuevo. Manuel María Pérez López ya prestó al tema atención suficiente, llevado por el «temprano interés» que nuestro escritor mostró hacia «el período más deprimido de nuestra historia literaria»[1]. De ahí que un estudio sobre José Martínez Ruiz y esta centuria haya de tener un enfoque bien distinto: ver qué aspectos de estos escritores pudieron influir en la obra azoriniana y cómo, llegado a un punto, la familiaridad con ellos fue tal que Azorín los convirtió en personajes de ficción.

Empecemos por la prosa. A Torres Villarroel, el gran Piscator de Salamanca, le dedicó Azorín un cuento en 1910: el que lleva por título «Don Diego de Torres»[2]. Tiene éste dos partes bien diferenciadas. En la primera, imagina el narrador a Torres en su despacho. Dice: «va y viene de una parte a otra presta y súbitamente; hojea un centenar de libros al día; deja uno, toma otro; investiga papeletas». Nos presenta, pues, a don Diego como un intelectual preocupado por el saber, muy lejos de los clichés que a veces nos ha dejado la historia de la literatura. Y lo imagina así Martínez Ruiz porque así era también él y así gustaba de dibujar a muchos de sus personajes. Por citar tan sólo un par de ejemplos, pensemos en el maestro Yuste de *La voluntad* o el don Pablo de *Doña Inés,* novelas de 1902 y 1925 respectivamente. La segunda parte del relato es un paseo con unos conocidos por las riberas del Tormes. Lo narrativo, pues, se torna ahora diálogo y la escena en sí –levemente narrativa, a trechos teatral– se parece a una de las que tanto abundan en *Los pueblos* (1905); pensemos, por ejemplo, en el «Epílogo en 1960». Uno de esos contertulios le recuerda al

1. Manuel María Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, p. 131.
2. Azorín, «Los viejecitos. Don Diego de Torres», *Blanco y Negro*, 27/11/1910 (datos que extraigo de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992). Incluido dentro del volumen *En lontananza*, Madrid, Bullón, 1963, p. 69-72.

escritor su *Vida natural y católica*, en la que se dan consejos para llegar a viejo, algunos tan peregrinos como llevar «alguna sortija de diamantes» o «una bola de cristal en la boca» –consejos que, obviamente, no ha seguido Torres–. Señal de que, para el salmanticense, una cosa era la vida y otra la obra. De hecho, en el artículo «Torres Villarroel» (*Clásicos y modernos*, 1913), hay una alabanza ante una reedición de la *Vida*[3], porque, según apunta Azorín, su obra maestra es «su vida misma».

El año 1928 escribe «Feijoo»[4], cuento en tres tiempos (siglos XVIII, XIX, XX), los cuales nos hacen recordar la estructura de «Una ciudad y un balcón» (*Castilla*, 1912), pero ahora el protagonista no es otro que el autor del *Teatro crítico universal*. Por tanto, vemos a Feijoo, según cada época, convertido en impresor, en periodista o en locutor radiofónico. De Feijoo, espíritu moderno, destaca Azorín, sobre todo, su curiosidad[5], que queda perfectamente definida con dos palabras:

> Y con el jugo que extrae de todas estas noticias, bien compresas, bien exprimidas, forma un licor que se llama universalidad y relativismo. Ese licor es el licor que debe beber todo buen periodista. De ese licor ha salido –en España– todo el espíritu moderno.

Pero si por un prosista neoclásico sintió predilección Martínez Ruiz, éste fue, sin lugar a dudas, José Cadalso; tanto que, en 1917, se convirtió nada menos que en editor de las *Cartas marruecas* para la editorial Calleja. Azorín comparte con Cadalso su amor a España, un tema que a Martínez Ruiz le preocupó toda su vida. En *Lecturas españolas*, por ejemplo, destaca de Cadalso «la extraordinaria modernidad de la crítica social del ilustre escritor», viendo en su preocupación por España» un anticipo de Larra y de Costa»[6] (y, por tanto, de los escritores noventayochistas). Si *Noches lúgubres* le parece a Azorín, con toda razón, un anticipo del movimiento romántico, añade que «el concepto de patriotismo se ensancha después de la lectura de las *Cartas*»[7].

Resulta curioso que, asimismo, Azorín salga en defensa de la (aun hoy) poco valorada poesía dieciochesca[8]. Entre los cuentos que les dedica a

3. Alabanzas que parecen anticiparse a otras que, aquí y allá, nos va dejando al respecto Manuel María Pérez López; por ejemplo, en su edición de Diego de Torres Villarroel, *Correo de otro mundo, Sacudimiento de mentecatos*, Madrid, Cátedra, 2000.
4. Azorín, «Españoles. Feijoo», *ABC*, 19/12/1928; dentro, pues, del periodo superrealista del escritor. Más tarde en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.
5. Sobre ello insiste Martínez Ruiz en «La inteligencia de Feijoo», *Los valores literarios*, 1913.
6. Azorín, «Cadalso», *Lecturas españolas*, *Obras escogidas*, II, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 742.
7. Azorín, «Prólogo a las *Cartas marruecas* de Cadalso», *A voleo*, *Obras completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1209.
8. Con honrosas excepciones: John H. R. Polt (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, (Madrid, Castalia, 1982) y Rogelio Reyes Cano (ed.), *Poesía española del siglo XVIII* (Madrid, Cátedra, 2000).

estos escritores, es «Un poeta» (*Clásicos y modernos*) uno de los más bellos. Siguiendo su conocido esquema de narración, digresión y vuelta de nuevo a la narración, nos presenta Azorín a un innominado personaje: «Un anciano se halla frente al mar en esta costa cantábrica»[9]. Luego, según esa modalidad que hemos dado en llamar *cuento adivinanza*[10], el narrador nos va ofreciendo pistas, que no pueden pasar desapercibidas para un lector culto: el personaje ha ocupado «eminentes cargos en la política», le caracteriza lo variado de sus escritos («de legislación, de agricultura, de arte, de crítica literaria»), aunque ante todo se considera, a sí mismo, poeta. Este anciano, en definitiva, no es otro que Jovellanos. Y lo que a Azorín le llama poderosamente la atención son, más que nada, expresiones quizá demasiado vulgares en sus poemas (voces como *mulas, trote, mayoral, campanillas, ventas*). La poesía de Jovellanos le parece novedosa a Azorín por su sensibilidad «ante el espectáculo de la naturaleza», sentimiento que, para Martínez Ruiz, es fundamentalmente moderno, como recuerda Yuste dentro del 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*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna.[11]

Y de un escritor conocido, a otro que la posteridad casi ha olvidado. «Un amigo del campo» (también en *Clásicos y modernos*) rescata la memoria del poeta Francisco Gregorio Salas, que vivió a finales del siglo XVIII y muy primeros del XIX. El relato –de muy escasa acción– nos cuenta cómo era la vida de este sencillo capellán que amaba las cosas del campo. Dentro de las partes más narrativas (inicio y final), Azorín hace uso otra vez de un vocabulario preciso: nombres de utensilios y trabajos del agro (*cerniendo, cedazo, yuntas, labrar, arado*). Leemos:

> El huerto que hay tras la casa es extenso; en la puerta que comunica con él, una frondosa parra pone su verde toldo. En marzo nuestro poeta la poda 'subiéndose sobre una silla'; la vendimia en el otoño. Los racimos que coge, los regala a los amigos y parientes; cuelga otros de los 'altos techos'.[12]

Lo vuelve a repetir en el artículo «Hijos de Gerardo Lobo» (*Leyendo a los poetas*, 1945):

9. Azorín, *Clásicos y modernos*, *Obras escogidas*, I, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *op. cit.*, p. 829-833.
10. José Manuel Vidal Ortuño, *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.
11. José Martínez Ruiz, *La voluntad*, María Martínez del Portal (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, p. 186.
12. Azorín, «Un amigo del campo», *Clásicos y modernos*, *Obras escogidas*, *op. cit.*, p. 890-893.

> Salas ha pintado el espectáculo del campo; parece que ha puesto empeño en ir enumerando todos los vocablos de flores, plantas, animales, faenas agrícolas, etcétera, relativos a la campiña.[13]

Gusto por las cosas del campo que también encontramos en Azorín; valgan como botón de muestra unas líneas de «Dónde escribí este libro», las páginas que sirvieron de prólogo a *Las confesiones de un pequeño filósofo* en su edición de 1909:

> Y luego, en la tierra llana, aparece una sucesión, un ensamblaje de viñedos y de tierras paniegas, en piezas cuadradas o alongadas, en agudos cornijales o en paratas represadas por un ribazo. Los almendros mezclan su fronda verde a la fronda adusta y cenicienta de los olivos. Entre unos y otros se esconde la casa.[14]

La parte central de este cuento es una glosa o enumeración del rico vocabulario que Salas utiliza en un poemario suyo titulado *Observatorio rústico*:

> Conoce él todas las plantas y matujas de la campiña: el beleño, la ortiga, el lampazo, la cornicabra, el tamujo, la zarza, la madreselva, el trébol, el romero, el tomillo, la 'fragante y dorada manzanilla', la mejorana, el lentisco, el piorno, la gamonita [...].[15]

Una enumeración (se me podrá reprochar) acaso demasiado larga para figurar en medio de un relato. Pero también es cierto que enumeraciones de esta índole no están del todo ausentes en novelas azorinianas a las que nadie, hoy día, pone en tela de juicio su pertenencia al género. Pensemos en *Don Juan* (de 1922, el año del *Ulises* de Joyce) y miremos, por ejemplo, su capítulo IV, «Censo de población», el cual nos da una muy minuciosa cuenta de los habitantes de una ciudad innominada:

> Según el censo de 1787, la provincia de que era capital la pequeña ciudad contaba 92.404 habitantes. Había en la provincia 320 curas, 258 beneficiados, 109 tenientes curas, 184 sacristanes, 42 acólitos, 59 ordenados a título de Patrimonio [...].[16]

---

13. Azorín, «Hijos de Gerardo Lobo», *Leyendo a los poetas*, *Obras completas*, VII, Madrid, Aguilar, 1962, p. 724-725.
14. Aunque «Dónde escribí este libro» sirvió de prólogo a *Las confesiones*... desde 1909, María Martínez del Portal afirma que se publicó «con anterioridad, y con el título de "Una casa de campo" [...] en un periódico de Monóvar, *El Pueblo*, el 29 de septiembre de 1906». Ver su «Introducción» a José Martínez Ruiz (Azorín), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 13-45.
15. *Ibid.*, p. 891-892.
16. Azorín, *Don Juan*, *Obras escogidas*, II, *op. cit.*, p. 620. José María Martínez Cachero ya observó la presencia de estos datos eruditos, señalando que «Azorín no se sirve de ellos como en frío o en seco, sino que acierta a colocarlos oportunamente para que con su gracia e intención maticen y coloreen el conjunto, a la manera de las alcamonías de los guisos». Ver *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, p. 179.

Y antes de esta fecha, cabe recordar el 'Prólogo' de *La voluntad*, una de las novelas de 1902, donde el autor implícito también echa mano de unos aparentemente fríos datos estadísticos tras los cuales adivinamos cómo la ciudad de Yecla se volcó en la construcción de su Iglesia Nueva:

> En 1847 las obras recomienzan. La cantera del Arabí surte de piedra; ya en junio vuelve a sonar en el recinto abandonado el ruido alegre del trabajo. Trabajan: un aperador, con 15 reales; tres canteros, con 10; dos carpinteros, con 10; cuatro albañiles, con 8; siete peones, con 5; siete muchachos, con 3.[17]

Es más, si salimos de Azorín, vemos que este procedimiento enumerativo no cae en desuso y, cuando en alguna ocasión es utilizado, ven los críticos en ello atisbos de modernidad. Véase, si no, la secuencia segunda de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos; en tal secuencia el narrador nos presenta Madrid tras una prolija y rítmica enumeración. Recordemos:

> Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una comunidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza [...].[18]

Y es que, si algo pone de relieve a lo largo de los siglos la utilización de este recurso, es su acusada poeticidad, que viene de utilizar el idioma con exactitud. Coincidiendo con Juan Ramón Jiménez, Martínez Ruiz lo hace notar al comentar el poema de Salas:

> No hay en estos versos inspiración, lirismo; sí una atenta, escrupulosa, minuciosa notación de la realidad. Se ve en este poema el propósito de nombrar por sus nombres peculiares y expresivos todas las cosas, habitantes y operaciones del campo[19]

El poeta Nicolás Álvarez Cienfuegos (Madrid, 1764, Orthez, 1809) ha sido considerado en repetidas ocasiones como precursor del Romanticismo. A él dedica Azorín otra de sus fantasías: la titulada «Álvarez Cienfuegos»[20]. Sitúa al poeta en el estudio del pintor Martín Aguado y el cuento viene a ser una erudita y muy amena charla entre ambos artistas. La época, como en otros relatos de esta serie, ya no es, naturalmente, el siglo XVIII, sino un mundo en

17. José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, *op. cit.*, p. 113.
18. Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 15.
19. Como es bien sabido, el poema de Juan Ramón Jiménez al que hacíamos referencia es «¡Intelijencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!» y está en *Eternidades (1916-1917)*.
20. Ver Jorge Guillén, *Cienfuegos y otros inéditos (1925-1939)*, Guillermo Carnero (ed.), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2005.

el que existen «la fotografía y el cinematógrafo». Como el poeta real, que supo aprisionar Neoclasicismo y Prerromanticismo, este nuevo Cienfuegos, según el pintor, agavilla «la época de la electricidad, la pasada, pasada ya, y la época de las ondas hertzianas, presente ya, sí, pero futura todavía». En realidad, «el fino, tradicional e innovador poeta Nicasio Álvarez de Cienfuegos» (al que desde la ventana de este estudio le encanta contemplar a ratos «el panorama de los tejados») no es más que un trasunto de José Martínez Ruiz a la altura de 1928[21]. Por esos años, terminada ya su etapa de plenitud, con obras tan representativas como *Una hora de España* (1924), Azorín se hallaba inmerso en el periodo superrealista, donde alcanzaría nuevas cimas en la novela, el cuento y el teatro.

Formalmente, el relato «Álvarez Cienfuegos» no puede ser más innovador, puesto que todo él tiene una estructura teatral y un contenido plenamente ensayístico. Lo que, una vez más, nos llevaría a hablar, por un lado, de la interferencia de géneros, tan frecuente en Azorín, y por otro, de los cuentos como pequeñas obras teatrales, procedimiento común desde sus primeros años como escritor; pensemos, si no, en *Bohemia* (1897)[22] y el antes citado *Los pueblos*; aunque este relato que nos ocupa tenga más que ver con algunos que se escriben por esas mismas fechas: «Diez Minutos de parada» y «Pasillo de *sleeping-car*» (muchos años después en *Cavilar y contar*, 1942)[23].

De esta tipología de cuentos al mundo del teatro no media nada. En «Jovellanos», Martínez Ruiz no se ocupa del ensayista ni del poeta, sino del ocasional autor dramático[24]. El relato nos presenta a don Gaspar asistiendo a un ensayo de su obra *El delincuente honrado*, pero no en su época, sino en la de Martínez Sierra –aquí, empresario teatral– y de la actriz Catalina Bárcena. La obra no es del todo entendida, porque, según unos personajes que bien pudieran ser los críticos, «no es teatro», «no tiene movimiento» y «se pierde la comedia». Comentarios que, quizás más de una vez, hubo de escuchar Azorín

21. Azorín, «Españoles. Álvarez Cienfuegos», *Blanco y Negro*, 7/10/1928. Cito por *Los clásicos redivivos*, *op. cit.*, p. 97-101.
22. Entre las primeras en hacerlo notar, María Martínez del Portal, «Estudio preliminar», Azorín, *Teatro*, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 15-39. Asimismo, Mariano de Paco, «Diálogos dramáticos azorinianos», in Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín, fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura 'Juan Gil-Albert'/Aguaclara, 1998, p. 203-211.
23. Los estudia Dolores Thion Soriano-Mollá en un libro de Azorín que pudo haber sido y no fue: *La bolita de marfil*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
24. Azorín, «Españoles. Jovellanos», *Blanco y Negro*, 18/11/1928 (y, desde 1945, en *Los clásicos redivivos*). A la altura de 1928, ya había estrenado Martínez Ruiz gran parte de su no siempre comprendido teatro: *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927), *Comedia del arte* (1927); las tres piezas que componen *Lo invisible*, que se estrenarán juntas el 24/11/1928, habían sido puestas en escena a lo largo de 1927: *Doctor Death, de 3 a 5* (Santander, 28/4/1927), *El segador* (Santander, 30/4/1927), *La arañita en el espejo* (Barcelona, 15/10/1927). Ver Mariano de Paco, Antonio Díez Mediavilla, «Introducción: Los textos teatrales de Azorín», Azorín, *Obras escogidas*, III, *op. cit.*, p. 25-58.

ante el estreno de sus propias obras teatrales. De ahí que Jovellanos –este moderno Jovellanos tan Martínez Ruiz– defienda una dramaturgia sin estridencias (con esos finales de actos «un poco raros», incluso) y alabe, sobre todo, un teatro de ideas como el de Unamuno. Leemos: «Terminan estos actos sin efectismo alguno; terminan como terminan los actos de Unamuno; ya saben ustedes que para mí el teatro de Unamuno es el verdadero, sólido y efectivo teatro de ahora»[25].

El delincuente honrado, obra entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, llamaría sin duda la atención de sus contemporáneos, acostumbrados, como es sabido, a otro tipo de piezas teatrales. Escrita en prosa, cuenta con diálogos (pocos) de una gran naturalidad, aunque en su conjunto tiene mucho de comedia lacrimosa, *larmoyante*, y partes enteras que son disertaciones, en este caso sobre la idoneidad de una ley reguladora de los duelos en la España de Fernando VI. Casi lo mismo podríamos afirmar acerca del teatro de Azorín: algunas de sus obras tienen, en ocasiones, diálogos de una gran naturalidad y viveza; ágiles y dinámicos otras veces, en sintonía con el llamado teatro del absurdo (por ejemplo, el principio de *Old Spain!*[26]). Pero los momentos más alzados de la dramaturgia azoriniana son, sin duda, aquellos en que los personajes disertan sobre los grandes temas que han preocupado siempre a Martínez Ruiz: el tiempo, la felicidad, la muerte, el arte. Volviendo a *Old Spain!*, un ejemplo de lo dicho es aquella escena en la que el multimillonario norteamericano don Joaquín contrapone su mundo moderno y acelerado con el de la condesita de la Llana, firme defensora de la melancólica Castilla. De *Brandy, mucho brandy* cabría destacar su muy superrealista acto III, donde la soñadora Laurita, mediante la aparición del fantasma de don Leonardo, de viejo, primero, y de joven, después, se debate entre una vida de amoríos y aventuras o el quedarse apegada a la tierra con un amor sereno. Por último, *Comedia del arte* –quizá su obra más *unamuniana*, por el peso que en ella adquieren las ideas– nos enseña que los actores, en tanto humanos, pasan, pero que el teatro –el de Sófocles, el de Calderón, el de García Gutiérrez– es eterno. Todas estas características se ven superadas en las piececitas que componen *Lo invisible* (e incluso en el 'Prólogo escénico' que las precede); tres piezas –*La arañita en el espejo, El segador, Doctor Death, de 3 a 5*– que para críticos como De Paco y Díez Mediavilla son «el mejor ejemplo de lo que Azorín consiguió en su empeño por lograr la renovación de la escena española»[27]. En las tres obritas en-

25. Azorín, *Los clásicos redivivos*, *op. cit.*, p. 87.
26. Azorín, *Teatro*, María Martínez del Portal (ed.), *op. cit.*
27. Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, «Introducción. Los textos teatrales de Azorín», *op. cit.*

contramos esa agilidad en los diálogos y esa hondura de ideas (en este caso en torno a la muerte) de quien nunca gustó de un teatro excesivamente *literario*[28].

Leandro Fernández de Moratín, renovador de la escena de su tiempo, contó siempre con la admiración de nuestro escritor. Cuando aún era J. Martínez Ruiz, le dedicó un folleto, *Moratín* (1893), donde alababa su teatro, siguiendo la estela de otros defensores ilustres como Larra y Galdós. En este ensayo, el de Monóvar dice que el mayor mérito de Leandro Moratín ha consistido en que, «en vez de tragedias soporíferas, copió exactamente de la realidad»; califica a la doña Paquita de *El sí de las niñas* como «la pintura más delicada de su atildado teatro»; un teatro –sigue diciéndonos– en el que «no hay escenas pesadas», porque «carece de asunto». ¿No son las normas que cumplirá buena parte de la dramaturgia azoriniana treinta y tantos años más tarde?

Del año 1928, asimismo, es el relato «Moratín»[29], donde queda de manifiesto la incomprensión que sufrió el escritor dieciochesco por parte del público. La acción se sitúa en una casa de huéspedes de Barcelona, acaso en la segunda estancia del escritor, o sea, la de 1820, antesala del exilio, pero ucrónicamente en los años 20 del pasado siglo. Los personajes populares que aparecen y desaparecen de la estancia no saben a ciencia cierta quién es este escritor. Para doña Escolástica, la dueña de la pensión, el talento de Moratín está muy por debajo de autores de zarzuela y revista como Rispa y Perpiñá o Coll y Britapaja, considerando además que lo del presunto talento de don Leandro «puede que sea verdad allá en *Madrit*; pero en Barcelona...» Y un viejecito, el señor Amargos, confunde constantemente la obra del padre con la del hijo; o mejor dicho: conoce la obra del padre (Nicolás) y desconoce la del hijo (Leandro).

Uno de los temas, pues, que nos presenta Azorín en este cuento agridulce es el debate entre seguir el propio instinto teatral o arreplegarse a los gustos del público. Leemos:

> En efecto, Coll y Britapaja, y todos los Britapajas que viven de la literatura, son los que tienen talento; él, Moratín, el pobre, el desdichado, no tiene ni un adarme de fósforo en la sesera. Si lo tuviera, viviría de sus libros. Sí, puede ser; su *Comedia nueva* y *El sí de las niñas* le darán un puesto brillante, envidiable, en la historia literaria. Pero ¿y ahora? ¡Lástima no ser Coll y Britapaja!

28. Azorín, «Contra el teatro literario», *ABC*, 21/4/1927; *Ante las candilejas* (1947).
29. Azorín, «Españoles. Moratín», *ABC*, 8/11/1928. También incluido en *Los clásicos redivivos, op. cit.*

Por otro lado, tenemos el tema de que el destino que le espera a todo escritor es escribir, sea cual sea su suerte. De ahí ese final esperanzador en el que Moratín, tras haber leído una epístola de Jovellanos (un Jovellanos, como él, también ucrónico), «ha cogido después las cuartillas y las tiene un momento entre los dedos...» Final del cuento que recuerda el final de otros intelectuales ilusionados, como el Antonio Azorín de la novela homónima de 1903: «Arreglo las cuartillas: mojo la pluma. Y comienzo...»[30]. Lejos, por tanto, de aquellos otros intelectuales *vencidos*, tan propios de una estética finisecular, que encontramos en algunos cuentos de *Bohemia*, por ejemplo, y en el Antonio Azorín de *La voluntad*.

Para concluir, decía Azorín que «cuando un prejuicio se forma a lo largo del tiempo –o en una gran extensión de público– cuesta luego duro trabajo el deshacerlo»[31]. Es claro que Martínez Ruiz, mediante cuentos y artículos, quiso poner de actualidad a los casi siempre denostados escritores del Setecientos, con los que creía tener (y acaso era cierto) un vínculo espiritual. Y, como en tantas otras ocasiones, hablándonos de otros, nos ofreció un íntimo retrato literario de sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa Calpe, 1945, 158 p.

—, *A voleo*, *Obras completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1165-1445.

—, *Leyendo a los poetas*, *Obras completas*, VII, Madrid, Aguilar, 1962, p. 679-818.

—, *Teatro*, María Martínez del Portal (ed.), Barcelona, Bruguera, 1969, 443 p.

—, *Clásicos y modernos*, *Obras escogidas*, I, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 817-1017.

—, *Don Juan*, *Obras escogidas*, II, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 611-672.

—, *Lecturas españolas*, *Obras escogidas*, II, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 693-814.

30. José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, *Novelas*, I, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2011, p. 372.
31. Azorín, «Dos grandes prejuicios», *Leyendo a los poetas*, *op. cit.*, p. 698.

—, *La bolita de marfil*, Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 323 p.

Fox, E. Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, 347 p.

Guillén, Jorge, *Cienfuegos y otros inéditos (1925-1939)*, Guillermo Carnero (ed.), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2005, 375 p.

Martín-Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1984, 287 p.

Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, 317 p.

Martínez Ruiz, José (Azorín), *La voluntad*, María Martínez del Portal (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, 368 p.

—, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, María Martínez del Portal (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 180 p.

—, *Antonio Azorín, Novelas*, I, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2011, p. 229-372.

Paco, Mariano de, «Diálogos dramáticos azorinianos», in Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín, fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura 'Juan Gil-Albert'/Aguaclara, 1998, p. 203-211.

Pérez López, Manuel María, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, 298 p.

Polt, John H. R. (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1982, 400 p.

Reyes Cano, Rogelio (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 2000, 427 p.

Torres Villarroel, Diego de, *Correo de otro mundo, Sacudimiento de mentecatos*, Manuel María Pérez López (ed.), Madrid, Cátedra, 2000, 224 p.

Vidal Ortuño, José Manuel, *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, 281 p.

El regeneracionismo quijotesco de Azorín en *La ruta de don Quijote*

Bedis Ben Ezzedine Zitouna
Universidad de Jandouba, Túnez

«Si Cervantes es fundador de los tiempos modernos, el final de su herencia debería significar más que un simple relevo en la historia de las formas literarias; anunciaría el final de los tiempos modernos»[1]. Ahora bien –y aquí completaremos la conclusión de Milán Kundera en su obra *L'art du roman*–, Miguel de Cervantes y Don Quijote permanecen inexorablemente actuales, de todos los tiempos, y hoy más que nunca, en un mundo con evidentes ansias de sueños. José Martínez Ruiz, más conocido por su seudónimo 'Azorín', entendió perfectamente la importancia de este clásico de la literatura española así como la de su protagonista emblemático. En efecto, este eminente autor de la llamada «Generación del 98» se dedicó plenamente a sus lecturas cervantinas para mejor entender, a través de *El Quijote*, la personalidad profunda de su autor y para rememorarla en sus distintos escritos. Azorín pudo de este modo imaginar la época así como las condiciones de creación de *El Quijote* y establecer por su parte, las comparaciones entre dos épocas muy distintas de una España deseosa de regeneración: ¿este mundo quijotesco puede reproducirse de nuevo en España? ¿Siguen existiendo figuras heroicas parecidas al Quijote en tiempos de Azorín? ¿Pueden surgir de nuevo los ideales quijotescos?

Preocupado por devolver al presente la imagen gloriosa de una España floreciente, Azorín trata de contestar a estas distintas preguntas en sus escritos. Así, en *La ruta de don Quijote*[2], obra que escribió en 1905 en vísperas de la celebración del tricentenario de la publicación de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Azorín intenta romper la frontera que existe entre la

1. «Si Cervantès est fondateur des temps modernes, la fin de son héritage devrait signifier plus qu'un simple relais dans l'histoire des formes littéraires; elle annoncerait la fin des temps modernes». Milan Kundera, *L'art du roman*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1986, p. 18-19.
2. Azorín, *La ruta de Don Quijote* (1905), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1998.

realidad y la ficción, entre el pasado y el presente, y es mediante el mito como enfrenta este desafío y más particularmente mediante la figura quijotesca.

1. La simbología del Quijote

En realidad, si Azorín se interesa tanto por esta figura emblemática de la literatura española, es sobre todo por la dimensión simbólica e incluso internacional que ha cobrado el héroe cervantino. El mito quijotesco refleja, en efecto, todo el espíritu heroico de España, «el genio castellano»; representa asimismo una España en decadencia, incapaz de salir adelante y de escapar de su miseria. En busca de la esencia vital existente en la obra de Cervantes, Azorín percibe en *El Quijote* el reflejo de su época, al encarnar el héroe la combinación perfecta del idealismo y de la realidad, ambos valores fundamentales que representan el temperamento y el carácter español.

Si Azorín recurre a la figura quijotesca, es ante todo para poner de realce la dimensión heroica del personaje, valorando de esta manera su recorrido «épico», sus éxitos y sobre todo los valores que defiende. Y si don Quijote, arquetipo universal, suscita tanto interés, es, sin lugar a dudas, a causa de su idealismo infinito. A pesar de una locura patente y evidente, representa la libertad del sueño, de la acción. En este sentido, este personaje nos parece como una fuente de sabiduría, la esencia propia de cada ser humano. En *El Quijote*, no sólo se pueden descubrir los sentimientos más nobles como el honor, la libertad, el amor y la justicia, sino también los menos gratificantes tal como la humillación, el desengaño, el miedo y la vergüenza.

No obstante, el mito quijotesco representa mucho más que un símbolo. Representa el eco de una actualidad particularmente dolorosa: situaciones de crisis, momentos críticos en que las conmociones, los cambios generales y los estados de malestar se suceden. En una época muy crítica de la historia española, en una España que acababa de perder sus últimas colonias ultramarinas, el mito quijotesco surgió de nuevo para expresar las molestias y las angustias nacidas de la actualidad.

Lejos de ser un mero ornamento, la figura quijotesca representaba para los autores no sólo un símbolo por los valores que vehiculaba, valores que los miembros de la 'Generación del 98' querían defender y revalorizar a toda costa, sino también un medio de lucha privilegiado que hacía de cualquier compromiso político un compromiso más humano.

Además, el uso del mito aparece estrechamente ligado con las circunstancias vividas en aquella época, y en particular con la idea del regeneracionismo del país. La resurgencia de los mitos en períodos de crisis y el interés de

numerosos intelectuales por la figura emblemática del Quijote son fáciles de entender. El contexto histórico de España, muy caótico, exigía encontrar unas soluciones de emergencia, y suscitó muchas interrogaciones, inquietudes e incluso angustias que se podían justamente materializar a través de los mitos.

El mito quijotesco concentraba de alguna manera todas estas preocupaciones. Aunque un mito suele parecer inmutable, su reapropiación permite abrir nuevas brechas, nuevas perspectivas. El mito aparece de este modo como una alternativa dinámica, viva, que ofrece la posibilidad de participar en la reconstrucción de España. Puede ayudar el autor a expresar sus reflexiones así como su compromiso ideológico. Puede igualmente suscitar y acarrear una toma de conciencia en el lector, que se ve enfrentado de manera más sutil a los acontecimientos destacables de su patria. El mito quijotesco representa un medio de lucha simbólica pero también real, permitiéndole a Azorín encontrar algunas soluciones al problema de España.

Concebido como una tentativa dinámica y pragmática para expresar una visión renovada del hombre y empujar al lector a actuar y a participar en la reconstrucción de una nueva España, el mito permite a Azorín expresar los resentimientos que conllevan un cuestionamiento radical del sistema ideológico, político y económico, ya que denuncia la situación de España, comparándola con las épocas remotas. Para él, si la situación del país no deja de ser decepcionante, es sobre todo a causa de la ausencia absoluta de ideales.

Este deseo regeneracionista es profundamente indisociable de la literatura de viajes porque Azorín es ante todo un periodista, y el ojo crítico del periodista se percibe a lo largo de su obra. Se distingue particularmente por su visión contemplativa de las tierras españolas. La atención que presta a los paisajes, a las mentalidades y a las costumbres de diversas regiones corresponde con su deseo de poner de realce las raíces populares, fundamento propio del espíritu nacional, cuya identificación es, según él, una condición imprescindible para la regeneración del país.

Los viajes hechos por el periodista le permitieron abrir unas perspectivas infinitas. *La ruta de Don Quijote* ilustra perfectamente esta apertura y esta aventura excepcional. La obra consta de quince artículos de viajes publicados en el periódico *El Imparcial* entre el 4 y el 25 de marzo de 1905, reunidos en el mismo año en *La ruta de Don Quijote* para celebrar el tricentenario de la publicación de *El Quijote*. Estas crónicas de viajes autobiográficas son en realidad el fruto de una misión que Azorín debía realizar bajo las órdenes de Ortega Munilla, director del periódico *El Imparcial*. Era para él una oportunidad muy esperada y tenía que seguir el recorrido que le había trazado Ortega Munilla, el de la ruta de don Quijote.

El primer ensayo de la obra, titulado precisamente «La partida», trata de todos los preparativos del viaje y la salida de Azorín a Argamasilla. Asistimos después a todas las etapas del periplo y vivimos con él sus aventuras: «En marcha», «La primera salida», «Camino de Ruidera», «En el Toboso»... Este mismo viaje se convirtió más adelante en una búsqueda reflexiva e incluso introspectiva, la de los valores de España, y la de la propia identidad del autor (búsqueda que se refleja en lo que Azorín y Unamuno designaron como la intrahistoria), como lo revela el recorrido realizado por el periodista, siempre en pos de sus raíces y de los paisajes de España.

La realidad de España, sus paisajes, sus ciudades, sus personajes están constantemente solicitados en los escritos de Azorín. Sus artículos de viajes aportan testimonios únicos. Así, Azorín pinta retratos minuciosos de algunos personajes que llaman su atención: «La Xantipa», Juana María, Martín y don Rafael entre otros personajes. Incluso dedica a estos retratos un capítulo entero titulado «Siluetas de Argamasilla»[3], y otro que lleva por título «Los Sanchos de Criptana», en que le presenta al lector sus «amigos de Criptana».

Esos viajes le permitieron no sólo cosechar numerosos datos útiles y concretos referentes a las ciudades que visitó, sino que le permitieron sobre todo denunciar un presente «caótico» y exponer los males de una sociedad moribunda. Azorín alude así al problema del analfabetismo, a la escasez de recursos, a la falta de cultura. Tampoco vacila en recordar las condiciones políticas y el impacto de la religión en los campesinos, las supersticiones, las costumbres y las tradiciones. Sus crónicas constituyen unos documentales excepcionales, nacidos de una realidad observada y en seguida transmitida a los lectores. De hecho, Azorín denuncia la situación precaria y la miseria de algunos de sus habitantes en las regiones visitadas, siendo ésta probablemente la meta principal del viaje del autor. Así, al llegar a Argamasilla, Azorín hace una evaluación de la situación de los distintos sitios visitados: «Argamasilla es un pueblo enfermizo, fundado por una generación presa de una hiperestesia nerviosa». Y se pregunta, preocupado por el futuro de su patria: «¿Quiénes son los sucesores de esta generación?»[4].

Por lo tanto, estos ensayos de viajes permiten al autor inscribirse en una perspectiva descriptiva y, sobre todo, denunciadora. Las palabras enunciadas por su «nuevo amigo», uno de los personajes de *La ruta de Don Quijote*, ilustran perfectamente esta intención crítica:

> Vosotros sois ministros; ocupáis los gobiernos civiles de las provincias; estáis al frente de los grandes organismos burocráticos; redactáis

3. *Ibíd.*, p. 102.
4. *Ibíd.*, p. 90.

> los periódicos; escribís libros, pronunciáis discursos; pintáis cuadros, hacéis estatuas...[5]

Azorín no vacila en denunciar la situación moribunda vivida por la España de la época y en acusar incluso el poder establecido de ineficacia y de corrupción. Son siempre las mismas personas las que gozan de todo a expensas de los habitantes de las provincias. Azorín plasma en *La ruta de Don Quijote* las impresiones que recogió durante su recorrido por los pueblos quijotescos que atravesó. En esta obra, aunque Azorín queda impregnado por la obra cervantina, se aleja paulatinamente de ella para ofrecer al lector otra obra, la suya, tan interesante, tan creativa y tan crítica como la obra mítica.

Por otra parte, *La Ruta de Don Quijote* de Azorín supone un papel mucho más activo por parte del lector que debe descifrar lo que Azorín extrae de Cervantes y su parte de creación. La apuesta de los ensayos de Azorín implica la cooperación del lector. Este último debería ser capaz, tal y como le sugiere muchas veces el autor, de distinguir entre dos instancias: la historia, una materia cruda e informe, y el tratamiento de la historia donde el autor se permite insertar sus críticas implícitas. *La Ruta de Don Quijote* combina entonces una doble articulación entre las aventuras vividas y la vertiente filosófica, lo que evita darle un sentido único o unívoco. Los ensayos de Azorín conllevan otro componente que los estructura, el diálogo entre el autor y su lector. Por cierto, a lo largo de sus crónicas, Azorín no deja de llamar la atención del lector y de suscitar su interés haciéndole preguntas directas o intimándole órdenes como lo atestiguan estas palabras en su capítulo «Psicología de Argamasilla»:

> [...] acércate, lector; [...] que tus ojos, bien abiertos, bien vigilantes, bien escudriñadores, recojan y envíen al cerebro todos los detalles, todos los matices, todos los más insignificantes gestos y los movimientos más ligeros.[6]

He aquí nuestro observador, acompañado por su lector, ambos embarcados en un mismo viaje, haciéndose a su vez unos héroes quijotescos.

Por otro lado, a Azorín no le basta mencionar los lugares míticos y no quiere olvidar o dejar pasar ningún detalle; está preocupado por transmitir a su lector todo cuanto vio o hizo en las tierras de la Mancha: «Yo creo que le debo contar al lector, punto por punto, sin omisiones, sin efectos, sin lirismos, todo cuanto hago y veo»[7]. Las descripciones a las cuales recurre son muy claras y

5. *Ibíd.*, p. 83.
6. *Ibíd.*, p. 86.
7. *Ibíd.*, p. 111.

precisas, y se refieren sobre todo a escenas de la vida diaria de los personajes que tuvo la ocasión de cruzar.

2. El itinerario de Azorín: interrogaciones identitarias

Sin lugar a dudas, Azorín es un contemplador incomparable, muy fiel a todo lo que observa. El ojo omnisciente del periodista se dobla de la mirada inteligente del escritor, quien detecta cada detalle con minuciosidad y atrae a su lector en un laberinto de lo imaginario. Esta espiritualización de la mirada azoriniana le permite ser el testigo advertido de su época. La figura de don Quijote parece haber desempeñado el papel de revelador para Azorín, despertando en él cierta madurez política.

Todas las preocupaciones de Azorín se concretan en la dimensión militante de su literatura. El compromiso político orienta inevitable y definitivamente al autor hacia una orientación literaria muy específica, la de la escritura comprometida y subversiva.

En un espacio geográfico que la vista recorre, el ojo del descriptor no deja escapar nada de todos los paisajes que su mirada cruza. Azorín se hace el testigo de una época, de una cultura y de una visión del mundo. En esta descripción, ningún detalle resulta insignificante; Azorín lo subraya en su tercera crónica titulada «Psicología de Argamasilla»:

> Recogeremos pormenores, detalles, hechos, al parecer insignificantes, que vendrán a ser la contraprueba de lo que acabamos de exponer.[8]

Es el detalle el que da el sentido porque detiene y suspende el movimiento de la lectura.

Los puntos de vista de Azorín, sus observaciones y sus reflexiones se entrecruzan en su obra con imágenes cervantinas y un panorama que recuerda permanentemente el itinerario quijotesco descrito por Cervantes, Azorín se refiere a sitios precisos, aspira a reproducir las garantías de la autenticidad de sus crónicas. En realidad, si utiliza el mismo recorrido iniciático trazado por Cervantes, es sobre todo para vivir las mismas aventuras y para enfrentarse a las mismas dificultades y obstáculos que conoció el héroe cervantino. El recorrido descrito podría incluso simbolizar las distintas dificultades y sufrimientos que conoció el pueblo español en la época de Azorín.

En realidad, la descripción en Azorín no es una mera yuxtaposición de datos, un cúmulo de imágenes. La descripción es un revelador, un verdadero

8. *Ibid.*, p. 90.

catalizador que le permite a Azorín ir más allá de lo real. Lo que importa es buscar un sentido, una verdad fundamental detrás de estos paisajes de la provincia española. Es obvio que Azorín no se limita a la descripción y que sus escritos están cargados de mensajes. Nos ofrece, por ejemplo, una visión muy precisa de los medios de transporte de los que disponían los habitantes de los pueblos para efectuar sus viajes. Estos últimos eran poco numerosos y muy rudimentarios, y en algunos sitios sólo se podía acceder a caballo o en carro, e incluso en otros, sólo se podía acceder andando. En cuanto a la red de ferrocarriles, estaba poco desarrollada y, sin embargo, Azorín eligió emprender su viaje en tren. A pesar de un viaje poco cómodo y bastante largo, la elección de este medio de transporte era, sin ninguna duda, el medio de transporte predilecto por parte del autor ya que el tren le ofrecía una verdadera oportunidad de cotejar todo tipo de españoles y de percibir unos paisajes sorprendentes por su monotonía:

> Las estaciones van pasando, pasando, todo el paisaje que ahora vemos es igual que el paisaje pasado; todo el paisaje pasado es el mismo que el que contemplaremos dentro de un par de horas, [...] llanura solitaria, monótona, yerma, desesperante.[9]

En este programa narrativo, Azorín pone el acento no sólo en esta monotonía, sino también en el silencio de una ciudad dormida como lo atestiguan estas palabras del autor:

> Las estrellas titilaban sobre la ciudad dormida. [...] Las calles aparecen desiertas, mudas; [...] las casas recogen su espíritu sobre sí mismas, y nos muestran en esta fugaz pausa, toda la frialdad, la impasibilidad de sus fachadas...[10]

También, las calles desiertas que menciona, las casas antiguas que describe y los personajes que no son más que unas siluetas[11], ocultadas en su anonimato –«el pequeño labriego, el carpintero, el herrero, el comerciante, el industrial, el artesano...»[12]–, muy a menudo reducidos a unos papeles sociales, sugieren una especie de fatalismo desesperado. Estas metáforas de la monotonía, del silencio y de la vejez reenvían a un orden inmutable y a un sentimiento de vacuidad: el texto encuentra entonces equivalentes metafóricos para expresar el paso y la degradación del tiempo.

9. *Ibíd.*, p. 84.
10. *Ibíd.*, p. 81.
11. Ver el capítulo atinadamente titulado «Siluetas de Argamasilla» en *La ruta de don Quijote*, *op. cit.*, p. 102.
12. *Ibíd.*, p. 83.

No obstante, tan pronto como se extraen de sus sombras, los personajes se animan y se hacen los testigos y los verdaderos actores de la historia. Cierto es que los paisajes están inmovilizados, pero Azorín bosqueja los retratos de unos personajes que viven a diario de manera muy dinámica, de manera ordinaria. Esta idea es tan importante en Azorín que se puede incluso hablar de una poética de lo ordinario.

Cuando se fija en algunos personajes, se puede constatar que están dotados de nombres propios y que comunican a Azorín sus experiencias, compartiendo con él sus emociones, sus inquietudes. «–Señora Xantipa– ¿Qué penas son ésas que usted tiene ?» le pregunta Azorín, «Y en este punto ella –después de suspirar otra vez– comienza a relatar su historia...»[13].

La escritura azoriniana se vuelve una llamada a la vida y una victoria sobre el tiempo:

> Siento que pasa por el aire, vagamente, en este momento, en esta casa, entre estas figuras vestidas de negro que miran ansiosamente a un desconocido que puede traerles la esperanza, siento que pasa un soplo de lo Trágico.[14]

Esta llamada a la vida se dirige al pueblo español, son las tierras de Castilla y las de la Mancha, los paisajes, los habitantes, las distintas costumbres y las tradiciones que hacen de este país, España, una fuente inagotable y vital para la búsqueda del autor y para su verdad histórica.

3. La energía regeneradora: la conciencia social y el alma intrahistórica

Esta España, a la cual Azorín está muy ligado, despertó en él muy rápidamente un sentimiento patriótico, y se esforzó entonces para entender y poner de relieve el pasado nacional, examinando de cerca los pueblos, las ciudades, los paisajes y la vida diaria de los españoles. Azorín es consciente de que el presente está en estrecha relación con el pasado, de que hay una continuidad entre pasado y presente.

El objetivo principal de Azorín, un objetivo que parece compartir con otros autores como él y particularmente con Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, es el de detectar el alma intrahistórica que existe en *El Quijote*. Anthony Close lo subraya en su obra *La concepción romántica del Quijote*:

13. *Ibid.*, p. 103.
14. *Ibid.*, p. 104.

> Unamuno, 'Azorín' y Ortega comparten un mismo objetivo básico: desvelar el alma intrahistórica que palpita en el *Quijote* por debajo del documento histórico, carente de vida, pero proceden de modos distintos.[15]

Es a través de sus descripciones como Azorín busca esta realidad universal, eterna; y el autor lo consigue realzando los pequeños acontecimientos de la vida diaria y los sucesos que aseguran la continuidad de la vida. Desvela en la intrahistoria un sentimiento de eternidad y de inmortalidad. La Historia con una «H» mayúscula se ve descartada por Azorín a expensas de otra historia, más importante ésta, porque más verdadera y auténtica, la intrahistoria:

> *Azorín* ha buscado para sus descripciones «historiográficas» zonas de la vida humana ajenas al dominio de lo que él mismo llama los «grandes hechos». [...] Los menudos hechos de la vida cotidiana, los restos muertos del pasado (la poesía de las viejas piedras) y las vivencias que constituyen el mundo de la intimidad humana son, en suma, los materiales a que recurre *Azorín* para edificar sus descripciones históricas.[16]

Esta «intrahistoria», o también «metahistoria» según algunos críticos del monovero, se resume a través de lo diario: son los numerosos retratos que pinta Azorín de los campesinos y de los aldeanos, los personajes que tuvo la oportunidad de cruzar o a quienes sus protagonistas cruzan, las ciudades y los pueblos que visita, los edificios que contempla; o sea, todos estos pequeños detalles que parecen sin importancia alguna y que en realidad constituyen lo esencial. Es mediante la intrahistoria como el autor se esfuerza por impulsar y por crear una toma de conciencia política de la identidad española en los españoles. Mover al descubrimiento de las tierras de España es un deber patriótico para Azorín. Y la regeneración del país debe hacerse desde dentro.

Denuncia igualmente el letargo estéril y paralizante así como una pasividad que tendrá graves consecuencias. Esta visión de los pequeños hechos revela una realidad bastante dura, la de los trabajadores y de los agricultores españoles, la de los artesanos y de los pequeños propietarios. Una realidad a menudo escondida o mal estudiada incluso por parte de la prensa de la época.

Al dar nueva vida a este clásico de la literatura española, Azorín resulta ser un autor profundamente comprometido; detrás de su estética literaria contemplativa se desvela el rigor analítico de un reformador, consciente de los bloqueos de una sociedad que aún vive en sus ilusiones y sus desilusiones.

---

15. Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote,* Barcelona, Crítica letras de humanidad, traducción castellana de Gonzalo G. Djembé, 2005, p. 198.
16. Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98* (1945), Madrid, Espasa Calpe, S.A., Colección Austral, 1997, p. 312.

Preocupado por el futuro de su país, es sobre todo un ferviente defensor de los valores espirituales de la cultura española. Para él, España posee sus riquezas, sus tradiciones, su arte, sus paisajes y sobre todo su literatura que debe conservar a toda costa. Además, en *La ruta de Don Quijote*, Azorín trata de favorecer una conciencia nacional, la «identidad española» de una España que debe reconstruirse, meta que sólo podría conseguir escudriñando su propia realidad:

> Para Azorín, la literatura española nos enseña el estado de civilización del país, nos muestra el espíritu nacional, de manera que a partir de ese espíritu se pueda reconstituir la nueva patria. En su acercamiento a nuestra literatura dominan dos sentimientos: la preocupación por «el problema de la patria» y el deseo de buscar «nuestro espíritu» a través de los clásicos.[17]

Preocupado por la defensa de los valores españoles y de la identidad nacional, Azorín trató por todos los medios de encontrar las soluciones adecuadas para salvar el país del marasmo en que se encontraba, con el fin de que recobrara progreso y modernidad. Azorín sugiere que una de las soluciones para la reconstrucción de su país consistiría en inspirarse de los grandes clásicos de la literatura española para extraer la verdadera esencia de la España intrahistórica.

Desde un punto de vista más pragmático, Azorín reflexiona igualmente sobre la esencia de España, sobre las causas de su decadencia y sobre las posibles soluciones que se le puede dar, incitando a los españoles a que actúen con más energía. Penetra cuerpo y alma en el espacio geográfico, en la sociedad y la cultura. Esta contemplación emotiva del paisaje interior de la Península, esta mirada íntima y afectiva, resulta ser la vía real que le permite modificar su visión del mundo a fin de reconquistar el prestigio perdido del país y sobre todo suscitar un despertar rápido y eficaz para salir del marasmo económico y social en el que se hunden los habitantes del país.

A través de este gran mito de la literatura española, Azorín procede a una lectura de la historia, invitando los lectores a reflexionar sobre su condición de hombre y sobre su historia, a meditar y a desarrollar su reflexión y su capacidad crítica.

Tal como Don Quijote, Azorín se hace así el aventurero que lucha en contra de las injusticias de la vida y que denuncia los males de la sociedad. Tal como Don Quijote, Azorín es obstinado y está convencido de que, a su vez, tiene que llevar a cabo una misión sobre la tierra. Su viaje es, pues, mucho más que una mera andanza solitaria y meditativa: «...yo tengo que realizar

17. http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin.html

una misión sobre la tierra»[18], dice Azorín a doña Isabel antes de emprender su viaje. Su periplo, como el de Ulises, «el hombre de las mil pruebas», parece también muy rico en aventuras.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *La ruta de Don Quijote* (1905), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1998, 168 p.

Close, Anthony, *La concepción romántica del Quijote,* traducción castellana de Gonzalo G. Djembé, Barcelona, Crítica letras de humanidad, 2005, 350 p.

Kundera, Milan, *L'art du roman*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1986, 201 p.

Laín Entralgo, Pedro, *La Generación del 98* (1945), Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1997, 514 p.

18. Azorín, *op. cit.*, p. 78.

El retorno a los clásicos: el último Azorín en *ABC*

Dolores Thion Soriano-Mollá
Universidad de Pau y de los países del Adour, Francia

Desde que Azorín regresó de París en 1939 hasta que se le devolvió su tarjeta de periodista en España en 1941, bien se sabe que estuvo trabajando para la prensa hispanoamericana, en particular para *La Prensa* de Buenos Aires. De aquellos artículos nacieron las antologías que el mismo Azorín ordenó: *En torno a José Hernández* (1939) en Espasa Calpe de Buenos Aires, *Pensando en España* (1940), *Valencia* (1941) y *Madrid* (1941) en su ya habitual editorial Biblioteca Nueva, y *Sintiendo a España* (1942) en Destino de Barcelona[1]. Los informes de la censura ante tan prudentes ediciones no fueron sino elogiosos, con lo cual, Azorín reanudó sus contactos con su lectorado libresco sin grandes dificultades[2]. No ocurría lo mismo en su faceta de periodista en España, ya que su andadura no se reanudó hasta 1941 en el seno de la prensa falangista en tribunas como *Arriba, Vértice, Tajo*.

Aunque la tendencia a la ensoñación pasadista y melancólica así como el diálogo con los clásicos ya estaban presentes en algunos de sus artículos de *La Prensa* de este período, tan pronto como Azorín volvió a sus asiduas colaboraciones en *ABC,* éstos se intensificaron y no sólo porque se dirigiese a un público más conservador o más lego que los transatlánticos vecinos.

En el espacio de que aquí disponemos, limitaremos este estudio a una visión panorámica somera sobre la presencia y significación de los clásicos en el Azorín de inmediato regreso, no sin antes recalar en algunos rasgos distintivos de su trayectoria final en el centenario diario español[3].

1. Las colaboraciones de Azorín en *La Prensa* de Buenos Aires en torno a 1937 quedaron en parte recogidas en *Españoles en París* (1939), antología que vio la luz también en Espasa Calpe Argentina.
2. Archivo General de la Administración Civil del Estado. Cultura. Exp. 4717, 4707, 6569 y 6086.
3. Este trabajo no pretende ser más que un pequeño eslabón de nuestro proyecto sobre el estudio de la última producción periodística de Azorín.

«Azorín, el maestro vuelve a nuestras columnas. Como cuanto sale de su pluma, el siguiente artículo está lleno de bellos aciertos», rezaba el diario *ABC* de Madrid y, dos días después, el de Sevilla en la tan mentada fecha del 18 de noviembre de 1941, porque el insigne periodista volvía a su habitual cabecera. Tan sólo con antelación y desde París, Azorín había sacado a la luz en *ABC* de Madrid y de Sevilla un artículo suelto «Elegía a José Antonio», el 30 de noviembre de 1939, pero contrariamente a lo que se suele afirmar, no colaboró primero en el *ABC* de Sevilla y después en el de Madrid. El vaciado del diario andaluz así lo confirma. Las colaboraciones de Azorín empezaron a salir a la luz en noviembre de 1941 en Madrid y el mismo artículo solía aparecer dos días o tres después en el diario sevillano.

Poco antes de que Azorín iniciase su nueva singladura en *ABC*, el equipo directivo fue preparando la llegada del maestro. Se utilizó como razonable pretexto la salida de sus antologías *Madrid y Valencia*, así como la representación de *Farsa docente*. *ABC* fue publicando una serie de artículos que versaban en los escritores finiseculares y en los que se hacía sólo hincapié al quehacer puramente literario de Azorín, al margen de compromisos ideológicos y de activismos políticos. Si se citaban sus títulos, eran los de textos tan inocuos como *Brandy mucho brandy* o tan proclives al régimen como *Un discurso de la Cierva* como hizo José María Alfaro en «En torno a una explicación de los del 98»[4], el 17 de septiembre de 1941. Si Fernández Almagro reseñó prolijamente *Valencia* y *Madrid* el 24 del mismo mes[5], todo ello se debía a la difusión de una imagen de Azorín como escritor, si no clásico, sí perteneciente a otros tiempos ya distantes y cuya ideología nada tenía que ver ya con la presente. De apariencia programada resulta asimismo el artículo de Joaquín Romero Murube «Generaciones literarias». Como reza el título versa en el marbete acuñado por Azorín y refrendado en su antología *Madrid*:

> La generación del 98 literariamente está más que pasada. El último libro [Madrid] de Azorín nos lo demuestra palmariamente; tras su lectura nos queda una nostalgia formada por admiraciones y un si es no es caridad hacia los viejos. Hicieron su obra; y un sentido de elegancia y de conocimiento de nuestras propias fuerzas nos ha de llevar a ver en ellos solo lo bueno y lo noble, con caritativo olvido para sus faltas y sus yerros. Pero hacer parangones de conductas y actividades políticas *literariamente* no está bien. [...] Y en este sentido –en el político– no cabe más que dos posturas: estar en España o estar en Méjico. Y si estamos en España es porque lo hemos querido y porque la victoria derramó sus laureles sobre nuestros campos.

4. José María Alfaro, «En torno a una explicación de los del 98», *ABC*, 17-09-1941.
5. Fernández Almagro realizó sobre *Valencia* y *Madrid* la reseña «Crítica y noticias de libros», *ABC*, 24-9-1941. Asimismo en «Notas teatrales», *ABC*, 18-11-41, y «Crítica y noticias de libros», *ABC*, 20-11-1941.

> El vencedor tiene entre los dones más altos del triunfo la flor de la misericordia. No creemos que sean menesteres de las actuales generaciones literarias de España el reprochar a los provectos mantenedores del 98 sus cegueras políticas y sus contribuciones más o menos conscientes al advenimiento de la República y toda la podrida laya anarquizante que de allí brotó. Aquello quedó debatido y borrado a golpe de bayonetas.[6]

Dadas las limitaciones del espacio de opinión pública del que disponían los escritores y periodistas, y el carácter sesgado o neutro de la información que podía circular, no es extraño que Azorín reanudase su actividad periodística en *ABC* «literariamente», tomando prestado el término que establecía Romero Murube en la cita anterior. Los títulos como «El embrollo del teatro», «Melancolía, poesía», «Imprecación a Miguel» y «El camino de la cartuja»[7] de las primeras contribuciones que Azorín publicó desde aquel 18 de noviembre de 1941 hasta el cierre del año son *per se* elocuentes. Estos artículos además mantienen cierto diálogo con los publicados en *La Prensa* a finales de 1941, en particular con «La soledad», «Treguas en la Mancha», «No pensar», «Las cosas de España»[8], si bien en ellos no se expresaba con tanta contención. De hecho, su comparación nos ha permitido corroborar los temas y las estrategias recurrentes en el escritor en este complejo período, tanto más en cuanto que esta serie de contribuciones quedaron desperdigadas por las efímeras hojas de los periódicos y salvo contadas excepciones –«Imprecación a Miguel» que el mismo Azorín recogió en el volumen *Con Cervantes* (1947), «El camino de la cartuja» en *Leyendo a los poetas* (1945) y «Las soledades» en *Palabras al viento* (1944)– han quedado sepultados con las mismas hojas que les vieron nacer. Esa fue además la tónica general. Gran número de colaboraciones de esta época quedaron desde entonces definitivamente en el olvido, por lo que nuestro propósito, a corto plazo, es volverlos a recuperar.

En las coordenadas en que se incardinaba el regreso de Azorín a la prensa nacional poco margen de libertad tenía. Aunque el periodismo –como el mismo escritor defendió años antes– requería presente y actualidad, Azorín optó por los derroteros de la literatura, ya no tanto en el campo de la crítica impresionista a la que tanto espacio había dedicado, sino en el de la creación entendida como ensoñación. Por ubicarse en unas permeables y oscuras lindes entre la realidad y la ficción, éstos le permitieron tanto evadirse de la realidad

6. Joaquín Romero Murube, «Generaciones literarias», *ABC,* 1-11-1941.
7. Entre noviembre y diciembre de 1941, Azorín publicó en *ABC*: «El embrollo del teatro», 18-11-1947; «Melancolía, poesía», 25-11-41; «Imprecación a Miguel», 27-11-41 y «El camino de la cartuja» 2-12-41; «Una visita», 6-12-41; «Las soledades», 17-12-1941 y «Oceanía», 31-12-1941.
8. Estos tres títulos son los que publicó en *La Prensa* en esos dos meses: «La soledad», 16-11-1941; «Treguas en la Mancha», 23-11-41 y «No pensar», 14-12-1941.

como hablar de lo que él dispuso en clave filológica para una pequeña minoría de lectores. En esa ensoñación y en esa escritura en clave, el patrimonio cultural español, en particular el áureo, es el que en mayor grado resulta fuente de inspiración, como observaremos a partir de la muestra de artículos de *ABC* que hemos seleccionado para este trabajo.

Como anunciábamos antes, el teatro fue el primer género que mereció su atención en ese artículo inaugural con el que no había que levantar sospechas. En «El embrollo del teatro», Azorín propone una exégesis sobre la técnica teatral que hace pura abstracción de su presente o de su pasado inmediato[9].

De entrada, se ubica Azorín en un comedido pasado al margen de la alta comedia, del teatro cómico –a las que asistían sus lectores– de sus propias producciones representadas a la sazón o del recién nacido Teatro Universitario, para dar cuenta de las dificultades que encierra la preceptiva teatral. A pesar a las aportaciones de Argensola con sus tragedias, de Lope de Rueda con sus cuadros breves o de Cervantes con sus análisis de costumbres y sus lances, considera a Lope de Vega como el máximo sistematizador del teatro español y a él le seguirá Leandro Fernández de Moratín con la comedia nueva. Pero, si bien Lope logra establecer una serie de normas de composición, aduce Azorín que lo importante no son tales reglas sino el mundo poético que Lope logra crear; un mundo ficticio –«de suprema delicadeza», precisa el escritor–, en el que «puede él hacer lo que se le antoje»[10], a imagen del que Cervantes había creado, con otros rasgos, para la novela. ¿Tendrá que recurrir a la creación de ese mundo poético Azorín para encontrar la misma libertad?

No es extraño que para *La Prensa* y en muy cercanas fechas, abra su relato «No pensar» poniendo en boca de su personaje: «he llegado a Nesteda; no pienso en nada: no quiero pensar en nada»[11], puesto que en su regreso a España es trasunto de aquel personaje pesimista de su segundo artículo en *ABC*, «Melancolía, poesía». En él, el personaje del relato ha de entrar de nuevo en la vieja morada, «tuerce el gesto y su ceño se frunce» ante una casa que hay que transformar completamente para convertirla en placentero hogar. Azorín, desde la omnisciencia del narrador, saca a colación la filosofía de Schopenhauer y de Nietzsche sin citarlos, para exhortar a su lector a no ser determinista y, por lo tanto, al «libre regimiento de nosotros mismos por nosotros mismos»[12] y ello aun teniendo en cuenta la creencia en el numen y el peso del ambiente

9. Azorín, «El embrollo del teatro», art. cit.
10. *Ibíd.*
11. Azorín, «No pensar», art.cit.
12. Azorín, «Melancolía, poesía», art. cit.

social a todas luces de corte fatalista. Obviamente, ubica su relato a fines del siglo XIX y, no por nada, cierra su artículo citando a Ramiro de Maeztu y su célebre antología «hacia otra España»[13].

Porque con la edad el escritor, decía el mismo Azorín en *ABC,* se hace más clarividente, pero más moderado, él, releyendo a Platón, concluía en sus postreros años que: «No será la vejez reposo si no se sabe lo más importante que hay que saber y que se resume en un solo vocablo: "moderación". Hay que moderarse; moderarse en los grandes trances de la vida –en la casa, en la ciudad, en la nación– cuando es necesario moderarse»[14].

Bajo esa perspectiva pesimista y moderada, cabe subrayar la importancia que Azorín concede, al reanudar estos primeros contactos con el célebre diario español, a la figura de Miguel en su tercera colaboración en *ABC,* el 27 de noviembre de 1941: «Miguel: vienes de Esquivias y te encaminas a Madrid; hago contigo el mismo viaje...»[15]. Narrador y personaje son compañeros de un viaje en el que el primero de ellos, trasunto de Azorín, afirma el valor de su supuesto Miguel como clásico, como fuente inagotable de encuentros, lecturas e interpretaciones en la misma línea en que definía Italo Calvino lo clásico años más tarde[16]. Para Azorín, una obra clásica es ante todo manantial de emociones universales y la voz narrativa de «Imprecación a Miguel» conoce a aquel autor perfectamente:

> –Digo estas cosas entre mí; nos une a Miguel y a mí larga y cordial amistad; digo entre mí estas cosas, en tanto que le tomo el pulso y que nos miramos de hito en hito atentamente [...] has escrito en la Historia de la Humanidad la más bella página. Bello es tu libro, Miguel.[17]

Azorín, con intenso intimismo y fundiendo el pasado con el presente, dando vida a sus ensoñaciones y lecturas insufla vida al pasado. Así, el narrador se perfila –aun en escorzo– como la voz consejera y amiga que conoce cada recoveco del alma de Miguel y del que sólo desvelará la identidad avanzando en la lectura; y ello, merced a pequeñas pinceladas y a algunos datos biográficos fáciles de reconocer, tanto si el lector sólo posee superficiales nociones cervantinas...

> Tienes sed, Miguel; tienes mucha sed; toda el agua de Henares, tu río nativo; el río de tu ciudad nativa no bastaría para aplacar tu sed [...] Has

13. *Ibíd.*
14. Azorín, «Los Viejos de Guevara», *ABC,* recogido por Santiago Riopérez y Milá en Azorín, *Los recuadros,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, p. 163-166.
15. Azorín, «Imprecación a Miguel», art. cit., compilado por Ángel Cruz Rueda en Azorín, *Con Cervantes,* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, p. 140-142. Citamos por la edición original en prensa.
16. Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos,* Barcelona, Tusquets, 1993, 278 p.
17. Azorín, «Imprecación a Miguel», art. cit.

> estado en Italia, el mar, en el Argel y en La Mancha, que es otro mar [...] ¿Quién ha hecho lo que tú en Lepanto, y quien ha tenido como tú en Argel, para el prójimo, la abnegación que tú tuviste?[18],

como si el lector es un avezado conocedor del *Quijote*. En este caso, sin duda le hubiese reconocido desde el inicio del relato:

> Tú estás sentado junto a una cama de bancos y cuatro anchas tablas; como ésta has descrito tú alguna en la primera parte de tu libro, de tu gran libro; estás sentado en un sillón de moscovia –el labrador es rico– y en una mesa, al alcance de tu mano, reposa un cántaro rojizo, de líneas sencillas y puras [...];[19]

e incluso hubiese podido identificar que Azorín toma como trasunto el capítulo decimosexto de la primera parte del *Quijote* –«De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él imaginaba ser castillo»–. Ese agudo e inteligente lector recordará asimismo el significado irónico de este capítulo. Recordemos que se trata de una metáfora de la sociedad española; una sociedad dividida, la que representan Maritones y el Ventero frente a la idealizada por el propio don Quijote. Una España, en suma, rota y maltrecha que convive con un idílico y espiritual sueño renacentista. Pero todo ello queda acallado en las columnas de Azorín, pro moderación, ya que será el intertexto clásico el que amplíe y ponga de manifiesto el verdadero y hondo significado del texto.

Como se puede observar, Azorín recrea un relato de ficción en torno a Miguel de Cervantes, figura que no aparece más que como personaje silente a modo de pretexto o como telón de fondo. Con él cree compartir una extremada sensibilidad y emoción, «abnegación peligrosísima, larga y constante» y, por encima de todo, encuentra en él un reconfortante solaz y un sentido compañero cuando ha de volver a España:

> Cuando, estando afligidos, combatidos por la adversidad, rendidos por el dolor, leemos unas páginas de tu libro nos sentimos al punto fortalecido y alentado ¿Y es todo eso decadencia y enervación?
>
> Vamos, Miguel; nos están llamando; ha llegado el momento de reanudar nuestro viaje, el viaje a Madrid y el viaje de la vida. ¡En marcha, pues![20]

¿A quién se dirigirá, por lo tanto, la imprecación que condensa el título del relato? ¿A Azorín o a su personaje? ¿Se trata de un error tipográfico y una confusión con deprecación como se recogería tardíamente en la antología

18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*

Con Cervantes? El título, con imprecación o con deprecación, a todas luces es metafórico porque Azorín es consciente de que sólo la escritura literariamente codificada le permitirá alcanzar la libertad de pensamiento y de expresión. Evocando a Pascal, en «Meditación de Cofrentes», él planteaba el tema de la soledad del escritor y de la importancia de lo que denominaba el filósofo francés «Raison d'effet»; o sea, «tener un pensamiento reservado para sí y otro encimero para la multitud»[21].

A partir de noviembre de 1942, unos meses antes de que Azorín iniciase sus colaboraciones en *El Español* (30-1-43) y en *Destino* (6-3-43) entre los artículos cervantinos que quedaron desperdigados en las páginas de *ABC*, el escritor monovero utilizó circunstancialmente la figura de Cervantes, estableciendo cierta sintonía respecto del horizonte de expectativas del poder en vigor. Citemos como botón de muestra «El Caudillo y Cervantes» con fecha del 6 de noviembre de aquel año. En él, el escritor recurre al viejo tópico de Herder del sentimiento de la lengua para desarrollar el de la Hispanidad. «Y si amamos a España, ¿nos uniremos en esta consideración el nombre de Cervantes, autoridad suprema en el idioma y el nombre del Caudillo, anheloso en propagar el espíritu español en América por el conducto del idioma?»[22], inquiere Azorín a su lector. Se trata de una pregunta meramente retórica puesto que su respuesta no puede ser más contundente. Tras una existencia azarosa, Cervantes como Don Quijote se retira vencido, si bien subsiste la causa por la que lucharon, a ambos les trasciende el ideal:

> Las palabras de don Quijote en su lecho de muerte son palabras. Los hechos anteriores, son hechos. Esas palabras, dichas en la intimidad del hogar, ¿sobre quién podrán influir? En cambio los hechos, públicos y ruidosos, influirán sobre gentes y gentes. Tendido en su lecho y expirante el caballero, queda en nuestra sensibilidad, luminosamente, el ideal alentador. Por ese ideal –esperanzas, entusiasmos, generosidad– ha luchado nuestro Caudillo. Y ese ideal es lo que nuestro Caudillo anhela que nos una fraternalmente a españoles y americanos.[23]

¿Se trata de esa «raison d'effet», de esa privacidad en el pensamiento frente a las necesidades de un discurso público para la multitud? Difícil es a este respecto encontrar respuestas definitivas y tal vez tampoco sean tan primordiales, puesto que, como él afirmaba, sean cuales sean las tendencias y los contextos, el ideal subsiste sobre todo si éste tiene que ver con el idioma, su

21. Azorín, «Meditación en Cofrentes», *ABC*, 17-1-1962, recogido en Azorín, *Los Recuadros, op. cit.*, p. 139-141.
22. Azorín, «El Caudillo y Cervantes», *ABC*, 6-11-1942.
23. *Ibíd.*

herramienta de trabajo. Y al margen de las adhesiones políticas, lo esencial en un clásico es para Azorín la honda emoción que ese ideal genera. En voz de aquel narrador que exhortaba a Miguel, Azorín afirma: «La emoción –fíjate en lo que te digo, Miguel– la emoción, la intensa emoción en que se condensa prodigiosamente el tiempo, tú la has sentido como no la ha sentido Lope, ni la ha sentido nadie». Por ello, a los filólogos que valoraron el final de *Don Quijote* como obra de derrota y decadencia, responde Azorín afirmando que el valor de esta obra, la clásica por excelencia, reside en el hecho de que encierra

> dos cosas: el texto y el ambiente que se ha ido formando en torno a ese texto; el arte puro es cosa tan peregrina, que uno puede ser el texto y otro el ambiente. Lo que realmente nos hechiza en un libro es esa atmósfera que lectores y lectores, generaciones y generaciones, sensibilidades y sensibilidades han creado en torno al libro. Y el ambiente moral de tu libro, Miguel, yo lo afirmo rotundamente, es de humanidad, de honda humanidad, de confortación anímica, de esperanza y de consuelo.[24]

Por ser el clásico inagotable fuente de ideal y de emoción, por favorecer actualizaciones múltiples, Azorín hará que sus personajes –como probablemente él mismo– lean invariablemente a Cervantes, a imagen del escritor de «Oficios», un artículo olvidado de junio de 1942 cuyo personaje confiesa que «No pasa día que yo no lea algunos versos de Cervantes»[25], o como Arnaldo de «La noche del 23» –publicado en abril del mismo año–, quien al evocar la muerte de Cervantes relata:

> Soy apasionado de Cervantes; he leído el *Quijote* incontables veces; no transcurre día sin que lea un capítulo de la novela; tengo todo un ancho estante lleno de ediciones varias del *Quijote*. En mi lectura de la obra, he llegado a tal saturación que yo necesitaba ardientemente realizar un acto en que concretar todo mi fervor. Estoy oyendo que ustedes, como Paco y María, dicen en voz baja: «¡Cosas de Arnaldo!».[26]

Con ese ferviente y apasionado lector llegará incluso Azorín a hacer burla cervantina, creando un doble de Don Quijote, ya no trastocado por la lectura de novelas de caballerías, sino por el mismo *Don Quijote*. Y con una vuelta de tuerca, reaparece aquel capítulo 16 de la primera parte y la ya mentada cama de «Cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos», ahora motivo de imitación ficticia. Arnaldo, como Don Quijote, quiere dormir en aquellas tablas de la taberna:

---

24. Azorín, «Imprecación a Miguel», art. cit.
25. Azorín, «Oficios», *ABC*, 10-4-1942.
26. Azorín, «La noche del 23», *ABC*, 23-4-1942, en Azorín, *Con Cervantes, op. cit.*, p. 147-149.

> –Esta es la cama –dijo María; la cama en que tú quieres dormir la noche del 23 de abril, es decir, esta noche. No hemos respetado en absoluto el texto de Cervantes; no podrías dormir en esa cama si tuviera, como Cervantes dice, un delgado colchón lleno de duros bodoques de lana y dos ásperas sábanas de cuero; lo que hemos hecho es poner dos colchones de mullida lana y dos sábanas de hilo. Como ves, allá junto al techo, hay una ventana sin postigo, por la que entra el viento. Al lado de este camaranchón está un aposento cómodo con otra cama de hierro; tú, Arnaldo, haz lo que quieras; si quieres te acuestas en la cama de bancos, como es tu empeño, y si no en el cuarto de al lado.[27]

Azorín proyecta la noción de atemporalidad en los clásicos, de modo que en el acto de escritura los autores y sus textos se confunden y se revitalizan mutuamente. «Los clásicos son como los hombres de hoy», sostiene Azorín. Con esa alma humana los incorpora en sus creaciones para mejor ir escrutando la voluntad de sus personajes. Desde la distancia del columbrador, el escritor juega con la rueda del tiempo, pues, a su entender, «sólo llega profundamente a los lectores lo que se les da en forma de vida: vida más o menos palpitante»[28].

El aliento vivificador al que somete a los personajes, como reflejan las citas reproducidas, era en opinión de Azorín una estrategia fundamental para captar al lector contemporáneo. Sus propias lecturas son ante todo sentidas. En su recreación, cuando Azorín pasa al acto de escritura las somete a un tratamiento muy personal, a una fragmentación en la que va acentuando facetas fundamentales de la idea esencial que el personaje debe encarnar para ir fraguando así su valor humano y universal. Los distintos aspectos que interesan a Cervantes de sus autores y de sus obras quedan por lo tanto desparramados a través de sus diferentes colaboraciones, sin que por ello pierda el conjunto su carácter unitario, en la medida en que todas responden bajo diferentes ópticas a una indagación sobre el ideal y sobre los conceptos de clásico y de universal.

Como se ha podido ir observando, Miguel de Cervantes pasó paulatinamente, de los inicios de los años 40 a primavera de 1942, a convertirse en un personaje prácticamente omnipresente en lo que desde inmediato parece presentarse como un plan unitario de antología. Esta fue publicada tardíamente bajo el título *Con Cervantes* al alba de la celebración del Cuarto Centenario del nacimiento de Cervantes, en 1947. En realidad, este proyecto cervantino empezó a fraguarse en París hacia finales de 1938, con una pequeña serie de

27. *Ibid.*
28. Sobre este aspecto disertaba el propio Azorín en el sustancioso «Prólogo hipotético» a la segunda edición de *Con Cervantes*, *op. cit.*, p. 9-10.

artículos consagrados al clásico escritor que *La Prensa* de Buenos Aires fue sacando a la luz y que quedaron después agavillados en *Pensando en España.*

Valgan estas primeras pero fundamentales muestras de ejemplo para observar las estrategias que Azorín fue estableciendo en su quehacer en *ABC*[29] durante los primeros meses de colaboración y el interés nuclear que Cervantes fue despertando en este período, como objeto de creación a partir de una vasta erudición filológica.

Ya sea por escapismo o por el exilio interior, ya sea por la búsqueda de la sustantividad que se persigue en la senectud, cuando ya se ha «leído todo» –según ponderaba Azorín–, lo cierto es que con el ejercicio del periodismo literario en uno de los diarios de mayor tirada y prestigio de la época, el escritor contribuyó a asentar el canon literario clásico de buena parte del siglo XX. En sus textos se entretejen complicadas isotopías y redes intertextuales con la literatura sobre todo del Renacimiento y Barroco en 1941-1942, con autores tales como Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, Fray Luis de Granada, Lope de Vega, Juan de Zabaleta, Francisco Quevedo, Góngora, María de Zayas; y puntualmente, la del XVIII y XIX, en 1943-1944, autores ilustrados como Ramón de la Cruz, el Padre Benito Feijoo, Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Antonio Gil y Zárate; y decimonónicos como Manuel Bretón de los Herreros, José María de Larra, Juan Martínez, Ramón de Campoamor, Manuel Tamayo, Benito Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán. Todos ellos convivieron, aunque en menor grado, con el Cid o Miguel de Cervantes, Fernando de Rojas o el *Lazarillo de Tormes*, pero también puntualmente junto a Platón, Tito Livio, Cicerón y Ovidio[30].

La presencia de toda esta enciclopedia canónica de clásicos y contemporáneos –que están pasando a ser clásicos– es variada y depende del tipo de contribución. Azorín recurre tanto a la simple mención del patronímico –de manera aislada o en una enumeración de autores–, a la síntesis de algún aspecto relevante de sus obras, como a la cita textual de algún breve fragmento, utilizado en general como argumento de valor para refrendar una idea propia. Todos estos referentes e intertextos adquieren nueva corporeidad y nuevas funciones en el seno del texto azoriniano. Sin duda la presencia más original

29. Es evidente que en el marco del nacional-catolicismo, los clásicos contribuían a transmitir unos valores patrios que poco coinciden, sin embargo, con las actualizaciones que de ellos propone Azorín.

30. Con el fin de no abrumar con prolíficas referencias en cuyo análisis no nos podemos detener, recordemos, entre los numerosos artículos, algunos correspondientes a los primeros años de posguerra en *ABC*: «El camino de la cartuja», art. cit.; «El embrollo del teatro», art. cit.; «Un drama psicológico», 20-1-1942; «Las biografías», 8-2-1942; «En el atochar», 13-2-1942; «1605», 17-3-1942; «El otro y yo», 5-4-1942; «La mujer española», 6-9-1942; «La escalera», 28-9-1942; «Filosofía de la historia», 24-1-1943; «Las generaciones», 28-2-43; «Romanticismo», 28-3-1943 y «Más del siglo XIX», 11-4-1943.

y acabada es la que ya mentábamos al principio, la literaturizada o ficticia en torno a la figura de Miguel de Cervantes.

Subrayemos que con el tiempo, fueron ganando espacio autores como Fray Antonio de Guevara en quien encontraba él respuesta a sí mismo y Santa Teresa entre los místicos, sin duda por la necesidad de elevación o trascendencia aunque desprovistas del sentido religioso de las mismas[31]. De manera más inmediata, la vejez y las limitaciones espacio-temporales que esta conlleva son expuestas a través de las relecturas de las *Epístolas familiares* (Amberes, 1633) de Fray Antonio de Guevara, al que gustaba citar para justificar su conducta, ya que las limitaciones en la senectud, explica Azorín, apoyándose en las *Epístolas* y con inteligente juego de sentidos, conducen al hombre a la «renuncia –quiérase o no– de toda acción», porque «cada uno hace su vejez, contando con su diátesis. Y contando con su herencia. Estamos ligados a la tierra. El ambiente no envuelve y nos forma»[32]. Precisamente debido a ese determinismo a «esa tierra que os envuelve y nos forma»[33], como bien remachaba Azorín, pero también como rasgo propio de senectud, en «Un drama psicológico» del 20 de enero de 1942 nos confesaba que él, como en general cualquier hombre:

> descarta del mundo, de su visión del mundo, lo accesorio y superfluo; color, forma, accidentes transitorios, particularidades, advertencias. Nos quedamos –o intentamos quedarnos– con lo puramente espiritual, y amamos los problemas psicológicos y nos atrae el enigma de las voluntades.[34]

La utilización del valor incondicional del que gozan los escritores de la tradición clásica española en los valores y las mentalidades populares resulta una acertada estrategia para crear múltiples planos de lectura y de actualización en sus textos, en la línea que los epígonos krausistas, en particular Rafael Altamira, habían ya anticipado en el acto de comunicación literaria. Bajo la influencia primero de los estudios de psicología y más tarde con el psicoanálisis ya se había destacado que en cualquier obra literaria «existen dos elementos esenciales: uno es la propia obra y otro la personalidad del autor; mejor diremos, su efluvio, su emanación que, sea cual sea la obra, tenga la tendencia

31. Entre otros, valga citar de *ABC*: Azorín, «Santa Teresa», 21-2-1962; «Todavía Santa Teresa», 28-6-1962; y «Perfiles de la Santa», 5-8-1962; todos ellos recogidos en *Los recuadros, op. cit.*, p. 146-149, 150-152 y 166-168 respectivamente.
32. Azorín, «Recuadro de la vejez», *ABC*, 15-7-1960 y «Los viejos de Guevara», *ABC*, 31-7-1962, recogidos en Los *recuadros, op. cit.*
33. *Ibid.*
34. Azorín, «Un drama psicológico», *ABC*, 20-1-42.

que tenga, acaba por imponerse al libro, por encima de la tendencia»[35]. Por ello, en aquella programática «Imprecación a Miguel» insistía Azorín:

> Quién ha hecho lo que tú en Lepanto, y quién ha tenido como tú en Argel, para el prójimo, la abnegación que tú tuviste, abnegación peligrosísima, larga y constante, ha escrito en la Historia de la Humanidad la más bella página. Bello es tu libro, Miguel. Pero ¿tú crees –ni podrá creer nadie– que es más bello que tu propia vida? [36]

Pero no sólo la personalidad del autor y su capacidad de sugerencia para emocionar determinará, en nuestra opinión, ese rango de clásico universal, sino también la activa colaboración del lector y su asentimiento, pues, en última instancia, es en él en quien recae ese intencional reconocimiento. Del mismo modo, con clarividencia lo supo ver Azorín y ya lo anotamos, los clásicos universales son textos en los que coexisten diversas obras. Aun a riesgo de abusar de las citas, recordemos las declaraciones del propio Azorín respecto de *Don Quijote*, mucho más elocuentes y sugestivas que cualquier glosa nuestra:

> uno es el libro del de la aventura temeraria; otro el libro del valor sereno y prudente; un tercero el libro de la discreción en la conducta humana; un cuarto, el libro del idealismo universal y perdurable. Viven par a par, o infiltrados unos en otros, todos esos libros, las miradas van a uno o a otro según que los ojos que los contemplen sean juveniles o provectos, de hombres de acción, o de meditadores, de cándidos o de advertidos, de alegres o de melancólicos. Y todos encuentran su satisfacción en el Quijote. Así como el Quijote es universal en el espacio, universal es en el sentimiento. Por encima –ya lo sabéis– de ideas, escuelas, y filosofías se halla el sentimiento; el sentimiento es lo que une a todos los hombres e el planeta y lo que los liga a las generaciones que sobre el planeta nos han precedido.[37]

Porque para Azorín, lo universal en los clásicos encarna el eterno retorno y porque como concluye en modo aforismo de raigambre nietzscheana; «Todo acaba, sí; pero todo principia. La vida universal no se interrumpe»[38], esperemos que Azorín, imagen especular de sus lecturas se convierta a su vez en eterna e inagotable fuente de sugerencias y de emociones.

35. Azorín, «El Caudillo y Cervantes», *ABC*, 6-11-42.
36. Azorín, «Imprecación a Miguel», art. cit.
37. Azorín, «El Caudillo y Cervantes», art. cit.
38. Azorín, «Chernier y Grecia», *ABC*, 17-2-1962, en Azorín, *Los recuadros, op. cit.*, p. 143-145.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Cruz Rueda, Ángel, «El Cervantismo de un cervantista», Apéndice a Azorín, *Con permiso de los cervantistas, Obras Completas,* IX, Madrid, Aguilar, 1954, p. 420-450.

Fox, Edward Inman, «Azorín, lector de los clásicos», in F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, T. 6- 1, 1979, p. 387-393.

Fox, Edward Inman, *Azorín: guía de la obra completa,* Madrid, Castalia, 1992, 347 p.

Fox, Edward Inman, «Azorín y el franquismo: un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales azorinianos,* 4 (1993), p. 81-118.

Fox, Edward Inman, «Azorín en la postguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad», *Anales azorinianos*, 6 (1997), p. 79-86.

Llorens García, Ramón F., *El último Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, 163 p.

Llorens García, Ramón F., «Las colaboraciones de Azorín en *La Prensa* (1936-1939): hacia la creación de una imagen de España», *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano,* A*mérica sin nombre,* 3 (2002), p. 56-61.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «La vitalidad de un clásico moderno», in H. Provencio, E. Ramón (eds.), *Azorín en el primer milenio de la lengua española,* Alicante- Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo- Universidad de Murcia, 1998, p. 71-75.

Mainer, José Carlos, «Tres lecturas de los clásicos españoles (Unamuno, Azorín y Machado)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 31, 2 (1995), p. 171-192.

Manso, Christian, «José Martínez Ruiz, Azorín, de cara a Cervantes», *Bulletin Hispanique,* 96, 2, (1994), p. 521-528.

Manso, Christian, «Un español en París: dolor y melancolía», *Azorín, Actes du Ier Colloque International*, Pau, Université de Pau, 1992, p. 171-188.

Manso, Christian, «Facetas del exilio (sobre *Sintiendo a España*)», *Azorín et la France, Actes du II Colloque International*, Pau, Université de Pau, 1992, p. 301-310.

Manso, Christian, «El último periodo creador azoriniano: Los recuadros», *Anales Azorinianos*, 5 (1993), p. 161-176.

Martínez Cachero, José María, «Con permiso de los cervantistas (Azorín, 1948): examen de un libro de melancolía», *Anales Cervantinos*, 25-26 (1987-1988), p. 305-324.

Martínez Cachero, José María, «Azorín ante Cervantes: un viaje por La Mancha (1905) y un libro de melancolía (1948) », *Mar océana: Revista del humanismo español e iberoamericano,* 19 (2006), p. 23-38.

Pérez-Magallón, Jesús, «Azorín en la configuración del canon dieciochesco», *Anales azorinianos*, 7 (1999), p. 99-128.

Quimette, Victor, «Azorín y la América española», *Ínsula,* 556 (1993), p. 14-15.

Riera Guilera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico,* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, 153 p.

Zumárraga Verónica Stella, *El jornalero de la pluma. Azorín en La prensa.* Tesis inédita dirigida por Miguel Ángel Lozano Marco, Dep. Filología Española lingüística y Teoría de la literatura, Universidad de Alicante, 2008.

Azorín: désir de Galice

Daniel Aranjo
Universidad de Toulon, Francia

Soriano continuait son va-et-vient, étranger aux mouvements de ses jambes. De Angel Hernandez, ses craintes passèrent à Ballesteros et de celui-ci au Parti Socialiste. Enfin il se rassit. La veille il avait laissé sur la petite table *La vida del Buscón*, de Quevedo, qu'il avait commencé à lire quelques jours auparavant.

Pendant longtemps, Soriano avait méprisé les classiques. De sa fréquentation forcée avec eux sur les bancs de l'école, il lui restait la sensation d'un monde vieux, monotone, tout juste bon à remplir d'ennui la vie de la jeunesse. Il s'attaquait même à Don Quichotte: «c'était une brousse épaisse où marchaient deux animaux qu'il ne valait pas la peine de suivre, parce que l'un était fou et l'autre grossier». À cause de cette phrase que, à cette époque déjà éloignée, il éprouvait de la volupté à répéter, il eut un pugilat avec un autre étudiant, un Navarrais carliste, très réactionnaire, qui lui avait lancé: «l'animal c'est toi, et si la nature était juste, je te verrais encore avec quatre pattes». Depuis cet épisode, bien des années s'étaient écoulées et ce n'est qu'après avoir franchi la cinquantaine que Soriano découvrit un enchantement soudain avec les classiques. Ce qui, jadis, lui paraissait ennuyeuse vieillerie dans l'art de dire, naïveté dans la manière de transmettre les raisonnements et les observations, prenait à présent une saveur nouvelle, la fraîcheur d'une heure matinale, la lumière d'une aurore annonciatrice. C'était toute l'expérience humaine qui parlait avec une sereine sagesse du fond des tombes lointaines.

Malgré cela, Soriano avait encore des doutes. Cette ancienne tendance à scruter les sinueux mouvements de son esprit lui faisait se demander souvent si les classiques possédaient effectivement cet intérêt toujours nouveau qu'il leur découvrait à présent, ou si, au contraire, c'était lui qui vieillissait.

Jamais il n'avait obtenu de réponse satisfaisante. C'est pourquoi, en se répétant la question, il ressentait un malaise et finit par se dire qu'il y a un âge où l'on aime les classiques, comme il y a un âge où on les déteste, et

> que la volonté humaine était étrangère à cela. Pepe Martinez avait la même opinion: «les classiques se caractérisent par la particularité d'être toujours à l'inverse des femmes, lui dit-il un jour. Quand on est jeune, ils sont pour les autres et elles sont pour nous; quand nous vieillissons, ils viennent à nous et elles vont vers les autres». Soriano avait pensé à Anita Calonge et s'était efforcé de sourire. [...]
>
> De nouveau on l'appela au téléphone. Cette fois, c'était un vieux et modeste socialiste qu'il connaissait depuis longtemps, mais qu'il n'avait pas vu ces dernières années.
>
> (Ferreira de Castro, *Le Renoncement de Don Alvaro*)[1]

Voilà pour cette longue citation, trop peu connue, de l'un des romans les moins connus de Ferreira de Castro et qui rajeunit à sa manière, en situation, et en situation concrète, la question des Classiques, puisqu'il s'agit ici d'un député socialiste espagnol qui, en plus de 300 pages (belle performance), va lentement amorcer puis interrompre un ralliement à la droite en décidant, pour finir, de cultiver son jardin dans une nouveauté printanière, sans illusion, et de coïncider avec sa vie passée, qu'il s'agira de penser et de commencer à écrire au pied de la sierra de Guadarrama.

Est-ce qu'Azorín est de ces classiques-là? Qu'il ait déclenché des pugilats de cour de lycée ou mieux: d'amphithéâtre à colloque, c'est probable mais c'est surtout, l'autre critère ici énoncé, la fraîcheur matinale, qui vaut pour lui, car c'est là son état naturel d'émerveillement, l'heure du reste à laquelle il se lève et se lèvent souvent les épisodes de ses voyages et récits, et c'est bien là le jour, fin, qu'il projette sur ses classiques et en tire. C'est l'effet en tout cas que ses écrits font aussitôt sur de jeunes et moins jeunes étudiants qui ne connaissaient, jusque-là, pas même son nom, ravis par sa nouveauté, son élégance, sa concision, sa rapidité et comme par sa vitesse (*Surréalisme*) sans oublier le succès massif que remporte son *Don Juan* si peu donjuanesque comme sujet de mémoire de master en littérature comparée, lequel, à défaut d'alacrité, possède tous les charmes de l'inattendu, du paradoxe sans snobisme et de la brièveté. Mais pour qu'un tel auteur pût devenir un jour quelque chose comme un classique ou un classique inattendu en France même, il lui en faudrait d'abord les moyens matériels: et c'est-à-dire être davantage traduit ou repris (je pense à la belle traduction de *Félix Vargas* par le bel esprit F. de Miomandre qu'il faudrait à tout prix rééditer chez José Corti ou ailleurs), ou

1. Ferreira De Castro, *Le Renoncement de Don Alvaro*, traduction Renée Gahisto, Paris, P. Horay, 1953, p. 17-18; roman original portugais: *A Curva da estrada*, Lisbonne, Guimarães, 1950. Je remercie les ayants droit de Ferreira de Castro (Centre d'études castriennes, Ossela, Oliveira de Azeméis, Portugal) de m'avoir permis de reproduire ce long extrait.

se voir inscrit, lui, si naturellement comparatiste, dans un programme de littérature comparée à l'agrégation de Lettres Modernes sur le Paysage ou le Surréalisme –D.-H. Pageaux ayant, par le passé, réussi par exemple à y mettre, ce qui est encore plus audacieux, un auteur comme Feijoó, que d'aucuns prirent d'abord pour un auteur japonais.

*

Le texte qu'Azorín a consacré le 19 septembre 1946 dans les colonnes d'*ABC* à la Galice, «Deseo de Galicia», comme tout ce que fait cet auteur, est lui aussi caractéristique de sa démarche: brève, digressive, inattendue, évidente et racée (ce qui m'évitera de répéter ici l'adjectif «élégant» déjà usité ci-dessus). Cette Galice si souvent synonyme de Rosalía de Castro, mais point toujours, tant s'en faut, chez cet auteur à la fois nerveux et nonchalant, hyperesthésique et distrait, rêveur et orienté.

Les Italiens ont quelques adjectifs intraduisibles qui lui conviendraient sur mesure: *versatile* (avec l'idée étymologique de certaine facilité à se «tourner» d'un côté et de l'autre), qu'on pourrait peut-être traduire par «malléable» et que les dictionnaires italien-français traduisent souvent, faute de mieux, par «éclectique» (*versátil* en espagnol, en portugais a parfois, il est vrai, ce sens, bien différent du français «versatile», mais ce terme y est bien moins fréquent qu'en italien); *poliedrico*, avec l'accent tonique non écrit sur le *e*, et son image étymologique du «polyèdre» qu'on ne saurait garder telle quelle en français sauf à y introduire, en sur-traduisant, une dimension métaphorique inattendue alors qu'elle est commune en italien, et que l'on pourrait rendre par l'espagnol *polifacético*, qui irait si bien aussi à notre Levantin «à facettes», «à facettes multiples (*poli*)» qui adore procéder *andando y pensando*, sans froideur ni rigueur universitaires: *impensadamente*, adverbe rare qu'il réserve à sa démarche critique, sans notes ni méthode prédéterminée, et qui pourrait encore valoir pour sa libre philosophie du voyage, et qu'on pourrait traduire –en empruntant cette expression célèbre à un célèbre texte de ce Rousseau «initiateur et engendreur de tant de choses» (Azorín)[2]– par «sans prendre la peine de penser»[3]. Tant Azorín, homme sans «autotélie», c'est-à-

2. À propos de Rousseau, inventeur du Paysage en littérature; Azorín, *Obras selectas, El paisaje de España visto por los españoles*, «Austral Summa», Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 337.

3. «Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence *sans prendre la peine de penser*. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses

dire sans finalité propre, est d'abord l'homme de l'«eutrapélie», rare mot grec (*eutrapelía*) que seul un Azorín était capable d'aller chercher, comme «autotélie», dans un vieux lexique et qui signifie «facilité, ou plutôt bonheur (*eu-*) à se tourner d'un côté et de l'autre» (le mot est bâti sur le radical verbal *trépô*, «(se) tourner»); et quand on y pense bien, c'est d'ailleurs bien là le seul terme à pouvoir désigner en un seul vocable, assez court, tant de choses à la fois, et de facilité et de bonheur à «se tourner» d'un côté et de l'autre (le mot peut parfois se spécialiser dans le sens de «plaisanterie», à ne pas retenir ici pour ces graves fantaisistes que sont en général notre écrivain et *a fortiori* un Rousseau, bien connu pour son absence d'humour).

> Penser est un travail pour moi très pénible, qui me fatigue, me tourmente et me déplaît; travailler de la main et laisser ma tête en repos me recréé et m'amuse. Si j'aime quelquefois à penser, c'est librement et sans gêne, en laissant aller à leur gré mes idées, sans les assujettir à rien. Mais penser à ceci ou à cela par devoir, par métier, mettre à mes productions de la correction, de la méthode, est pour moi le travail d'un galérien; et penser pour vivre me paraît la plus pénible ainsi que la plus ridicule de toutes les occupations.[4]

> L'oisiveté que j'aime n'est pas celle d'un fainéant qui reste là les bras croisés dans une inaction totale, et ne pense pas plus qu'il n'agit. C'est à la fois celle d'un enfant qui est sans cesse en mouvement pour ne rien faire, et celle d'un radoteur qui bat la campagne, tandis que ses bras sont en repos. J'aime à m'occuper à faire des riens, à commencer cent choses et n'en achever aucune, à aller et venir comme la tête me chante, à changer à chaque instant de projet, à suivre une mouche dans toutes ses allures, à vouloir déraciner un rocher pour voir ce qui est dessous, à entreprendre avec ardeur un travail de dix ans, et à l'abandonner sans regret au bout de dix minutes, à muser enfin toute la journée sans ordre et sans suite, et à ne suivre en toute chose que le caprice du moment.[5]

Ces gens-là lisent et vivent «en marge» des livres, se promènent volontiers *incognito* sur des marges de la vie, appelées du reste à peut-être devenir un jour centrales et essentielles: livres chez Azorín souvent fermés, ou vaguement ouverts ou rouverts et celui qu'il tient, sur fond de paysage sec à

---

de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image: mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.» Jean-Jacques Rousseau, « Cinquième Promenade », *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, n° 1516, p. 85-86; souligné par nous.

4. Cité par Félix Gaiffe, *J.-J. Rousseau et les* Rêveries d'un promeneur solitaire, «Les Cours de Sorbonne», Paris, CDU éd., 1967, p. 30.
5. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre Douzième, Paris, Livre de Poche, 1967, n° 1100-1101, t. II, p. 463-464. Ce livre traite du même paysage, central, que la Cinquième Rêverie citée plus haut: l'île Saint-Pierre, dans le Lac de Bienne.

qui il tourne le dos, dans le fameux tableau de Zuloaga, s'intitule *Pensando en España* –pensant donc vaguement à penser ou à penser à *En pensant à l'Espagne*. Métonymie du tout par voisinage d'une partie, paysage ou livre ou livre-paysage, ou d'un élément, ou d'une allusion; ou synecdoque inclusive du tout par son implication à partir de la partie, comme ce Paris dont notre auteur évoque la totalité par trois «districtos», c'est-à-dire trois arrondissements seulement: Élysée, Panthéon, Luxembourg, ou comme la totalité de l'Espagne procède à partir du paysage acroamatique[6] d'une cloche dans *Surréalisme*, selon une sorte de mode de propagation concentrique d'ailleurs caractéristique de la propagation du son: «Todo, España; sentirse en España hasta la raíz de la personalidad; sentirse ligado a toda la cadena de antecesores que ha creado España; la cadena que son estas campanadas que lanza la torre sobre la ciudad y su aloz»[7].

La Galice d'Azorín procède aussi comme cela: dans *Le Paysage de l'Espagne vu par les Espagnols*, un élément l'implique, «Rosalía de Castro», puis ce seul mot, ce seul son: *Galicia*, selon une technique déjà un peu surréaliste, celle de l'initiative laissée aux mots; en attendant, un peu plus loin, la sonorité de cette langue, le galicien, entendue du train. Laisser rêver les mots, le langage et, dès ce train, le paysage avec quelques-unes des constantes de la Galice d'Azorín: vide, nostalgie, grisaille, silence archaïque, alors qu'on se dispose à lire un livre ou un périodique (sans les lire vraiment) «Una luz vaga y turbia entra por las ventanillas del coche; cae una lluvia fina, cernida, menudita; el tren se ha detenido en una estación; en el silencio se percibe la voz de una viejecita –que columbramos con sus sayas a la cabeza–, una voz que dice unas misteriosas palabras dulces, insinuantes, encantadoras, de un atractivo supremo»[8]. Cette «lluvia fina, cernida, menudita» que le voyageur (éphémère député sans élection de Pontearéas en 1914) doit cerner en quatre mots, on peut la traduire d'un seul vocable en portugais (voilà qui n'arrive pas tous les jours en matière de traduction): *morrinha* qui, en portugais régional, désigne un crachin persistant. Or c'est le même mot qui, en espagnol, désigne le spleen ethnique et intraduisible des Galiciens (*morriña*), leur «saudade»[9] à eux, car il y a une météo du spleen dont le texte d'Azorín pourrait encore attester.

6. C'est-à-dire acoustique, mais dans la distance de la réflexivité (avant, pendant ou après l'émission du son); le fameux poème «Les Pas», de Valéry, sont un bon exemple de littérature acroamatique.
7. Azorín, *Superrealismo*, Monóvar, Casino de Monóvar, 1998, p. 165.
8. Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, «Galicia», *op. cit.*, p. 354.
9. Le mot «soidade» (forme ancienne de «saudade» en portugais) est bien connu du galicien, où il a d'ailleurs conservé, sans surprise, sauf pour le Portugais, son sens étymologique de «solitude» (*solitas, solitatis* en bas latin), qui a totalement disparu du portugais au profit du sens nostalgique, bien connu, de la tout aussi intraduisible *saudade* lusitaine.

À moins qu'on ne préfère revenir, une fois de plus, à l'italien et à son adjectif *vago* qui présente un champ sémantique très différent du «vague» français ou du «vago» ibérique, souvent péjoratif, *vago* pouvant signifier tout à la fois en italien «vague», «joli» et «désireux» plutôt que «désirable», avec les difficultés que suppose pour le traducteur, parfois, le choix à faire entre «vague» et «joli» par exemple dans ce fameux début du «Canto» nostalgique XXII de Leopardi: *Vaghe stelle dell'Orsa*: «Vagues étoiles de l'Ourse», ou «Charmantes étoiles de l'Ourse», un traducteur, Lacaussade, allant même jusqu'à «Radieuses». Eh bien, chez Azorín désirant la Galice, sa Galice, nous avons exactement ces trois sens imbriqués l'un dans l'autre: vague, d'un charme inexprimable, et qu'il nous faut donc ardemment désirer: «¡Qué honda sensación de cosas que desconocemos y que, desconociéndolas, ansiamos, nos producen estas palabras!». Il est d'ailleurs significatif que ce texte s'intitule «Deseo de Galicia» et que ce «désir» de Galice se signale surtout par l'intensité et certaine précision de son vague[10] et confine au regret –tant il demeure vrai que souvent «désir» et «regret» se confondent et qu'en latin *desiderium* signifie surtout «regret» (exactement, au départ, regret pour un astre perdu, «*sidus, sideris*»). Cette conjonction des trois sens du *vago* italien ne se trouvant, évidemment, pratiquement jamais en espagnol (sauf chez l'inattendu et évident Azorín) ou en français, sauf peut-être dans un texte de Baudelaire, d'ailleurs assez connu: «J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture»[11]. Puisqu'il y a une nostalgie de l'inconnu, ou du semi-connu, un regret aigu des amours les plus courtes (comme les plaisanteries, les amours les plus courtes sont parfois les meilleures et l'on sait qu'Azorín ne fut pas très longtemps député galicien, d'ailleurs très itinérant) et que ce n'est pas tout à fait par hasard que l'on vient ici de citer Leopardi et Baudelaire, fondamentaux pour notre Levantin, qui a appris –suprêmes références– l'italien dans l'un et le français dans l'autre, et que Leopardi, en particulier dans le «Canto» XXII cité plus haut, c'est à la fois l'homme du proche et du lointain, du lointain dans la proximité et de l'intime au cœur du plus distant. Et davantage encore dans l'encore plus célèbre «*L'Infinito*», avec son hendécasyllabe blanc, affranchi de la limite de la rime, dense, souple, continu à travers ses audacieux enjambements fracturants (fracturant en peu de vers distance sur distance pour un nouvel espace-temps, matériel et spirituel):

10. L'intensité et l'acuité du vague, cela peut exister ailleurs, par exemple dans le célèbre «Petit Poème en prose» de Baudelaire, «Le *Confiteor* de l'Artiste».
11. Baudelaire, *Fusées*, cité par Pascal Pia, *Baudelaire par lui-même*, « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1952, p. 87-88.

L'Infinito
Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.[12]

L'Infini
Toujours chère me fut cette vide colline,
Et cette haie ici, qui ferme au regard
L'ultime horizon presque de toute part.
Mais je m'assieds et j'admire, et d'interminables
Espaces par-derrière, et de surhumains
Silences, et ah quel profond Repos
Ma pensée alors se figure; où irait presque
Défaillir le cœur! Puis à mesure que j'entends
Le vent bruire entre ces feuilles, je
Compare cet infini Silence-là
À cette voix: et me revient l'éternel,
Et les mortes saisons, et la présente
Et vive, et sa sonorité. Ainsi entre cette
Immensité se noie mon âme et ma pensée:
Et naufrager m'est doux en cette mer.
(tr. D. Aranjo)

Azorín, c'est aussi cela: proximité, lointain, franchissement des distances, quête de quelque infini indéfini et précis, nuageux et cerné, dans le sillage de sa chère Rosalía (dont il aime tant à citer ailleurs en galicien le fameux distique, si galicien: «tenho medo dunha cousa / que vive e que non se ve!»), fécondité de la chambre vide, cette chambre qui est toujours un peu, chez notre réceptif Levantin, le négatif quasi monastique du monde où va s'informer sa sensible pellicule, à coup très stylé et stylisé de détail et de di-

12. Giacomo Leopardi, *Canti*, XII, Recanati, 1819.

minutif. Ce faisant, ce diable d'homme aussi allergique à la pensée que son maître Rousseau, ébauche, sans en avoir l'air et avec quelle distraite supériorité, tout un monde, et d'immenses problèmes, dont –s'il vous plaît– celui de la poéticité qui, en 1946, était pourtant bien loin d'être devenue la vieille lune qu'elle est depuis pour nous devenue. En 1946, Jakobson n'a pas encore beaucoup fait connaître cette notion et Valéry vient de mourir, qui a souvent défini la poésie comme système clos valant par la cohérence interne de ses signes et leur synergique transmutation quasi musicale entre eux bien plutôt que par la cohérence externe de chaque signe à son référent extérieur. Or le distrait Azorín arrive à cela très vite, sans se presser, en partant de très loin (une citation d'un frère-poète grenadin passablement extrapolée[13]) dans un court article de journal d'un seul paragraphe et d'une seule souple coulée[14] (un des fort nombreux qu'il a commis), en citant, à propos de sa Galice, aussi bien des vers galiciens de Lamas Carvajal que des vers espagnols de «mon Gongora», celui des Sonnets:

> ¿Y qué es la pura poesía sino una poesía que no atiende a la coherencia externa, sino a una coherencia misteriosa e interna? ¿Y cómo no hemos de menospreciar, en poesía, lo que tiene una trabazón aparente y no una intrínseca trabazón? El libro de Lamas está en la mesa aquí, en la estancia campesina, con olor de semillas, de navideñas frutas, abierta la ventana, por donde, en este día ceniciento, penetra el aroma de los henos segados. No me decido a abrir el libro. Y si lo abro y voy leyendo algunas páginas, ¿es que tendré bastante numen para transformar la poesía que vaya absorbiendo?

Livre peu ouvert, mais dans un halo de totalité hyperesthésique, au reste peu appuyé (car l'intensité peut passer par la nuance, les parfumeurs le savent bien) et peu synesthésique (puisque les sensations sont surtout olfactives).

Valéry, cet autre hidalgo de bibliothèque, voulut un jour donner de l'air à une «tombe littéraire»: «Il m'arrive cependant, de loin en loin, d'entr'ouvrir, dans une pieuse intention, quelqu'une de ces tombes littéraires. En vérité le cœur de l'esprit se serre à la pensée que personne, jamais plus, ne lira dans ces milliers de tomes que l'on garde soigneusement pour le ver et le feu». Sauf que le «vieil in-quarto» en question contenait ce jour-là une traduction française de Saint Jean de la Croix, due à certain «R.P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, carme déchaussé, 1641»: «Oh!... me dis-je, mais ceci chante tout

13. Fray Luis de Granada parle, lui, de l'esprit divin (c'est-à-dire du Saint-Esprit) à l'œuvre au cœur même et dans la conscience intime du poème mystique; que notre leste et nonchalant Monovéran transforme vite en pure cohérence interne, même, mystérieuse, du poème même!
14. Dans *Surréalisme*, les chapitres (souvent en provenance d'articles de presse peu auparavant parus en Argentine) sont souvent de courts chapitres-paragraphes.

seul!»; et d'en tirer une nouvelle définition de l'univers fermé de la poésie et une célèbre théorie de la traduction poétique: créer avec une autre cause, une poésie française, un effet aussi proche que possible de la cause première, la poésie originelle. On en connaît peut-être le théorème: «C'est là véritablement *traduire*, qui est de reconstituer au plus près l'*effet* d'une certaine cause, –ici un texte de langue espagnole–, au moyen d'une *autre cause*, –un texte de langue française»[15].

*

Que penser de cette Galice-là? Qu'elle parle l'espagnol de Gongora et d'un frère grenadin, de famille il est vrai galicienne, Fray Luis de Granada (1504-1588) [16], tant mieux, puisque les vers cités de Gongora, sur fond de cendreuse et nostalgique province, ont la précision caractéristique de certaines formes de vague, ce stimulus pour la conscience et le langage chargés de le rendre, de le dominer et de le saisir: «Repetido latir, sino vecino, distinto, oyó de can...» –d'autant qu'en galicien on dit toujours «can» et non «perro», même si le castillan connaît lui aussi «can», comme on le voit ici, et que la sensation ainsi rendue, sans métaphore ni conceptualisation, est déjà digne de la partie de l'œuvre du Portugais Pessoa signée Alberto Caeiro, le gardien de troupeau partisan du degré zéro de l'écriture poétique et de la pure sensation. Et qu'à partir du vers galicien de Carvajal elle se hausse, au-delà de toute Galice, jusqu'à une définition universelle de la poéticité, c'est encore mieux, épargnant à cette Galice-là le reproche du stéréotype nostalgique. Et, si stéréotype il y a ou devait y avoir, il faudrait tout de même noter que le climat galicien, ce n'est tout de même pas Azorín qui l'a inventé même s'il le saisit surtout par contraste avec la lumière et la netteté arabes et grecques de son Levant natal: car telle est souvent la logique, contrastive, du paysage national, par exemple chez le Portugais Miguel Torga qui, dans son *Portugal*, juge à peu près tout d'après l'austérité frugale, féconde de son rocheux Nord-Est natal mais avec bien plus de sévérité pour tout ce qui la nie trop: joliesse, déperdition et même perdition de Lisbonne, Minho où tout est vert, trop vert, même le vin! Azorín, qui n'est certes pas le racineux et terraqué Torga, étant plutôt l'homme de la tranquille et novatrice et rénovatrice «sérénité», un mot récurrent chez lui quand il s'agit en particulier de ressentir certaine continuité à travers les âges (puisque le temps, souvent, pour lui n'existe pas ou ne devrait pas exister) et l'espace même: n'est-ce point de Saint-Sébastien en Pays

15. Paul Valéry, « Cantiques spirituels », *Variété*, Paris, Gallimard, 1924-1945.
16. Et qui aura passé la dernière partie de sa vie (1551-1588) à Évora et à Lisbonne, au Portugal.

Basque quasi frontalier qu'il lance le train de son pré-roman ferroviaire, manchègue et levantin de *Surréalisme*, avec un quart de siècle d'avance sur certain pré-roman ou «Nouveau Roman» ferroviaire du nom de *La Modification* d'un certain Michel Butor?

Car les gens de 98 sont bien des gens qui prennent, dans les faits ou en esprit, le train, aussi délicieusement passif qu'un écran de cinéma, plutôt que l'automobile, par trop active, et qui, ce faisant, renouvellent et travaillent le paysage national par voie de métonymie, autant que de synecdoque (prononçons une dernière fois ces termes, indispensables): synecdoque de la partie, qui peut être le centre castillan ou le nouveau centre, régional ou tout local, de la phrase –métonymie à la fois du voisinage et de la lointaine périphérie: Galice de Valle-Inclán, face à son île d'Arousa, Pío Baroja, qui habitait à Vera de Bidasoa, derrière la douane espagnole même, au pied du col frontalier d'Ibardín, Pays Basque du castillaniste Unamuno, Levant du Madrilène Azorín, député d'extrême Galice, aux quasi-confins du Portugal, et de diverses Andalousies toutes ponctuelles (Purchena, Sorbas).

Un exemple assez emblématique nous était déjà fourni, depuis bien longtemps, dans le domaine sensible de la peinture, par le fameux tableau *La Chute d'Icare* de Brueghel qui, à la fin du Moyen Âge, rend le *sujet* même du tableau quasi invisible, puisque Icare et sa chute mythique ne sont finalement visibles que par un détail que l'on met du temps à apercevoir et que l'on pourrait même n'apercevoir jamais fût-ce en le cherchant longtemps, surtout si l'on nous privait du titre de l'œuvre, alors que c'est le cœur du tableau, son nom même, son centre de gravité, d'ailleurs décentré et lui-même déséquilibré, aimantant tout et faisant tout basculer dans son petit coin de toile. Ici, plus le détail est infime, et moins il est détectable, plus il est puissant. Nous sommes bien dans le registre de «l'amplification elliptique», pour reprendre et extrapoler une très forte et juste expression de Saint-John Perse.

Deux maîtres d'Azorín dans le domaine de l'infini, de l'indéfini et du précis: Leopardi et Baudelaire.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Superrealismo* (1929), Monóvar, Casino de Monóvar, 1998, 244 p.

Azorín, *Obras selectas*, *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), «Austral Summa», Madrid, Espasa Calpe, 1998, 918 p.

De Castro, Ferreira, *Le Renoncement de Don Alvaro*, traduction Renée Gahisto, Paris, P. Horay, 1953, 318 p.

F. Gaiffe, *Jean-Jacques Rousseau et les* Rêveries d'un promeneur solitaire, «Les Cours de Sorbonne», Paris, CDU, 1967, 188 p.

Pia, Pascal. *Baudelaire par lui-même*, « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1952, 191 p.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions* (1769), Paris, Livre de Poche, 1967, n° 1101, t. II, 511 p.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), Paris, Le Livre de Poche, 1983, n° 1516, 223 p.

Valéry, Paul, *Variété*, Paris, Gallimard, 1924-1945, 5 vol.

APÉNDICE I

Veo a Galicia con el deseo; es como si no hubiera estado nunca en Galicia y quisiera ir a Galicia. Desearía encontrarme, no en una ciudad, Pontevedra, Coruña, Lugo, Orense, sino en el campo. No en una casa de piedra, de sillares o sillarejos, sino en una casita de mazonería: una casita pobre. En esta casita habría una solana con barandal de madera; daría a Oriente o a Poniente; recibiría el sol al nacer o al ponerse. Estaría yo casi de bruces en el barandal; si no de bruces, un poco apoyado en la vieja madera. Tendría yo en la morada unas estancias con el piso de tablas; habría una mesita en que poder escribir y un sillón en que sentarme. Percibiría el olor, leve, de frutas colgaderas y de semillas. (No sé si en Galicia, en estas casitas, hay cuelgas de frutas. Pero, ¿quién me dice a mí que no habrá semillas en algún arcaz, en algún troje?) Por la ventana entraría en la cámara, en que yo estuviera escribiendo, o meditando, o leyendo, un suave aroma de heno segado. Y vería un cielo gris, nuboso. Contrastaría el color ceniza del cielo con el tapiz verde, un verde intenso, de los prados. Y sería profundo el silencio. Si no había de tener silencio, ¿para qué venir a Galicia? Con el silencio, naturalmente, se asociaría aquí, en esta casita, en el campo gallego, la sensación de soledad. ¿Y es que cuando leo a Rosalía de Castro no tengo, profundamente, esa sensación de soledad? ¿Es que no veo yo, sola, a Rosalía? Sola, estando acompañada; sola con sus pensamientos; sola en su desamparo. Y en el silencio y con la soledad transcurrían placientes, sedantes, las horas. Perdería yo la noción de tiempo. Como soy levantino, es decir, de un país de lo definido y lo claro, sentiría aquí, en este país de lo indefinido y de lo brumoso, una voluptuosidad inefable. No tendría nada que hacer, y lo que hiciera, cosas sin importancia, adquiriría para mí un valor que tienen las más resonantes gestas. No querría leer, y lo que leyera me sabría con un sabor que no tengo cuando leo a destajo o cuando, en un precipitado leer, leo libros que apenas puedo gustar o libros que no me interesan. Preferiría, en esta soledad, leer algún poeta. No sé cuál poeta podría leer: desde luego, podría ser un poeta gallego. ¿Rosalía otra vez? ¿Rosalía siempre? ¿Rosalía con niebla? ¿Rosalía con sol, un tímido sol? ¿Rosalía al amanecer? ¿Rosalía en las horas densas de la madrugada? Si hubiera escogido para mi estada en Galicia el campo de Orense, tendría que pensar en un poeta que fue pobre y ciego: Valentín Lamas Carvajal. Hubiera llevado a Galicia conmigo un libro, no sé si el único libro, de Lamas Carvajal: *Espiñas, follas e frores,* espinas, hojas y flores. ¿Conseguiría yo con este libro mi sentido de la poesía? ¿Podría, teniendo ese sentido, contentarme con las poesías de este libro? ¿Y cuál es mi sentido de la poesía? Hay quien lo define. Y es precisamente un hombre que no ha nacido en Galicia; pero que, nacido lejos de Galicia, sus padres fueron gallegos. Habían visto la luz primera en Sarria, provincia de Lugo. Hablo de fray Luis de Granada. Fray Luis, en sus anotaciones a la *Escala espiritual,*

de San Juan Clímaco, el sinaíta, que él traduce nos dice, hablando del Santo: «Porque familiar cosa es a este Santo, coma lo es a todos los que escribiendo siguen el espíritu y magisterio del Espíritu Santo, no tener tanta cuenta con el hilo y consecuencia de las materias, y con la trabazón de las cláusulas y sentencias, cuanto con seguir el dictamen y movimiento de este espíritu divino». ¿Y qué es la pura poesía sino una poesía que no atiende a la coherencia externa, sino a una coherencia misteriosa e interna? ¿Y cómo no hemos de menospreciar, en poesía, lo que tiene una trabazón aparente y no una intrínseca trabazón? El libro de Lamas Carvajal está en la mesa aquí, en la estancia campesina, con olor de semillas, de navideñas frutas, abierta la ventana, por donde, en este día cenicien-to, penetra el aroma de los henos segados. No me decido a abrir el libro. Y si lo abro y voy leyendo algunas páginas, ¿es que tendré bastante numen para transformar la poesía que vaya absorbiendo? Pero en este momento, cuando acabo de ser un poco severo con el poeta, pienso que en sus páginas podré encontrar algo que me satisfaga; lo que no haga el poeta lo hará el ambiente. Y resueltamente digo que si el ambiente no lo hace, lo hará el lector. Ya he tomado el libro; ya lo tengo en la mano; ya lo abro; ya leo en la primera composición: «Remembranzas de tempos que foron –van vindo a memoria,– como triste cantar que de lonxe... –muy lonxe... s'escoita». Y cierro el libro. ¿No acuden ahora, con la lectura de estos cuatro versos, remembranzas lejanas, muy lejanas, a mi cerebro, a mi sensibilidad? ¿Y no será este asociar misterioso de ideas algo que es poesía pura, poesía absoluta? De un soneto de Góngora acuden también a mi mente algunas palabras: Góngora el de los sonetos es mi Góngora. « Repetido latir, sino vecino, distinto, oyó de can... » ¡Qué honda sensación de cosas que desconocemos y que, desconociéndolas, ansiamos, nos producen estas palabras! Y nos producen, asimismo, los cuatro versos de Lamas Carvajal, que nosotros hemos alambicado, sutilizado. Al venir a Galicia, al sentir deseo de Galicia, ¿qué más podíamos desear que esta sensación de poesía, que con cuatro versos, con la frase de Góngora, fruímos en estos momentos?

Azorín, «Deseo de Galicia», *ABC,* 19-9-1946.

APÉNDICE II

Cronología de los textos rosalianos de Azorín

1912 «Líricos castellanos», *ABC,* Madrid, 19-3-1912; *La Voz de Galicia*, La Coruña, 25-3-1912.

1912 «Rosalía de Castro», *La Vanguardia,* Barcelona, 9-7-1912; en *Clásicos y modernos,* Madrid, Renacimiento, 1913 [libro dedicado a Ramón María Tenreiro).

1913 «La fatalidad de Rosalía», *Clásicos y modernos,* 1913 (en las «Notas epilogales»).

1913 [Rosalía precursora], *Los valores literarios,* Madrid, Renacimiento, 1913 (del capítulo «Juan Ramón Jiménez»).

1914 «Rosalía de Castro», *ABC,* 8-1-1914; en *Andando y pensando,* Madrid, Páez, 1929; en *Leyendo a los poetas,* Zaragoza, Librería General, 1945.

1917 «Galicia», *El paisaje de España visto por los españoles,* Madrid, Renacimiento, 1917.

1928 «Su sonrisa triste. Evocación», *ABC,* 28-4-1928; en *Leyendo a los poetas*, 1945.

1929 «Rosalía de Castro. Silencio», *ABC,* 23-3-1929; en *Leyendo a los poetas*, 1945.

1929 [Los gallegos, ¿un peu frustes?], del art. «Una España superficial», *La Prensa,* Buenos Aires, 18-7-1929; en *La amada España,* Barcelona, Destino, 1967.

1930 «La casa abandonada», *La Prensa,* 7-12-1930; en *Leyendo a los poetas*, 1945.

1930 «Galicia», *La Prensa,* 27-2-1930; en *La farándula,* Zaragoza, Librería General, 1945; en *Leyendo a los poetas,* Zaragoza, Librería General, 1945; en *La amada España,* Barcelona, Destino, 1967.

1941 «La soledad verde», *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.

1941 «La capa de paja», *La Prensa,* 11-5-1941; en *Sintiendo a España* Barcelona, Tartesos, 1942.

1946 «Deseo de Galicia», *ABC,* 19-9-1946; en Xesús Alonso Montero, «Azorín lector de Rosalía de Castro», *Anales Azorinianos*, n° 5, Alicante, CAM, 1996, p. 13-26.

ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA:

LA MODELIZACIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA

Azorín ante los clásicos y modernos franceses

Daniel-Henri Pageaux
Universidad Sorbona Nueva – Paris III, Francia

Un francófilo... Tal es la definición que ha dado Azorín de sí mismo varias veces, señaladamente en 1917 en *Entre España y Francia* cuyo subtítulo es «Páginas de un francófilo»[1]. Declara en el prefacio una de sus intenciones: «procurar [...] una mutua y más cordial y perfecta comprensión». El primer adjetivo *mutua* expresa lo esencial de la filia ya que supone de hecho una simpatía correspondida, un equilibrio intelectual y sentimental entre ambas culturas. Si bien las letras francesas, sean clásicas, sean modernas han ejercido una fascinación muy precoz, viva y constante en la mente de Azorín, siempre van de la mano con las letras españolas como una pareja de amigas, de hermanas espirituales.

En mayo de 1918, Azorín llega a París como corresponsal del periódico *ABC*. Descubre París bombardeado, una realidad dramática que quedará plasmada como título del ensayo que publica al año siguiente. De vez en cuando se oye el cañón, pero transcurren días sosegados para Azorín en el vasto hotel Majestic. Parece que gasta el tiempo leyendo, «con el más profundo goce espiritual». Se encuentra otra vez con Montaigne, Pascal, Molière, Sainte-Beuve. Y reflexiona de paso: «Los clásicos han formado un ambiente espiritual intenso, ambiente de finura, de penetración, de delicadeza y de humanidad –sobre todo de humanidad– que constituye la tradición francesa». Pero lee también el último artículo de Anatole France alternando con Gracián y páginas del *Quijote*. La fuerza espiritual de las obras maestras de ambos países le embarga transformando también el ambiente: «Es Montaigne, es Molière, es Pascal, es Corneille, es Voltaire»[2]. No se trata de una exaltación

1. Azorín, *Obras completas*, ed. A. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1947-1954, t. III, p. 905; ver también: Daniel-Henri Pageaux, «Azorín con bandera de Francia», in M Boixareu/ R. Lefere (ed.), *La Historia de Francia en la literatura española*, Madrid, Castalia, 2009, p. 571-580.
2. Azorín, *París bombardeado. Madrid sentimental*, Málaga, Alfama, 2008, p. 22, 27, 43, 58.

momentánea. Este entusiasmo define de manera sencilla y espontánea la relación que Azorín ha entablado con la cultura francesa desde su mocedad como lo recuerda, décadas más tarde, en *Valencia*.

Si intentamos comprender ese interés, ese afán por Francia, como suele decir, tres son los rasgos que parecen definir esa profunda simpatía. Primero, la fuerza de la tradición[3]. No se contenta Azorín con desgranar nombres prestigiosos que integran el periodo llamado clásico. Identifica este conjunto de figuras con lo que llama la tradición que va borrando las épocas y los siglos afirmando su valor y su presencia. Segundo rasgo: el eclecticismo, en el mejor sentido de la palabra. Azorín alterna con espontaneidad los clásicos con los modernos, los franceses con los españoles. Tercer rasgo, quizá el más importante para intuir en la mente, la sensibilidad de Azorín: la inmediatez. Está en París pero ya en Bayona, en una pequeña librería, experimenta la alegría de lo nuevo y del encuentro con libros viejos. Basta con que esté en un perímetro fascinante para él: una tradición viva puede dialogar con una curiosidad omnímoda, incansable. Y muy precoz.

Hablemos de curiosidad y hasta de afición, otra palabra suya, al recordar en *Valencia* que aprendió solo el francés en Baudelaire, y el italiano en Leopardi. Hablemos de curiosidad y no de erudición cuando el joven Martínez Ruiz ensambla varios y numerosos títulos franceses en su estudio *La sociología criminal*[4]. El acopio sólo revela la riqueza y la variedad de cierta producción científica en Francia. Seguirá viva la curiosidad en el viejo Azorín cuando comenta por ejemplo la muerte de Camus (*Ejercicios en castellano*) recordando el papel relevante que tuvo el escritor adaptando comedias españolas[5]. Hablemos de curiosidad a veces orientada o dinamizada por la admiración cuando, ya en *Buscapiés* (1894), compara la libertad de prensa en Francia con la censura que rige en España[6]. O cuando reconoce que no hay manuales de historia literaria en España o sociedades de amigos de autores y lo lamenta en *De Granada a Castelar*[7]. Constataba ya en *El Alma española* (1900) la existencia y la importancia de una opinión en Francia[8]. Y echa de menos que no existen en España trabajos críticos o monografías sobre los grandes actores modernos (*Escena y sala*)[9]. Pero no por eso hemos de concluir que Azorín sea convencido de cualquier superioridad francesa. Notará

3. Azorín, *Obras completas*, *op. cit.*, t. IX (*Con bandera de Francia*), p. 538-542.
4. James H. Abbot, *Azorín y Francia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, p. 100-103.
5. Azorín, *Ejercicios en castellano*, Madrid, Biblioteca nueva, 1960, p. 202.
6. J. H. Abbot, *op. cit.*, p. 177.
7. Azorín, *De Granada a Castelar*, col. Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 11-16.
8. Azorín, *El alma castellana (1600-1800)*, ed. Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 183.
9. Azorín, *Escena y sala*, Zaragoza, Librería general, 1947, p. 88 (*ABC* 8/4/1926).

por ejemplo que Francia no atrae principalmente por sus poetas. Y hemos de recordar lo que asienta en *Una hora de España*: «Es falso que Descartes sea superior a Santa Teresa y Kant a San Juan de la Cruz»[10].

No hay, cuando habla Azorín de Francia, sentimiento alguno de superioridad o de jerarquía. Ni siquiera de preferencias. El momento, el azar lo explica todo. Verdad es que se presenta, en un artículo recopilado en *De un transeúnte*, justo después de la guerra, como «un transeúnte clásico». Al que le gustan las librerías de lance. Este francófilo es un bibliófilo empedernido que no se contenta con coleccionar ediciones raras sino que se dedica a leer y releer obras españolas o francesas. Conocidas son sus relecturas de Montaigne pero notamos otras, menos frecuentes: la del *Tartufo* o del *Misántropo*. Relee porque lo manda la actualidad o la entrega de una crónica. También está al acecho de nuevas ediciones cotejando por ejemplo ediciones críticas del teatro de Racine[11].

Comentando de manera asidua y atenta la actualidad literaria francesa, especialmente para el periódico bonaerense *La Prensa*, no se olvida obviamente de la gloriosa tradición clásica que empieza, notémoslo, con Montaigne. Está nutriéndola dándole vida y manteniendo entre lo pasado y lo presente una continuidad que le parece esencial.

Hay por tanto los autores que me atrevo a llamar clásicos modernos o los autores consagrados que a Azorín le toca comentar como cronista. Numerosos son los artículos que llevan como título «La Ultima novela de...». Y recordemos: Mauriac, Morand, Duhamel. Y también Barrès, Anatole France, Colette, Proust, Gide, varias veces comentado, dedicándole una «Situación actual» en octubre de 1936, Jacques de Lacretelle, Montherlant, Pierre-Jean Jouve...[12]

Especial atención presta a la tradición crítica, poniendo de realce la escuela francesa de crítica literaria que admira: ante todo Sainte-Beuve, a pesar de haber sido duro con Musset o de considerar a Berenger como el mejor poeta del siglo XIX. Cita y admira a Brunetière, a Faguet, a Francisque Sarcey, a Anatole France, a Thibaudet, a André Bellessort. Escoge de manera segura a los más conocidos, como si fuera otro crítico parisiense, perfectamente al tanto de lo que se publica.

Si dejamos la actualidad para remontarnos al siglo XIX, encontramos primero a los amigos de España, a los hispanistas franceses. Salen, bajo el marbete «Andanzas y lecturas», en *La Vanguardia*, artículos o crónicas que

10. Azorín, *Una hora de España*, col. Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, cap. XXXVI, p. 147.
11. Azorín, *De un transeúnte*, col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 72, 76, 80.
12. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, p. 102-279.

son como otras tantas semblanzas dibujadas con sumo interés y simpatía: Dumas, Gautier, Hugo, pero también, en otras ocasiones, Vigny, Chateaubriand, Saint-Simon y Barrès, el último romántico. No olvidará a viajeros como Bourgoing, Latour o se divierte agrupando a tres poetas que, por haber escrito sobre el Cid, han «encidiado» París (Corneille, Hugo y Leconte de Lisle)[13].

Desandando más lo andado, encontramos por fin a los oradores y moralistas que integran de manera más evidente la tradición clásica: por un lado, Bossuet (debe leerse, opina Valéry), Bourdaloue, Fénelon, pero, como para dar más cuerpo y vigencia a la palabra tradición, menciona a Dupanloup; por otro lado, y muy pronto, en sus primeros escritos, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, sin olvidar a Montaigne y hasta a Descartes que protagonizan una *forma mentis* propiamente francesa.

Son clásicos no sólo porque remiten a clasificaciones de la historia literaria. Conocida es la observación hecha por el personaje Azorín en *La Voluntad* al abrir una edición de Montaigne: «Hay cosas que parecen escritas ayer mismo» (I, VII)[14]. La Bruyère en *Los clásicos redivivos* «Hoy será eternamente joven» o «no envejecerá jamás»[15]. Puede aplicarse a los clásicos franceses lo que escribe en el prólogo de sus *Lecturas españolas*, segunda edición, 1920: «Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos»[16].

Ahora bien: si el clásico se define como un texto que mantiene con el lector moderno, actual, una relación casi vivencial, si el clásico hasta cierto punto es, como lo escribe el propio Azorín, «un reflejo de nuestra sensibilidad moderna» (*Lecturas españolas*), hay diferencias notables entre los españoles y los franceses. Dos por lo menos: en *Antonio Azorín*, el protagonista, como si anticipara lo que escribirá Azorín en *La Ruta de don Quijote*, asevera, al hablar de los clásicos españoles: «No basta leerlos, hay que vivirlos». Una manera de vivir el clásico es, a su vez, «peregrinar por los mismos llanos polvorientos y por las mismas anfractuosas serranías» (III, XI)[17]. Pensará Azorín sin duda en el *Quijote* pero también en el *Poema de mio Cid*, en textos en que palpita y late un sentido de lo real, una atención a lo sensible, por no hablar de realismo. No hace falta emprender semejantes andanzas con los franceses y concluimos que o bien son más abstractos, o bien sólo necesitan una forma de contacto directo, la lectura. Una lectura inmediata que no pasa por un rito cultural que se llama: desempolvar a los clásicos. Pero hay más grave, cuando Azorín constata en *De Granada a Castelar*, «En España no amamos los clásicos», o cuando cierra

13. Azorín, *La cabeza de Castilla*, col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 30.
14. Azorín, *La voluntad*, Madrid, Biblioteca nueva, s.d., p. 44 (I, cap. VII).
15. Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, p. 131.
16. Azorín, *Lecturas españolas*, col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 12.
17. Azorín, *Antonio Azorín*, ed. M. M. Pérez López, Madrid, Cátedra, 1991, III, cap. XI, p. 247.

la misma obra con una grandiosa pero lastimosa comparación: «Los grandes clásicos españoles son a modo de antiguos y abandonados palacios»[18]. Parece que basta con entrar en una librería o alargar la mano hacia unos estantes para que surja y viva el clásico francés, siempre que sea la mano de un francófilo. Ahí es donde se nota la presencia activa de lo que hemos llamado tradición.

Preguntémonos: cuando no hay librerías, caminatas por el río Sena o ensoñación delante de unos estantes, ¿cómo aparece en el texto azoriniano el clásico francés? Me parece que bajo dos formas esenciales que definen por tanto la escritura de Azorín y hasta parte su poética: el parelelo y la cita. Son dos estrategias que indican hasta cierto punto una autonomía dudosa o problemática del apelativo clásico. Si existe cultural o históricamente el texto clásico, si se define mediante una portentosa capacidad de actualización, su presencia en un texto se explica por medio de un mecanismo mental sencillo pero constante: la analogía. Añadamos que es un mecanismo poético, si nos acordamos de lo que significa el enfoque analógico para Octavio Paz y menciono la conocidísima fórmula: «En esto ver aquello», o sea encaminar su imaginación hacia horizontes que se desdoblan o se metamorfosean continuamente.

Entre juego y ejercicio, el paralelo supone una vastísima cultura para esbozar e imponer relaciones, o mejor dicho comparaciones, por encima del tiempo y el espacio. Componè otra historia literaria, no una historia comparada, sino alternativa, a partir de lo que parece un mero juego, un recurso sencillo y fácil de que se vale el periodista, el cronista para sorprender al lector con un título original, llamativo, tipo: «Renan y Castelar», artículo de *ABC* (26-10-1916) recopilado en *De Valera a Miró*.

En octubre de 1954, con motivo de un homenaje organizado por el Instituto francés de Madrid, Azorín presenta un balance de sus lecturas francesas y del largo trato con la cultura francesa. Reconoce que hay una necesidad de crear contrastes que le ayudan a valorar con mayor exactitud la cultura de su propia nación. Son iniciativas que no carecen de fantasía. No se contenta con reunir a Fray Luis de León y Luis de Granada por ser tocayos, como Gide y Chénier en otro lugar. Basta con que Fray Luis muera dictando un sermón para que le venga a la memoria el caso de Molière que muere mientras desempeña el papel del enfermo imaginario (*Los dos Luises*) y desarrolla unas consideraciones sobre *Don Juan* y *Les précieuses ridicules*, pieza en la que nota reminiscencias cervantinas[19].

18. Azorín, *De Granada a Castelar, op. cit.*, p. 143.
19. Azorín, *Los dos Luises y otros ensayos*, col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 34-36.

Salen otras parejas como para multiplicar casos de encuentros o de diálogos. Va a plantear un paralelo entre las *Empresas* de Saavedra Fajardo y los *Essais* de Montaigne o entre Meléndez Valdés y Chateaubriand (*De Granada a Castelar*). O entre Castelar, gran trabajador y Flaubert, Balzac o Galdós, pero también entre dos oradores políticos, Castelar y Ollivier, mediante juegos de semejanzas y diferencias y de paralelos que se transforman o se desdoblan a modo de cajas chinas[20].

Más seria o profundamente, estudia el realismo a partir de Flaubert y Pereda, o la crítica aunando a Sainte-Beuve y a Menéndez Pelayo (*Una hora de España*)[21]. Acude a la mera comparación cuando examina *La princesse d'Elide* de Molière y *El desdén con el desdén* de Moreto para constatar que la primera es muy inferior a la segunda, a pesar de que el francés tomara el tema al español (*Escena y sala*)[22]. Compara Benavente y el teatro francés contemporáneo, concluyendo que el parecido es muy leve, casi nulo. Vuelve a ser anecdótico el parelelo entre Cervantes y La Rochefoucauld porque ambos redactaron su autorretrato[23]. Más sustancial aparece el paralelo entre Guevara y Montaigne: son dos grandes experimentadores (*Agenda* y *Ejercicios*)[24]. A lo largo de medio siglo, Montaigne está puesto en paralelo con Gracián, Quevedo, Ramón y Cajal, Baroja, Moratín, Ramón de la Cruz, Saavedra Fajardo, Campoamor, Fray Luis de Granada, Pedro Dorado Montero, Pedro Mexía y Cervantes[25]. Se trata muy a menudo de breves alusiones, apuntes de lecturas, ocurrencias, en el sentido español de la palabra, intuiciones, impresiones. A veces, la contigüidad cronológica justifica el ejercicio, pero las más veces le gustan más el desfase, el desajuste temporal para mayor sorpresa de parte del lector, la breve y libre asociación, como si imitara la técnica de Montaigne, por *sauts et gambades*. Pocas veces se impone el paralelo a raíz de una cuestión específicamente literaria, o estética. Mencionemos sin embargo el caso de Montaigne y Pedro Mexía, el posible conocimiento del español por el francés, pero la falta de personalidad del español en comparación con el francés (*Una hora de España*)[26]. O entre Saavedra Fajardo y Montaigne, ambos espectadores del mundo con imparcialidad y practicando la cita, pero pueden ser supri-

20. Azorín, *De Granada a Castelar, op. cit.*, p. 80, 107, 119-12, 128-129.
21. Azorín, *Una hora de España, op. cit.*, cap. X y XXV, p. 50 y 109.
22. Azorín, *Escena y sala, op. cit.*, p. 46 (*ABC* 28/7/1927).
23. Azorín, *Ejercicios en castellano, op. cit.*, p. 12.
24. Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca nueva, 1959, p. 34; *Ejercicios en castellano, op. cit.*, p. 58.
25. Sobre Azorín y Montaigne, ver nuestro artículo «Azorín et Montaigne» in Daniel-Henri Pageaux, *La lyre d'Amphion. Pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 205-222.
26. Azorín, *Una hora de España, op. cit.*, p. 116.

midas en el español sin alteración del sentido, mientras la cita es algo esencial en Montaigne. Y añadamos, y no es casual, en Azorín.

Los moralistas propician citas bajo la forma breve y tajante de la máxima que sirve de cómodo y evidente epígrafe. Pascal viene encabezando *Anarquistas literarios*[27] y también mucho más tarde *Agenda* pero también suministra varios pensamientos a lo largo de esta clase de miscelánea. Hemos de mencionar asimismo a La Bruyère como conclusión del epílogo de *Los Pueblos*, La Rochefoucauld, Joubert en páginas de *El escritor*. Hay otros recursos menos previsibles: el famoso diálogo entre el viejo y el joven de Stendhal en *Racine y Shakespeare*, de que se vale Azorín para *Los valores literarios*, Marivaux (*La méprise*) para *París bombardeado* por su sentencia: «Paris c'est le monde, le reste de la terre n'en est que les faubourgs», o Mallarmé como punto de arranque insólito de un capítulo de *Las confesiones de un pequeño filosofo*.

Revela Azorín en estas citas su eclecticismo y cierta lectura veloz, el encuentro efímero no con palabras sino con destellos, chispas verbales. En este caso, Azorín lee como Loti visita la catedral de Burgos y voy aludiendo al propio Azorín en *Cabeza de Castilla* o en una anécdota de *Agenda*[28]. Es un elogio de la rapidez que nos hace pensar en Morand (*l'Homme pressé...*) porque la visita a todo correr presta intensidad a la sensación y hace que esa sensación sea verdadera. Pero ya con Montaigne como epígrafe para *La sociología criminal* confesaba Azorín: «Yo no busco en los libros sino que me den el placer de un honesto entretenimiento. Detenerme en ellos sería perderme y también mi tiempo»[29]. Puede ser también un compendio del método azoriniano.

Valdría la pena redactar un breve arte poético de la cita en Azorín. Comparte la cita con el propio texto de Azorín la brevedad y el ideal de toda escritura: decir lo esencial en pocas palabras. Pero viene dando la cita un tono casi coloquial al texto: es *le bon mot*, la verdad moral que impone su cariz apodíctico. Es también un momento de muda plática con el lector, una vez superado el asombro del descubrimiento. Juega Azorín con ensemblar la sorpresa del hallazgo con el valor o el alcance general que se desprende del pensamiento escogido. La cita coincide con el tono alusivo y elusivo de Azorín. Por eso no hemos de incurrir en una torpe confusión: confundir la rapidez con la superficialidad. La rapidez favorece la búsqueda de una esencialidad.

27. James H. Abbot, *op. cit.*, p. 53.
28. Azorín, *Cabeza de Castilla, op. cit.*, p. 101.
29. James H. Abbot, *op. cit.*, p. 101.

La cita es algo como «la fragancia del vaso» que da el título en *Castilla* para una glosa genial de *La Ilustre fregona*.

Dispuesta muy atinadamente a lo largo del texto, como injertada en él, la cita en Azorín es más bien como una cosa, un objeto colocado para la contemplación meditativa del lector. Son como esos recuerdos comprados con motivo de un viaje que encontramos años después de manera fortuita. No hay cita sin trabajo o mejor dicho efecto milagroso de la memoria. Son las huellas de que habla Italo Calvino (*Pourquoi lire les classiques?*)[30] o el «aura», como otra estela que va trazando la obra de arte, una de las nociones clave de Walter Benjamin.

Pero la cita cobra una verdadera dimensión poética porque sirve para la elaboración del personaje en textos de ficción. Por obvias razones de tiempo me ciño en lo esencial con unos pocos datos o hitos. Desempeña en ese caso la cita un verdadero papel de modelo o de elemento modalizador. Conocida es lo que la crítica ha llamado en Azorín la crisis del personaje que muy a menudo es más bien una silueta, un boceto o un doble del autor de carne y hueso. Tan pronto como aparece va esfumándose mientras el narrador sale a la escena y se inmiscuye continuamente en su propio texto. Añadamos la poca diferencia que hay entre el texto ensayístico y la novelística.

También Azorín utiliza el paralelo en la intriga, por ejemplo las dos historias de amor en *Doña Inés*. El maestro del desdoblamiento interior (palabra de Leon Livingstone[31]) también desdobla la acción. Pero con más evidencia y eficacia actúa la cita o la alusión. Como lo había notado Alfonso Reyes, Azorín no crea hombres sino nombres[32]. Cruza en el *Diario de un enfermo* un señor Pecuchet fabricante de queso en Amsterdam o de agujas en Manchester[33]. En *Don Juan* aparece un señor Perrichon[34]. En las *Confesiones de un pequeño filósofo*, un par de alusiones a Montaigne sirven para la presentación de la tía Águeda y el tío Antonio que padece la misma enfermedad que el escritor. Y en *París bombardeado*, una silueta con su barbita puntiaguda se parece a Anatole France o Montaigne. También Montaigne sirve para la elaboración más ambiciosa de don Jacinto Bejarano, sacerdote del pueblecito Riofrío de Ávila en la novela que lleva este mismo título. Es «un pequeño Montaigne»[35].

30. Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1993, p. 9.
31. Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 88.
32. Azorín, *Tomás Rueda*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert, 1994, introducción, p. 38.
33. José Martínez Ruiz (Azorín), *Diario de un enfermo*, ed. Francisco J. Martín, Madrid, Biblioteca nueva, 2000, p. 219.
34. Azorín, *Don Juan*, col. Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, p. 51, 122.
35. Azorín, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 25.

Con mayor profundidad y amplitud, la acción muy borrosa de *Don Juan* está enmarcada por una cita de *Berenice*, la famosa tragedia de Racine, o una alusión a su célebre desenlace antidrámatico. Recordemos el epígrafe que alude a un principio estético que Azorín comparte con Racine: «Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien», variante de la obsesión flaubertiana de un libro fundamentado en la nada que reaparece en *Capricho*. Un librito de Baudelaire acompaña la breve acción o transformación de Virginia en un cuento de *Blanco en Azul*, «La infidente de sí misma»[36]. Y sería un largo y apasionante trabajo leer al propio Azorín a la luz de una frasecita de Montaigne que comenta de manera esclarecedora Jean Starobinski en *Montaigne en mouvement*: «je n'avais qu'à continuer et durer», sentencia que va arrojando una viva luz sobre el conservadurismo de Azorín[37]. Pero nos acercamos hacia el peligroso campo de las influencias que, como se sabe, han sido varias veces puestas en tela de juicio por Azorín. Basta mencionar el artículo «Las influencias», de 1946, recogido en *Sin perder los estribos*, en el que se reafirma la fuerza de las cosas, del ambiente y no de los libros. Sírvame este texto como base de conclusión.

Si descarta Azorín la idea casi positivista de la influencia, propone la de una fecundación a distancia valiéndose de una comparación botánica en un apunte de *Ejercicios en castellano*: «Las palmeras se fecundan a distancia. Las literaturas también –sin perder su raigambre, su originalidad desde lejos»[38]. Yo me atrevería a decir que los clásicos son parecidos a las palmeras o a esas cosas que dejan una impronta original e indeleble en la sensibilidad del individuo. Entonces es cuando se define con mayor claridad la posición del clásico en el espacio cultural o en un texto; una posición ambigua que expresa un pasado remoto a la par que un presente siempre renovado. Este vaivén oscilante que va trazando el clásico en el tiempo y la vida del lector o del escritor, lo ha captado Azorín al hablar del poder de las cosas o, mejor dicho, de lo que existe detrás de las cosas en su novela *Capricho* definiendo posiblemente la fuerza mágica que encierra el clásico por medio de dos palabras sencillas que hemos de meditar: la «lejanía espiritual»[39].

36. Azorín, *Blanco en azul, cuentos*, col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 21-26.
37. Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1993, p. 500.
38. Azorín, *Ejercicios en castellano, op. cit.*, p. 210.
39. Sobre esta novela, ver Pascale Peyraga, «*Capricho* (1943), entre negación y afirmación del concepto de género», in M. A. Lozano Marco ed., *Azorín renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca nueva, 2009, p. 81-98.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abbot, James H., *Azorín y Francia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, 225 p.

Azorín, *La voluntad* (1902), Madrid, Biblioteca nueva, s.d., 251 p.

—, *Don Juan* (1922), col. Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, 140 p.

—, *Escena y sala*, Zaragoza, Librería general, 1947, 232 p.

—, *Obras completas*, ed. A. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1947-1954, t. III, 1307 p.

—, *Obras completas*, ed. A. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1947-1954, t. IX, 1460 p.

—, *De Granada a Castelar* (1922), col. Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 151 p.

—, *Una hora de España* (1924), col. Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 165 p.

—, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, 146 p.

—, *Lecturas españolas* (1912), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 146 p.

—, *Blanco en azul, cuentos* (1929), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe 1956, 152 p.

—, *De un transeúnte* (1929), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 172 p.

—, *Agenda*, Madrid, Biblioteca nueva, 1959, 180 p.

—, *Ejercicios en castellano*, Madrid, Biblioteca nueva, 1960, 218 p.

—, *La cabeza de Castilla* (1950), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 168 p.

—, *Los dos Luises y otros ensayos* (1921), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 151 p.

—, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 152 p.

—, *Antonio Azorín* (1901), ed. M. M. Pérez López, Madrid, Cátedra, 1991, 271 p.

—, *Tomás Rueda* (1941), ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert, 1994, 221 p.

—, *El alma castellana (1600-1800)* (1900), ed. Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 235 p.

—, *París bombardeado. Madrid sentimental*, Málaga, Alfama, 2008, 108 p.

Calvino, Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1993, 245 p.

Fox, E. Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, 347 p.

Martínez Ruiz, José (Azorín), *Diario de un enfermo*, ed. Francisco J. Martín, Madrid, Biblioteca nueva, 2000, 260 p.

Pageaux, Daniel-Henri, «Azorín et Montaigne», *La lyre d'Amphion : de Thèbes à La Havane : pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 205-222.

—, «Azorín con bandera de Francia», in M Boixareu/ R. Lefere (eds.), *La Historia de Francia en la literatura española*, Madrid, Castalia, 2009, p. 571-580.

Peyraga, Pascale, «*Capricho* (1943), entre negación y afirmación del concepto de género», in M. A. Lozano Marco (ed.), *Azorín renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca nueva, 2009, p. 81-98.

Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980, 284 p.

Starobinski, Jean, *Montaigne en mouvement*, Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1993, 595 p.

Una lectura de *Entre España y Francia* de Azorín

Denis Vigneron
Universidad de Artois, Arras, Francia

El ensayo *Entre España y Francia*, subtitulado *Páginas de un francófilo*, recopila varios artículos publicados entre 1914 y 1916 a través de los cuales Azorín reflexiona acerca de las relaciones literarias y culturales entre los dos países. Aparentemente sin ninguna relación entre sí, los veintiún artículos acompañados de un prólogo y de un epílogo componen a la vez una reflexión personal sobre el devenir de Francia encenagada en su guerra contra Alemania y un análisis coyuntural de la postura de España, desde una perspectiva cultural e intelectual, en el concierto de las naciones europeas que está dibujándose al mismo tiempo. Sustentado por unas amplias y numerosas referencias literarias, el pensamiento de Azorín se orienta, en este libro, en tres direcciones: el europeísmo, el nacionalismo y un distanciamiento, moderado en este caso, del romanticismo, siendo cada uno de estos tres polos elementos constitutivos del pensamiento regeneracionista.

Aunque no da prueba de ello el título, el ensayo *Entre España y Francia* versa en gran parte sobre el análisis de las relaciones entre Francia y Alemania vistas desde España y Azorín se basa en la conflagración que está oponiendo a los dos países para meditar sobre los sentimientos de germanofilia y de germanofobia que atraviesan todo el siglo diecinueve como contrapunto de una influencia cultural francesa que la invasión napoleónica ha hecho poner en duda. La influencia germánica que va penetrando el pensamiento español nace, entre los sectores más conservadores, del temor de que el liberalismo heredado de los ideales de la Revolución francesa pueda cuestionar el orden divino que rige la unidad de España. El krausismo que Giner de los Ríos impone como principio filosófico de la Institución Libre de Enseñanza representa el

advenimiento de la introducción del pensamiento alemán que va a contribuir a la formación de varios escritores y pensadores españoles[1].

La guerra franco-prusiana de 1870 de la que resulta la derrota de Francia en Sedán sirve de punto de arranque a la reflexión de Azorín sobre la complejidad de las relaciones franco-alemanas y el estudio que de ellas se hace en España. Su lectura del análisis de Francisco Silvela[2], hermano del ministro de Estado bajo la presidencia de Juan Prim en el Consejo, es de sumo interés para entender la perspectiva española desde la cual se contempla el conflicto en 1870, y con razón Azorín observa que la problemática meramente española del conflicto franco-alemán de 1914 sigue siendo la misma: o sea ¿cuál es la posición europea de España en esa tensión? Lo que Francisco Silvela, a favor de una intervención española al lado de los prusianos en 1870, llamó la «suspendida historia de la España europea» constituye para Azorín el meollo del europeísmo español al cual aspiran los regeneracionistas. Sin embargo, para Azorín la única manera de «desenvolver la suspendida historia de la España europea» radica en 1914 en el apoyo a Francia:

> Si en 1870, en el pensamiento del entonces ministro de Estado, consistía el acierto en intervenir en favor de Prusia, en 1914 el acierto hubiera estribado en ayudar a Francia. Con Francia tenemos comunidad de ambiente, de civilización, de ideales, que no tenemos con ningún otro pueblo europeo.[3]

Azorín corrobora su opinión basándose en una reflexión de Marcelino Menéndez Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España* para mostrar cómo en 1887 el escritor ultraconservador, y crítico en su juventud de la influencia francesa excesiva en España, va evolucionando hacia la germanofobia que al final del siglo diecinueve aparece en reacción al cientificismo germánico.

Azorín cita a Menéndez Pelayo:

1. Ver Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Editorial Gredos, 1967, p. 24-25: «La entrada de Nietzsche en España es, pues, como la de otros grandes artistas y filósofos extranjeros, resultado de esa voluntad de *europeización* a que se llega en torno a 1900. No es debida a un particular movimiento de atención hacia la filosofía alemana, ni hacia Alemania misma, ni tampoco hacia el Norte, sino al deseo de conocer y asimilar a uno de los más revolucionarios pensadores europeos. El interés por la filosofía alemana despierta antes y queda demostrado ya en el *krausismo*, que sería mero antecedente de la curiosidad española por el pensamiento germánico, pero no primera etapa de un proceso de conversión de España hacia Alemania con previo desvío respecto de Francia. Es por ésta por donde cabalmente se introduce Nietzsche hasta nosotros, como por Francia nos llega la revelación de la novela rusa y el mensaje de Ibsen. Si en España se da un alejamiento de la cultura francesa en beneficio de la alemana, sobreviene en el siglo XX con Ortega y su generación, no antes; aunque la polémica de los intelectuales en torno a la primera Guerra Mundial arroja un balance netamente inclinado a la órbita cultural de los aliados.»
2. Francisco Silvela, 1843-1905.
3. Azorín, *Entre España y Francia*, Madrid, Edición Caro Raggio, 1921, p. 23

> Este mismo género de universalidad que hace inmortales las obras de Goethe y de Schiller se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produjo en su edad de oro la cultura alemana. Winckelmann y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien o en mal, del mundo moderno. Todos ellos han dado a sus escritos cierto sabor de humanidad no circunscripta a los estrechos límites de una región o raza. Nada más opuesto a este espíritu humanitario que la ciega, pedantesca y brutal teutomanía que hoy impera, y que va haciendo tan odiosa a todo espíritu bien nacido la Alemania moderna como simpática fue la Alemania idealista, optimista y expansiva de los primeros años del siglo.[4]

Además de contener una definición de los clásicos como «educadores del mundo moderno», esta cita de Menéndez Pelayo en el ensayo de Azorín resume la evolución negativa del sentimiento hacia Alemania a lo largo del siglo diecinueve y compendia lo que es obviamente, para él, en el contexto de la primera guerra mundial, la postura de los *partidarios de Francia*, entre los cuales se cuenta cuando escribe: «Hemos defendido antes de la guerra la cultura francesa; la defendemos durante la guerra; la seguiremos defendiendo después de la guerra»[5].

Defender la cultura francesa, oponiendo por ejemplo Renan a Mommsen o Treitschke[6], no es en absoluto para Azorín una actitud de papanatismo cerril impuesta por la conmiseración que podría infundir el horror de una guerra sino una actitud altamente sentida de acercamiento a la historia y a las letras, es decir a los textos que escriben y relatan la realidad, aunque subjetiva, de un país. A este respecto, la lectura de los clásicos le permite sustentar un pensamiento moderno que necesita haber asimilado el pensamiento antiguo, o sea clásico, para independizarse y renovarse. En su libro *Azorín y el concepto de clásico*, Carme Riera explica que «[c]lásico es el autor que el presente consagra, no en función de su antigüedad, sino de su modernidad»[7]. Esta idea me parece fundamental para entender cómo Azorín saca en los textos de todas épocas los elementos que le permiten entender y explicar la realidad del mundo y del momento en que vive, realidad a la vez moderna y anclada en un pasado que no se puede disociar. Es la condición *sine qua non* del clásico universal que, en todas épocas, se amolda a la temporalidad del lector y por consiguiente aporta respuestas acertadas.

---

4. Marcelino Menéndez Pelayo, citado por Azorín, *Entre España y Francia*, *op. cit.*, p. 59.
5. *Ibíd.*, p. 58.
6. *Ibíd.*, p. 121.
7. Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, p. 123.

Azorín analiza su época a la luz de su amplia cultura literaria que trasluce en cada uno de sus escritos, y las referencias literarias, resultado de una lectura asidua y una gran erudición, le conceden las claves de su interpretación personal del mundo. De hecho, en Azorín se comprueba el deseo de numerosos escritores de finales del siglo diecinueve y principios del veinte que defienden el advenimiento de la sensibilidad y de la cultura para enfrentarse con los nuevos retos del siglo que comienza, lo que recuerda Carme Riera cuando dice: «No hay que olvidar que el artista finisecular defiende la sensibilidad como suprema virtud que le diferencia del vulgo municipal y espeso, y del burgués filisteo»[8].

Estas reflexiones, así resumidas, recuerdan los consejos que prodigaba Leopoldo Alas, 'Clarín', a los jóvenes de su generación para desarrollar en ellos no sólo el deseo sino la necesidad imperante de leer:

> Lo que sí debe aconsejarse a todo el que pretende ser espíritu cultivado es que no olvide por la lectura de muchas obras de segundo o tercer orden, para satisfacer la vanidad de conocer lo que conocen pocos, la lectura de los grandes hombres que han escrito libros y de los libros buenos que traten, mejor que otros, de las grandes cosas.[9]

Estos esfuerzos pedagógicos llevados por los autores de la llamada generación del 98 para impulsar en la sociedad española un despertar cultural e intelectual se traducen en varias de sus obras por el recurso a las citas literarias como manera de captar en una continuidad histórica la realidad del presente. Leer a los clásicos no es en absoluto renunciar a una postura moderna sino adoptar una actitud serena que permite, cobijado por la confianza que otorga una cultura asimilada, aceptar el presente. Los clásicos, por su universalidad, proporcionan modalidades que permiten no comprobar lo que ya se ha dicho sino suscitar una reflexión que se renueva en su contexto. En este sentido, Azorín es un escritor moderno, en el sentido baudelariano, que capta desde la cultura que le otorga la lectura de los clásicos la transitoriedad de las cosas. Su escritura se inscribe en la dinámica histórica y no deja, cien años después, de proporcionar claves de interpretación de las tensiones que hoy modulan Europa. Por consiguiente, la fuerza de los clásicos reside en su capacidad de permitir la adaptación a las exigencias del presente y de la novedad que lo acompaña. Leopoldo Alas 'Clarín' no podía decirlo mejor cuando escribe: «El hombre de pocos libros (que no hay que confundir con el hombre

8. *Ibíd.*, p. 31.
9. Leopoldo Alas, 'Clarín', *Siglo pasado*, Gijón, Llibros del Pexe, 1999, p. 125.

de los libros mejores) suele ser víctima del misoneísmo. Desprecia lo nuevo, y particularmente lo extranjero»[10].

Azorín asimila completamente la enseñanza de 'Clarín': no hay en él ningún desprecio de lo nuevo o de lo extranjero y su ensayo *Entre España y Francia* testimonia esta voluntad de poner la erudición y la cultura al servicio de la explicación objetiva de los hechos que en este momento están dividiendo Europa.

La explicación de la diferencia fundamental entre Alemania y Francia ha de buscarse, según él, en la lectura de los libros que hacen «etopeyas de pueblos y naciones»[11] y que invitan de hecho a comparar la «realidad observada hace dos o tres siglos con la realidad actual»[12], sin temor a los anacronismos para poner en relación a autores distantes de varios siglos como por ejemplo el escritor del siglo XVII Diego de Saavedra Fajardo e Hippolyte Taine del siglo XIX: dos autores cuyo determinismo y cuya calidad de «la observación minuciosa y aguda»[13] alaba Azorín. El capítulo «Pinturas viejas» en el ensayo *Entre España y Francia*, está enteramente dedicado a la observación de los caracteres nacionales alemán, francés e inglés y entre los distintos escritores mencionados (Cervantes, Saavedra Fajardo, Gracián, Garcilaso, Boscán, Feijóo, Montaigne, Taine, Jules Lemaître, Lope de Vega, Beaumarchais, Gautier, Bartolomé Lupercio de Argensola), Azorín da su preferencia a Diego de Saavedra Fajardo, autor en 1640 de las *Empresas políticas*. Saavedra Fajardo, cuya proximidad de estilo con Montaigne ha sido demostrada por Daniel-Henri Pageaux[14], no sólo proporciona a Azorín una etopeya de las naciones europeas que, doscientos cincuenta años después de su escritura, sigue siendo válida sino que le permite también afirmar sus propósitos regeneracionistas. En efecto, Azorín encuentra en la lectura de Saavedra Fajardo la comprobación de algunas de sus preocupaciones intelectuales como por ejemplo la reflexión acerca de la antinomia novedad/antigüedad o tradición/innovación que sólo un espíritu cosmopolita puede producir y que constituye el meollo de la problemática de la modernidad, asociada a la lucha contra la cerrazón que anquilosa la cultura española. La descripción que nos hace de Saavedra corresponde en todo a la descripción del regeneracionista que al final del siglo XIX se adueña de los males patrios para mejor combatirlos:

10. *Ibíd.*, p. 127.
11. Azorín, *Entre España y Francia*, *op. cit.*, p. 25.
12. *Ibíd.*
13. *Ibíd.*, p. 29.
14. Daniel-Henri Pageaux, «Azorín et Montaigne», in Jean-René Aymes y Serge Salaün, *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 181.

> Saavedra es un viajero infatigable, y su inteligencia está siempre alerta, siempre vigilante, siempre deseosa de conocer y de aprender; él mismo se plañe de la poca curiosidad que tienen los españoles, y deplora que siendo España, por su situación geográfica, a propósito para desde ella partir fácilmente hacia todas las partes del mundo, permanezcan los españoles metidos en casa, retraídos de la vida universal, cerrados a todo trato con las naciones.[15]

Este cosmopolitismo es para Azorín lo que diferencia a Saavedra de Gracián que «tenía una ávida curiosidad intelectual, pero no se movió de su biblioteca; todo su comercio fue con los libros»[16]. Por eso, Saavedra, por sus numerosos viajes y sus treinta y cuatro años pasados fuera de España, tiene la autoridad para que leamos con interés sus etopeyas y los retratos de los países europeos por donde pasó.

¿Qué escribe Saavedra que Azorín juzga tan interesante? Para Azorín, las comparaciones entre franceses y alemanes en el siglo XVII entran en una continuidad histórica y se confirman en las guerras de 1870 y de 1914. Hablando de los franceses, Saavedra dice que son «corteses, afables y belicosos. Con la misma celeridad que se encienden sus primeros ímpetus, se apagan»[17] y más tarde añade que «[n]i saben contenerse en su país ni mantenerse en el ajeno, impacientes y ligeros. A los ojos son amables; al trato, insufribles»[18]. En cuanto a los alemanes, Saavedra dice de ellos que «[s]iempre los halla nuevos el suceso; de donde ha nacido el haber adelantado poco sus cosas, con ser una nación que, por su valor, por su inclinación a las armas y por el número de gente, pudiera extender mucho sus dominios»[19].

Para Azorín, lo que se reprocha a los franceses son *achaques* que:

> [...] no pasan de ser simples molestias sociales. Pero en el retrato que Saavedra hace de los alemanes hay cosa más seria. Por unas u otras causas, nuestro autor nota que en la nación alemana han desaparecido la candidez y la ingenuidad antiguas, que falta la fe pública y que los ánimos se han encrudecido, de tal modo, que los naturales de dicho país ni aman ni se compadecen. Ni aman ni se compadecen: la frase es terminante.[20]

La pregunta que se puede hacer hoy en día, cuando se leen estos comentarios, es de saber si son de gran interés para una comprensión mutua o si no pasan de ser meros estereotipos. En el contexto de la encrucijada entre

15. Azorín, *Entre España y Francia*, *op. cit.*, p. 27.
16. *Ibíd.*, p. 26.
17. *Ibíd.*, p. 35.
18. *Ibíd.*, p. 46.
19. *Ibíd.*, p. 33.
20. *Ibíd.*, p. 37-38.

los siglos XIX y XX, en esa época en que se lucha por la apertura cultural e intelectual del pueblo español, época en que Rafael Altamira publica su *Psicología del pueblo español* (1902), creo que el análisis de Azorín invita a una toma de conciencia de la necesidad imperante de abrirse no sólo a otras culturas sino a otras formas de discurso para impulsar una verdadera comprensión mutua que supere las categorías cerradas de francofilia/francofobia o germanofilia/germanofobia. Para él, y fue también el reto de los hombres de su generación, la comprensión de un pueblo no nace necesariamente de sus mismas entrañas sino también de los aportes foráneos y es lo que hay que entender cuando escribe:

> Si interesante puede ser lo que un extranjero haga y diga en España, no lo será menos lo que hagan y digan los extranjeros que los españoles imaginen en el terreno literario. ¿Qué nos dice Gautier? Y ¿qué nos dirá tal francés que cree un gran autor español?[21]

El uso del verbo «imaginar» en esta última cita muestra con claridad que Azorín asume completamente la idea de que estas etopeyas parten de invenciones que contribuyen sin embargo al establecimiento de una cultura abierta y cosmopolita y fomentan la indagación en su propia cultura. Así para él, los clásicos son los vectores que le permiten alcanzar, entender o analizar la realidad del momento. Es así como, por ejemplo, encuentra en la lectura de *Examen de ingenios para las ciencias* (1573) de Juan Huarte de San Juan, considerado como uno de los primeros tratados de sicología, los elementos necesarios para el retrato muy elogioso del Mariscal Joffre en quien ve los rasgos del político romano Quinto Flavio,

> del cual se escribe que por maravilla arriesgaba el Ejército en ninguna batalla campal, mayormente estando desviado de Roma, donde en el mal suceso no podía ser de pronto socorrido. Todo era dar largas al enemigo y buscar ardides y mañas, con los cuales hacía grandes hechos y conseguía muchas victorias sin pérdida de un soldado.[22]

A este respecto, bien puede ser que la verdad histórica les quite la razón a estos comentarios de Azorín sobre el citado Mariscal.

El tema de las influencias recíprocas entre España y Francia es fundamental para Azorín que hace las dos preguntas siguientes: «¿Qué debe Francia a España? ¿Qué debe España a Francia?»[23].

---

21. *Ibid.*, p. 51.
22. *Ibid.*, p. 79.
23. *Ibid.*, p. 81.

Para contestar a estas preguntas, Azorín resucita un texto del escritor del siglo XVIII, Ignacio de Luzán, autor de *Memorias literarias de París*, publicado en 1751 y que contribuyó no sólo a la divulgación de la obra de Voltaire y de Montesquieu sino también a la exposición de sus comentarios acerca del devenir de la novela desde Cervantes y su *Quijote*. Los comentarios que hace Azorín acerca del *Quijote* están en sintonía con las aspiraciones de los hombres de la generación del 98 que quieren encarar la esencia de España con la realidad y no con los mitos de su cultura que son por ejemplo el Cid Campeador o don Quijote. En su artículo «Rabelesistas y cervantistas», Azorín escribe pues en nombre de sus contemporáneos:

> [...] lo que desearíamos sería, para Cervantes, no una exaltación desapoderada y fanática, sino una admiración cordial, afectuosa y razonadora. El mayor daño que le puede hacer al autor del Quijote es seguir laborando sobre ese misticismo cervantista de que hablábamos antes; la creación del dogma suscita lógica y fatalmente la rebeldía y la protesta; la pasión justifica la repasión.[24]

Estos comentarios muestran cómo para Azorín la lectura de los clásicos no se limita a un alardeo pedante de erudición sino realmente a un trabajo reflexionado que permite la superación de los estereotipos perceptibles en una primera lectura superficial. Esto es particularmente verdadero al tratar de las etopeyas sobre países y pueblos. Por eso escribe hablando de España y Francia:

> Las reconvenciones entre España pueden ser mutuas; si nosotros podemos reprochar su ligereza o injusticia a los franceses, los franceses tienen materiales sobrados en que apoyar, respecto de nosotros, idénticas incriminaciones. Sería conveniente, para la inteligencia de los pueblos, que abandonáramos definitivamente esta materia de querellas.[25]

Se evidencia la necesidad de la cultura y del conocimiento para la construcción de un sentimiento europeo identitario y tolerante en estos albores del siglo XX.

No obstante, la guerra franco-alemana de 1914 cuestiona esta actitud y promueve en cierta parte de la intelectualidad un movimiento de repliegue sobre sí mismo: actitud que puede llevar al nacionalismo y que también se nutre en la lectura de los clásicos. Es lo que observa Azorín al escribir:

> Ahora la guerra ha hecho que el pensamiento francés se repliegue un poco sobre sí mismo y trate de estudiar las influencias venidas de fuera

24. *Ibíd.*, p. 136.
25. *Ibíd.*, p. 127.

(de Alemania) y el grado en que esas aportaciones extranjeras pueden ser substituidas por la propia savia tradicional.[26]

La indagación en los textos clásicos para alimentar una reflexión de índole nacionalista es también una característica de la época en que las naciones están o bien constituyéndose o bien luchando por la afirmación de su soberanía: reflexión que en realidad no deja de ser actual. El capítulo sobre Benjamín Constant es muy interesante porque Azorín lo cita, simulando criticar al escritor francés, para aportar una reflexión inspirada en *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, texto de 1814 que analiza la relación entre guerra y comercio, anunciando un mundo global. Azorín critica el texto que de premonición se ha convertido en realidad cien años después.

En el marco de los conflictos que marcan el inicio del siglo veinte y que suscitan un despertar nacionalista, Azorín dedica también todo un artículo al Conde de Gobineau, autor conocido principalmente por ser un teórico del racismo y de hecho difícil de considerar como clásico en el sentido noble de la palabra. Sin embargo, Azorín adopta una posición crítica para aplicar a la situación española el discurso de Gobineau sobre la responsabilidad del exceso de centralización en los fracasos de la tercera República francesa. Aunque Azorín rechaza claramente la teoría de Gobineau sobre la superioridad de las razas y el pangermanismo, se basa en el discurso sobre el exceso de centralización para entrar en una demostración de suma actualidad e ilustrar su cuestionamiento: «¿Qué es un Estado y qué es una nación?»[27]. Azorín se impone aquí como un verdadero defensor de las naciones que componen el Estado español: «En España existe un Estado y hay varias naciones»[28] y no vacila en convocar a sus clásicos para corroborar esta posición: Lope, Gracián, Cervantes, Renan. La demostración de Azorín concede una importancia primordial al uso de los idiomas nacionales, por eso dice: «No acertamos a ver relación ninguna entre el patriotismo, el más puro patriotismo, y la libre, libérrima vida de los idiomas dentro de un mismo estado»[29].

La reflexión de Azorín deja en suspenso unas interrogaciones aún sin resolver pero plantea la necesidad de una visión crítica como elemento fundamental del amor a la patria y aspiración a la palingenesia[30].

---

26. *Ibíd.*, p. 104.
27. *Ibíd.*, p. 159.
28. *Ibíd.*
29. *Ibíd.*, p. 161.
30. «Y cuando un país –como acontece con España– se halla, después de un gran descaecimiento, en vías de reconstruirse, la crítica es indispensable –lo repetiremos– para la formación de un nuevo ambiente que permita y ayude a la suspirada palingenesia. Todo esto es elemental. Lo que se dice de un país puede decirse de la humanidad toda. La marcha de la humanidad se debe a la crítica. Críticos, en su más

Otro aspecto del ensayo *Entre España y Francia* que me parece importante mencionar es la relación que mantiene Azorín con los escritores románticos franceses que son en realidad sus verdaderos clásicos. La última parte del libro, titulada «Hispanistas» se compone de sendos capítulos dedicados a Mérimée, Stendhal, Gautier, Hugo, Vigny, Musset. Aparece claramente a través de estos capítulos una relación llena de ambigüedad con el romanticismo que ha permitido revelar España a los mismos españoles haciendo de España, como en el caso de Hugo, «una corroboración de su total concepción poética»[31]. En la lectura de estos escritores late toda la sensibilidad española de Azorín, y así se entiende esta reflexión que le inspira un verso de Víctor Hugo:

> España, piedra a piedra y paso a paso, se funda. Sí, España, la nación española va fundándose, consolidándose poco a poco, a pesar de corruptelas, trabas, abusos, obstáculos, desórdenes, confusiones. España va marchando lentamente, pero marchando, al fin, en lucha con el error y con la obstinación.[32]

Son estos deseos de una España en marcha los que anuncian la conclusión del ensayo, deseando Azorín una humanidad revelada a la sensibilidad donde «la guerra no es la trama y nervio del progreso»[33].

Antes de concluir esta comunicación, me gustaría citar a dos clásicos del siglo XVII mencionados en pocas líneas por Azorín y sacarles así de su marginalización y peculiaridad. El primero por ser mujer: María de Zayas, a quien Azorín menciona para evocar la España realista de Mérimée[34]. El segundo por ser jardinero, André Le Nôtre, a quien Azorín, tan amante de los paisajes, menciona para acentuar el contraste entre España y el mundo ordenado y simétrico de Descartes.

La reflexión que lleva Azorín sobre los clásicos se arraiga completamente en la contemporaneidad del escritor y anuncia lo que dirá años más tarde Italo Calvino al escribir que «los clásicos nos sirven para comprender quiénes somos y adónde hemos llegado»[35]. Representan una clave de la aprensión y comprensión del mundo y su universalidad les permite adaptarse a cual-

---

amplio concepto, han sido los grandes iniciadores humanos. Críticos han sido un Lutero, un Descartes, un Kant. Obra de crítica en acción es la Revolución francesa...». *Ibíd.*, p. 175-176.

31. *Ibíd.*, p. 216.
32. *Ibíd.*, p. 217.
33. *Ibíd.*, p. 234.
34. *Ibíd.*, p. 202.
35. « [...] les classiques nous servent à comprendre qui nous sommes et où nous en sommes arrivés ;...». Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 13.

quier temporalidad. Por eso, los regeneracionistas les dieron tanta importancia ya que servían el proyecto de la búsqueda de España y del despertar cultural e intelectual emancipador que prefiere siempre el estudio y la crítica a la divinización o glorificación. Así se resume el pensamiento de Azorín cuando escribe: «No se quiere comprender que cuanto más se piense –en la forma que sea– sobre un gran autor, tanto más ganará éste y entrará como un factor de actualidad en la corriente de la vida...»[36].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Entre España y Francia: páginas de un francófilo*, Madrid, Edición Caro Raggio, 1921, 238 p.

Alas, Leopoldo, 'Clarín', *Siglo pasado*, Gijón, Llibros del Pexe, 1999, 217 p.

Calvino, Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Editions du Seuil, 1984, 245 p.

Pageaux, Daniel-Henri, «Azorín et Montaigne», in Jean-René Aymes et Serge Salaün (ed.), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 177-194.

Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, 153 p.

Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Editorial Gredos, 1967, 687 p.

36. *Ibíd.*, p. 104.

UNA IDEOLÓGICA
ENRAIZADA EN
LOS ENSAYISTAS DEL PASADO

El pensamiento de Saavedra Fajardo en los artículos periodísticos de Azorín

Raúl Molina Sánchez
Universidad del Bósforo, Turquía

Hablar de la obra periodística en el caso de Azorín supone hablar del epicentro de su producción literaria. En efecto, la obra periodística de Azorín irradia el resto de su producción, no solo en términos de importancia sino también de volumen. José Martínez Ruiz inicia su actividad en prensa en 1892, a la edad de 18 años, publicando reseñas de libros en *La Monarquía* de Alicante, si bien con anterioridad, desde los quince años, había colaborado en ediciones de periódicos locales. Desde entonces y hasta 1965 (dos años antes de su muerte) colaborará, casi ininterrumpidamente, en diferentes medios escritos de distinto planteamiento ideológico. Algunas de sus colaboraciones más importantes, en este sentido, son las que realiza en *El País* y *El Progreso (*en una primera etapa de anarquismo literario), *El Globo* (también de corte republicano), *España* (periódico de ideología cercana a Maura en el que colabora prácticamente desde los inicios y hasta su desaparición), *El Imparcial* y *ABC,* que supone una de las colaboraciones más dilatadas en el tiempo junto con la del periódico argentino *La Prensa*[1]. Sus artículos abordan el tema político, el filosófico y el literario y sirven también de soporte para la publicación de cuentos y novelas por entregas, muchos de ellos recopilados posteriormente en libros.

De toda esta extensa producción (75 intensos años que dan para más de cinco mil quinientos artículos) tomamos aquí como muestra una serie de ellos en los que se puede ver cómo a lo largo de su trayectoria periodística, Azorín deja traslucir la influencia que en él, como se recordará, tiene Saavedra Fajardo, diplomático y pensador del siglo XVII. Diego de Saavedra

1. José Martínez Ruíz colaboró en *ABC* de 1905 hasta 1965, solo con la interrupción de 1930 a 1940, y en *La Prensa* de 1916 a 1951, aunque de forma mucho más irregular que en *ABC.*

Fajardo fue, además de un importante hombre de estado, un prosista de gran interés. Posiblemente sus obras más recordadas sean las *Empresas Políticas* (una colección de emblemas, imágenes simbólicas con un verso o lema al pie relacionado con su significado, a las que sigue un discurso político) y la *República Literaria* que «se convirtió en lectura favorita de los escritores de la Ilustración y en una de las obras clásicas de las letras españolas»[2].

El corpus de artículos que hacen referencia a Saavedra Fajardo va desde 1904 hasta 1961, lo que significa un interés por la obra del diplomático murciano que se extiende prácticamente a lo largo de toda la carrera literaria de José Martínez Ruíz. Casi todos ellos aparecen en *ABC* excepto tres, que se publican en *Diario de Barcelona*, *La Vanguardia* y el suplemento *Blanco y Negro*. Algunos aparecen recogidos en el libro *De Granada a Castelar*[3] pero el resto no ha sido aún publicado[4]. Una primera ojeada a estos artículos, desde una perspectiva diacrónica, nos hará constatar la existencia de momentos o períodos en los que el pensamiento de Saavedra Fajardo, ya sea en referencia a la estética en algunos casos o a la política en otros, a la filosofía o a la sociedad, tiene mayor presencia. Podemos hablar, entonces, de momentos en la trayectoria de Azorín en los que Saavedra Fajardo es un referente importante. Así, tras tres artículos más o menos aislados, aparecidos en 1907, 1909 y 1912 a propósito del problema de España, encontramos una serie que va de diciembre de 1914 a enero de 1915; otro artículo aislado en enero de 1916 seguido de otra serie, de 1921 a 1922; y una última serie de 1946 a 1949. Después de esta fecha encontramos solo otro artículo aislado, en 1957, y dos artículos más en 1961. Los bloques temporales no coinciden siempre con los temáticos de forma absoluta y clara pero sí podemos detectar cierta correspondencia entre los primeros y una idea o preocupación central que es recurrente en cada una de las series.

El primer testimonio en prensa que tenemos del interés de Azorín por Saavedra Fajardo es un artículo aparecido en *Diario de Barcelona* el 26 de noviembre de 1907, «La decadencia de España». Como apunta Javier Díez de Revenga en «¿Por qué se interesó Azorín en Saavedra Fajardo?»[5], Azorín traza allí «una estructura del tema de España en nuestra literatura que, posteriormente, otros han aprovechado, desarrollado y explotado». Azorín cita en el artículo lo que él mismo denomina teorías materialistas que Saavedra expone

2. Diego de Saavedra Fajardo, *República Literaria*, J. García (ed.), Barcelona, Crítica, 2006, p. 10.
3. Azorín, *De Granada a Castelar*, Madrid, Caro Raggio, 1922.
4. En este volumen aparecen publicados «La obra de Saavedra Fajardo», «Los amigos de Saavedra Fajardo», «El misterio de Saavedra Fajardo», «Una confidencia de Saavedra Fajardo», «La República Literaria», «El escepticismo de Saavedra Fajardo» y «La tragedia de las empresas».
5. Francisco Javier Díez de Revenga, «¿Por qué se interesó Azorín en Saavedra Fajardo?», *Ínsula*, nº 556, Abril (1993), p. 11-12.

en las *Empresas* como causa de esta decadencia: la obsesión por la guerra que «descompone el orden y la armonía de la república»; la conquista de América, por la cual «trocáronse en hidalgos los oficiales de mano» y la expulsión de los moriscos: «como a vencidos se les trató durante su permanencia en España; como a conciudadanos debió habérseles tratado». Estas teorías son compartidas por Gracián contemporáneamente y en la siguiente centuria por Cabarrús, Cadalso y Jovellanos, entre otros. No en vano será este último, en el artículo de 23 de enero de 1921 publicado en *Blanco y Negro* y titulado «Diálogo de los Muertos» (en una clara alusión a la obra de Luciano), el interlocutor de Saavedra Fajardo, con quien debatirá de nuevo el problema de España y donde introducirá Azorín el tema de la fatalidad tan recurrente en las *Empresas* de Saavedra:

> ¡La fatalidad! Esa teoría de la fatalidad sabes que en mi tiempo fue muy aceptada. Los pueblos se levantan al esplendor, viven en él y después descaecen, sin que nada intervenga en tal rumbo ni pueda impedir la decadencia. Hoy mismo hay pensadores que no están lejos de pensar lo mismo. El dominio, el poder, la fuerza es algo misterioso y fatal que va de una parte a otra llevando la vida, y se retira de pueblos, hombres y cosas dejándolos hundidos en la decadencia y en la muerte.

Encontramos otra referencia a Saavedra, aunque en este caso no ocupa el tema central del artículo, en el de *ABC* de 13 de Junio de 1909, directamente relacionado con el libro publicado el año anterior *El Político*[6]. El artículo, titulado «La vulpeja», es la respuesta a una crítica recibida en un periódico leonés en la que se reprocha a Azorín el haber relacionado a Gracián con autores «vitandos y perversos, tales como Hobbes, Maquiavelo, Montaigne, etc.» y no con «escritores píos y correctos de la propia casa, como son Márquez, Castro y algunos más». Azorín pone a Gracián, pero también a Saavedra, como ejemplo de esos autores que han sabido ser prudentes y cautos por no ser dogmáticos «siendo "sentimentales" en la superficie pero profundamente realistas en el fondo» y, en ese sentido, los compara a una vulpeja, por la prudencia y cautela que caracteriza a este animal. Cierra este bloque de artículos aislados el publicado en *La Vanguardia* el 13 de febrero de 1912, «La España de Saavedra Fajardo». En él vuelve Azorín al problema de España exponiendo las teorías para explicar su decadencia, teorías que hemos citado anteriormente. Pero en este caso propone una solución: la renovación, que pasa necesariamente por el voluntarismo. Y aquí refiere Azorín algunos pasajes de las *Empresas* de Saavedra, concretamente aquél de la Empresa 88

6. Azorín, *El político,* Madrid, Librería de los Suc. Hernando, 1908.

en que se expone la metáfora de los telares de la eternidad y que Azorín citará en múltiples ocasiones:

> Parte somos, y no pequeña de las cosas. Aunque se dispusieron sin nosotros, se hicieron con nosotros. [...] Menester es que obremos como si todo dependiera de nuestra voluntad. [...] No podemos romper aquella tela de los sucesos tejida en los telares de la eternidad, pero pudimos concurrir a tejerla.

La solución es una crítica a la concepción clásica del libre albedrío y la fatalidad. Este es uno de los mayores intereses de este artículo y es que sirve de puente entre el primer bloque de ellos y el resto, por tratar el tema de España pero abordándolo desde una perspectiva filosófica y no limitándose a su exposición. A partir de este artículo y en la mayoría de los demás, Azorín volverá a Saavedra para hablar de fatalismo, de libre albedrío, de escepticismo y de voluntarismo. Saavedra le sirve a Azorín para justificar ese escepticismo que lleva años bebiendo de Montaigne porque, como apunta Carlos Blanco Aguinaga en *Juventud del 98*[7], será este el autor que encarrile a Martínez Ruiz hacia el escepticismo.

Antes de abordar los artículos en los que Azorín va a volver una y otra vez sobre estos temas, haremos referencia a una serie de cuatro artículos que se publican bajo el nombre de «Pinturas Viejas»[8], del 31 de diciembre de 1914 al 13 de enero de 1915, con una separación, como se puede ver, de muy pocos días entre artículo y artículo. En ella Azorín se sirve de algunas pinceladas de las *Empresas* en las que Saavedra habla de las sociedades alemana, francesa e inglesa para hacer un retrato impresionista de estas (y sobre todo de las dos primeras) y, a través de él, dar un punto de vista peculiar sobre los diferentes bandos de la primera guerra mundial, en pleno conflicto. En el primer artículo de esta serie, la cuestión se centra en la exposición de la influencia del paisaje en el individuo que será tratada más adelante a propósito de otra serie de artículos. A continuación, y siguiendo esa premisa, se da la caracterización de estas sociedades para demostrar cierta simpatía por Francia: de los alemanes dice que «corrompidos en sus costumbres, no tienen ni la candidez ni la ingenuidad de otros tiempos»; a los franceses solo los tilda de impetuosos porque «son corteses, afables y belicosos. Con la misma celeridad que se encienden sus primeros ímpetus, se apagan». En el tercer artículo de la misma serie esta diferencia se acentúa pues cree que Francia es, a pesar de todo, un país civilizado, en cambio los naturales de Alemania, tomando pa-

7. Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, s. XXI de España Editores, 1970.
8. Azorín, «Pinturas Viejas I», *ABC* (31-12-1914); «Pinturas Viejas II», *ABC* (06-01-1915); «Pinturas Viejas III», *ABC* (09-01-1915); «Pinturas Viejas IV», *ABC* (13-01-1915).

labras de Saavedra, «ni aman ni se compadecen». Azorín pone así el peso de los acontecimientos sobre la nación alemana. No tarda mucho en retomar los puntos que había expuesto como principales problemas de la nación española (la crítica de la guerra y del afán de poder) a través de un fragmento de las *Empresas* para lamentar lo poco que han cambiado las cosas en tres siglos. Por eso ve en el conflicto, como lo viera para España, una demostración más de la barbarie humana así como la causa de la involución de las naciones. No hace más que reiterar, en el cuarto y último artículo de la serie, lo dicho en el tercero. Refiriéndose a Alemania cita a Saavedra: «No sin lágrimas se puede hacer paralelo entre lo que fue esta ilustre y heroica nación y lo que es, destruida no menos con los vicios que con las armas de las otras».

A la serie «Pinturas Viejas» sigue el artículo ya citado «Diálogo de los muertos», tras el cual debemos esperar más de seis años para volver a tener noticia de Saavedra a través de los textos periodísticos de Azorín. El 28 de septiembre de 1921 se publica en *ABC* «El Escepticismo de Saavedra Fajardo», artículo que abre una serie de siete que podemos considerar de tema más filosófico. La serie la completan «La tragedia de las Empresas»[9], «La Obra de Saavedra Fajardo»[10], «La República Literaria»[11], «Una Confidencia de Saavedra Fajardo»[12], «El misterio de Saavedra Fajardo»[13] y «Los Amigos de Saavedra Fajardo»[14]. En casi todos se vuelve a tratar el escepticismo. «La Obra de Saavedra Fajardo» y «Una confidencia de Saavedra Fajardo» se centran en destacar la sutileza y el talante del diplomático que ha aprendido a no hacer afirmaciones categóricas (otra forma de escepticismo, también). Azorín nos habla en el resto, de causas segundas (identificadas con el caso, la fortuna, la fatalidad; también con esa fuerza impredecible que a veces atribuimos a la Naturaleza o a la influencia de los astros) como limitadoras de la libertad concedida por la providencia divina. Habíamos leído en el artículo «La España de Saavedra Fajardo»: «El paisaje, el clima, la orografía, la hidrografía influyen en la sociedad y composición de los pueblos». Influyen pero no determinan. Por lo que cada individuo o sociedad tiene una cierta libertad que le otorga un margen de decisión sobre su futuro. No solo los individuos disfrutan de esta libertad sino también las sociedades y los pueblos. En el caso del gobernante, como expone Azorín en «La tragedia de las empresas», éste puede dignificar su existencia a través de sus virtudes. Aunque toda empresa está condenada

9. Azorín, «La tragedia de las empresas», *ABC* (9-10-1921).
10. Azorín, «La obra de Saavedra Fajardo», *ABC* (19-01-1922).
11. Azorín, «La República Literaria», *ABC* (3-02-1922).
12. «Una confidencia de Saavedra Fajardo», *ABC* (13-03-1922).
13. «El misterio de Saavedra Fajardo», *ABC* (17-03-1922).
14. «Los amigos de Saavedra Fajardo», *ABC* (23-04-1922).

a terminar, a llegar a su final, la actitud del rey delante de las adversidades servirá para juzgar su valía.

La excepción clara en este grupo, sin embargo, es el artículo «Los amigos de Saavedra Fajardo». Y es que, aunque cronológicamente pertenezca al grupo anterior, en lo que respecta a la temática está claramente relacionado con dos artículos del siguiente: «Agarista de Mantinea»[15] y «Un libro raro»[16] publicados en 1949. Hemos tenido que esperar veinticuatro años y casi toda la carrera periodística de Azorín para verle analizar la *República Literaria.* Si anteriormente había hablado de este libro de forma pasajera, ahora lo hace con detenimiento y nos damos cuenta de que ya Azorín intuye que las dos versiones de la obra son extrañamente distintas. Azorín coincide con la tesis expuesta por el P. Estala, que es la que más modernamente ha defendido con argumentos contundentes Alberto Blecua[17] y que postula para ellas autores distintos poniendo en duda la autoría de Saavedra Fajardo para la primera edición. Ello nos dice mucho acerca de la capacidad estética de Azorín, por cuanto el siglo XIX, en términos generales había olvidado la *República Literaria,* tan valorada por los ilustrados y en especial por Mayans. Y sin embargo, frente a esa indiferencia de fondo respecto a sus inmediatos antecesores, Azorín leyó con atención los dos textos –puesto que la primera redacción se acababa de reeditar– y fue capaz de asumir un punto de vista personalizado y singular en relación con la historiografía del momento, para la que pasó inadvertida la reedición de la primera redacción en 1907[18].

El último grupo de artículos, al que pertenecen «Agarista de Mantinea» y «Un libro raro», se completa con otros cuatro, publicados también en *ABC* entre 1946 y 1949: dos de ellos son homónimos, y llevan por título «Saavedra Fajardo»[19]; los otros dos son «Un gran español»[20] y «El embajador»[21]. El *leitmotiv* de estos cuatro artículos es, de nuevo, la cautela, la prudencia y tienen, por tanto, cierta relación con el artículo «Saavedra Fajardo y la vulpeja», que se ha analizado en las primeras páginas de este artículo, así como en «La obra de Saavedra Fajardo» y «Una confidencia de Saavedra Fajardo».

15. «Agarista de Mantinea», *ABC* (19-10-1949).
16. «Un libro raro», *ABC* (15-12-1949).
17. Alberto Blecua Perdices, «Las Repúblicas Literarias y Saavedra Fajardo», *El Crotalón. Anuario de la Filología Española,* I (1984), p. 67-97 (reimpreso ahora en A. Blecua, *Signos viejos y signos nuevos,* Barcelona, Crítica, 2006, p. 373-411. Puede seguirse también la discusión en J. García López, ed. cit., p. 96-120).
18. Puede verse en M. Serrano y Sanz, *El texto primitivo de la República Literaria,* Madrid, Imprenta Ibérica, 1907.
19. Azorín, «Saavedra Fajardo», *ABC,* Sevilla (14-08-1946) / Madrid (14-09-1946); «Saavedra Fajardo», *ABC,* Madrid (8-09-1949) / Sevilla (8-11-1949).
20. Azorín, «Un gran español», *ABC* (31-08-1948).
21. Azorín, «El embajador», *ABC* (29-09-1948).

Destaca Azorín de Saavedra Fajardo la capacidad de aunar las tesis de Maquiavelo y Montaigne con las de «los grandes profesores españoles del derecho de gentes y los maestros de teología de nuestras universidades». Quizá por su condición de diplomático, Saavedra es lo suficientemente cauto y prudente para que ninguna de esas tendencias sea predominante y esto lo había señalado ya Azorín cuando comentaba la actitud de Saavedra en «La vulpeja»:

> Será necesario, no que tengamos un canon previo y rígido para aplicarlo a la vida, a toda la vida [...] sino que vayamos aplicando distintos criterios según las distintas circunstancias con que los casos de la vida se nos presenten revestidos.

Leemos en «Saavedra Fajardo» de 1946 que, sin caer en el engaño, el buen político debe «celar la verdad», disimular sin mentir. Hay aquí cierta defensa de Maquiavelo aunque cauta y prudente, como cauta y prudente es la defensa de los maestros de la teología. Todo dependerá de las circunstancias y ese circunstancialismo de Saavedra, nos dice Azorín en el último artículo de esta serie, es el circunstancialismo de Montaigne también, con el que el monovarense se siente tan identificado.

Los tres artículos restantes son «Saavedra Fajardo»[22] (tercero y último con este nombre), «¿Qué es un Caudillo?»[23] y «Una experiencia frustrada»[24]. El primero es una síntesis de algunas de las cualidades que Azorín ve en Saavedra y que se han ido comentando a lo largo de este artículo; el segundo un elogio del Caudillo en el que Azorín insinúa su naturaleza divina a partir de la metáfora de los telares de la eternidad de Saavedra, a la par que alaba su trayectoria personal llegando a la conclusión de que esta combinación dignificará su figura en el futuro; el tercero es una necrológica del príncipe Baltasar Carlos para quien, afirma Azorín, se escribieron las *Empresas*, a partir de la cual se hace un elogio de esta obra y de su autor.

Azorín fue, por tanto, un lector muy atento y un gran difusor y divulgador de la obra de Saavedra. Frente a otros clásicos de los Siglos de Oro quizá hoy más valorados, en él encontró Azorín momentos de inspiración que lo ligaban a la España de los Austrias y de los escritores clásicos de la lengua, y a partir de su ejemplo repensó su relación con las corrientes intelectuales que le tocó vivir y con la generación de la que pretendía distanciarse. En él vio no solo a un tratadista político o a uno de los diplomáticos más importantes de los Austrias menores, sino también y ante todo a un prosista de primera categoría y a un pensador de altura.

---

22. Azorín, «Saavedra Fajardo», *ABC* (6-07-1957).
23. Azorín, «¿Qué es un Caudillo?», *ABC* (15-09-1961).
24. Azorín, «Una experiencia frustrada», *ABC*, Sevilla (20-09-1961).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *El político,* Madrid, Librería de los Suc. Hernando, 1908, 215 p.

—, *De Granada a Castelar*, Madrid, Caro Raggio, 1922, 246 p.

—, «La decadencia de España», *Diario de Barcelona* (26-11-1907), in Azorín, *Clásicos y modernos,* Madrid, Raggio, 1919, p. 19-34.

Blanco Aguinaga, Carlos, *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI, 1970, 327 p.

Blecua Perdices, Alberto, «Las Repúblicas Literarias y Saavedra Fajardo», *El Crotalón. Anuario de la Filología Española,* I (1984), p. 67-97.

Blecua Perdices, Alberto, *Signos viejos y signos nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006, 522 p.

Díez de Revenga, Francisco Javier, «¿Por qué se interesó Azorín en Saavedra Fajardo?», *Ínsula,* nº 556, Abril (1993), p. 11-12.

Saavedra Fajardo, Diego de, *República literaria,* Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica, 2006, 298 p.

—, *Empresas políticas*, ed. López Poza S., Madrid, Cátedra, 1999, 1077 p.

Serrano y Sanz, M., *El texto primitivo de la «República Literaria» de D. de Saavedra Fajardo,* Madrid, Imprenta Ibérica, 1907, 33 p.

El giro antirromántico de Azorín y la reinvención de Larra

Enrique Selva Roca de Togores
Doctor en Historia por la Universidad de Valencia, España

1. La revalorización de los clásicos en su contexto ideológico

Con ocasión de un homenaje a Azorín en 1927, Eugenio d'Ors se hacía eco de una verdad comúnmente aceptada en los ámbitos culturales del país al pronunciar estas precisas palabras: «nos hemos acostumbrado [...] a que el pasado literario español llegase, en parte, a nosotros, a través de la recreación que representa la sensibilidad de Azorín»[1].

La tarea de revisión de los clásicos había sido emprendida por el autor alicantino, con intensidad y vocación sistemática, en torno a la fecha de 1912, en una encrucijada de su trayectoria de escritor, muy volcada en los últimos años en el periodismo político de signo conservador. El paréntesis abierto con su obra crítica presenta una doble dimensión. Supone por de pronto un cambio temático: la política, en sentido estricto, cede el paso en buena proporción a una modalidad personalísima de *crítica creadora* sobre temas literarios. En segundo término, Azorín hace un alto en la definición radical de su ideología conservadora y su discurso parece atemperarse, acaso por ese «liberalismo instintivo» al que se refirió Victor Ouimette[2]. Será a partir de 1914 cuando el radicalismo conservador vuelva por sus fueros y con nuevos bríos.

El tránsito de José Martínez Ruiz hacia el conservadurismo fue, según se mire, súbito y gradual. El nivel alcanzado hoy por la investigación azorinista ha puesto a nuestra disposición un conocimiento pormenorizado de su

1. Palabras de Eugenio d'Ors en el homenaje a Azorín el 23 de noviembre de 1927, citado por Ramón Gómez de la Serna, *Azorín* (1930), *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, vol. XIX, p. 264.
2. Victor Ouimette, «Azorín y el liberalismo instintivo», *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1998, vol. I, p. 275-460.

adscripción política que nos exime de entrar en detalles[3]. Sólo recordaremos que en sus primeras manifestaciones es contemporánea con la adopción –en 1904– del pseudónimo que suplantaría para siempre su nombre propio, cuando ha culminado la trilogía narrativa iniciada con *La voluntad* y dejado muy atrás las estridencias ácratas de su juventud. Pronto lo veremos integrado en los cuadros políticos de la Restauración, primero en la órbita de Maura; después, a la sombra clientelar de La Cierva. Pero más que sus devaneos en la denostada política oficial –tan conocidos y tan censurados– nos interesan las *etapas de su proceso de definición ideológica*. Tránsito que podemos sintetizar en tres momentos.

En 1906 –apenas un año antes de ser por primera vez diputado– Azorín podía autocalificarse aún como «liberal» y «amante del progreso». Pero matizaba esa condición con una destacable nota correctora: «soy al mismo tiempo un modesto observador de las cosas, un apasionado de la realidad viva»[4]. La observación y rendición a la realidad concreta de las cosas, en cuanto supone la renuncia a aspiraciones utópicas, aparece, pues, desde sus primeros pasos como condición previa e insoslayable de su actitud política y tiene su correlato en el plano estético.

A la altura de 1910, el *habitus* en que se desenvuelve –por acogernos al concepto central de la sociología de Bourdieu, entendido como el conjunto de *disposiciones* interiorizadas que derivan de *condiciones* insertas en la vida cotidiana, y a partir del cual el individuo percibe el mundo y actúa en él[5]– dará creciente espesor a sus señas de identidad conservadora. Para entonces, si la adhesión a Maura del antiguo «anarquista literario» había despertado una mezcla de sorpresa y estupefacción entre la mayoría de sus compañeros de letras, la vinculación a La Cierva produjo sencillamente escándalo, por el pésimo concepto que del político murciano tenía la *intelligentsia* española. Ante la hostilidad de ésta, que lo habían tenido hasta no hacía mucho por uno de los suyos, Azorín se verá obligado a justificar las razones «psicológicas» de su mudanza, insertándolas en la crisis del individualismo autónomo y en la necesidad de reencontrarse con «las raíces que le ligan a la tradición, al arte de

3. Ver el exhaustivo estudio de José Ferrándiz Lozano, *Azorín, testigo parlamentario. Periodismo y política en 1902-1923*, Madrid, Publicaciones del Congreso de Diputados, 2009. Los estudios de E. Inman Fox abrieron fecundas perspectivas en la comprensión de la vertiente política del escritor alicantino; para el período aquí considerado, ver: «Azorín y la coherencia (ideología política y crítica literaria)» (1973), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 95-120; y su «Introducción» a Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1991; además de su utilísimo *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, imprescindible para navegar en su oceánica obra periodística.
4. Azorín, «Más sobre el programa liberal», *ABC*, 22 de junio de 1906.
5. Ver Pierre Bourdieu, *La distinción : criterios y bases sociales del gusto* (1979), traducción de Mª del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1998.

su país, a las creencias e ideales en virtud de los cuales ese país se ha formado y engrandecido». Ese tradicionalismo –advertirá– no podrá ser «abstracto y racionalista», ni libresco, ni siquiera voluntario; estará, por el contrario, «fuertemente ligado a la realidad viva, innegable, irrecusable»[6].

Justificada su situación personal en tales términos, pronto añadirá que el progreso no puede consistir en «tender un rasero nivelador sobre todos los pueblos, sino en fortificar los rasgos distintos de cada uno». «El progreso –subraya– estriba en la *continuidad nacional*, no en su rompimiento brusco y absurdo». Y la tarea de artista enraizado en la tradición de su país ha de consistir en hacer posible la continuidad nacional mediante la creación de «una conciencia de nuestro propio ser»[7]. Todos estos rasgos de su identidad conservadora no obstan para que Azorín siga incidiendo –a su modo y con intensidad variable– en la denuncia de las lacras de la realidad política y social española y en la consiguiente necesidad de una política regeneracionista, de reformas, encuadrada, por supuesto, en ese espíritu de continuidad y en su concepción de la historia[8]. Será una constante en su pensamiento, perceptible hasta en sus textos más alejados de lo político (pensemos sin ir más lejos en *Doña Inés*, su novela de 1925). El patriotismo de Azorín no renunciará a su fundamentación inconformista; será, por tanto, un *patriotismo crítico*[9].

El proyecto de revalorización de los clásicos se inscribe en ese contexto ideológico y se concretará en un centenar de artículos de crítica y recreación literaria, aparecidos en la prensa y recogidos después en cuatro volúmenes: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) y –con factura y procedimientos distintos, cercanos a algunos capítulos de *Castilla*– *Al margen de los clásicos* (1915). La redacción originaria de los textos corresponde a los años 1910-1913; incluso el último de los textos citados, según la documentada edición de Santiago Riopérez, estaba terminado para 1912 y fue ya concebido orgánicamente como libro[10]. Visto con la distancia del siglo transcurrido, es difícil exagerar la importancia de ese corpus crítico en la apertura de nuevas perspectivas en la revisión del canon de la literatura castellana, entendido como valor dinámico, y cuya validez, al menos parcial, atraviesa las sucesivas generaciones y llega hasta nuestros días. Pero la intención de Azorín al sumergirse en la tradición literaria (remota

6. Azorín, «Proceso psicológico», *ABC*, 8 de abril de 1910.
7. Azorín, «La continuidad nacional», *ABC*, 21 de mayo de 1910.
8. José Antonio Maravall, «Azorín. Idea y sentido de la microhistoria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227 (1968), p. 47.
9. Ver Azorín, *Los valores literarios* (1913), en *Obras escogidas*, coord. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. II, p. 1245-1246.
10. Santiago Riopérez y Milá, «Introducción» a Azorín, *Al margen de los clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 25-27 y 91.

o próxima) estuvo lejos de ser sólo literaria y es inseparable –insistimos– de la óptica nacionalista apuntada. Así vendrá a expresarlo el propio escritor en la introducción de *Clásicos y modernos* al presentarlo como continuación del volumen anterior, *Lecturas españolas*, con el que comparte idéntica «preocupación por el "problema" de nuestra patria» y un mismo «deseo de buscar nuestro espíritu a través de los clásicos [...] revisados e interpretados bajo una luz moderna»[11]. Sin negar sus valores literarios intrínsecos, E. Inman Fox señaló tempranamente hasta qué punto «sus ideas sobre el problema de España en aquellos años han coloreado sus interpretaciones literarias»[12]. Y como ha mostrado Carme Riera, el quehacer azoriniano de revisión literaria se despliega en estricta contemporaneidad –y en conexión estrecha– con la tarea de recuperación de los autores clásicos emprendida por la sección de Filología del Centro de Estudios Históricos y el lanzamiento de la colección «Clásicos castellanos» de La Lectura, iniciada en 1910, a la que la campaña periodística de Azorín sirvió de potente «caja de resonancia»[13].

Interesa resaltar una nota peculiar que guarda relación con su calculada estrategia de publicista y cuyo olvido distorsiona el alcance real del empeño de Azorín: en los cuatro libros de referencia es bien visible un afán de tender puentes con el mundo intelectual liberal. Un ámbito en el que, tras sus devaneos con el conservadurismo más hirsuto –la «mala vida» a que se refirió Ortega en el homenaje tributado en Aranjuez, de noviembre de 1913[14]–, volvía a encontrar reconocimiento y aplauso. Así lo ponen en evidencia las dedicatorias de los sucesivos volúmenes: *Lecturas españolas* va enderezado a la memoria de Larra, en cuya línea inscribe sus preocupaciones nacionales; *Clásicos y modernos*, lo dedica al joven escritor gallego (y futuro diputado republicano en las Constituyentes de 1931) Ramón Mª Tenreiro; *Los valores literarios*, a José Ortega y Gasset, «inspirador de un grupo de gente joven que se moldea en la crítica de los valores tradicionales»; y *Al margen de los clásicos* a Juan Ramón Jiménez, artífice, con el anterior, del citado homenaje en desagravio por la frustración de su ingreso en la Academia, y responsable de la exquisita publicación del libro en la Residencia de Estudiantes. Abundando en esa significación resultan expresivos los juicios elogiosos dedicados a la tradición heterodoxa española, que arranca de Luis Vives y llega a los krausistas contemporáneos. Y correlativamente, las reservas en que envuelve

11. Azorín, *Clásicos y modernos* (1913), *Obras escogidas*, ed. cit., II, p. 817.
12. Fox, «Azorín y la coherencia», art. cit., p. 99.
13. Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, p. 37 y 40.
14. Ver el volumen conmemorativo *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915. El texto del ofrecimiento de Ortega en p. 17-20.

sus parcos elogios a Menéndez Pelayo, precisamente en el año de su muerte, circunstancia ésta que quizá no fuese ajena a la hora de lanzarse a una faena de tamaña envergadura.

Porque Azorín establecerá los fundamentos de su aportación crítica marcando de manera explícita sus distancias con el erudito santanderino. En ningún momento niega que la labor de Menéndez Pelayo haya sido «vasta, fecundísima»; como tal, ha sentado «las bases de una obra de reconstrucción literaria». Ahora bien, no menos énfasis pone al afirmar que en España «ha faltado el crítico», al modo en que Francia ha tenido su Taine o Sainte-Beuve, con una orientación y un método inequívocos de afrontar la historia literaria. Cuando la distancia permita el estudio desapasionado de la obra de Menéndez Pelayo, se verá «que su estilo es más oratorio, prolijo y redundante que analítico y de menudas pinceladas, sobrio y preciso». La obra de Menéndez Pelayo aparece lastrada, además, por una desafección a las nuevas manifestaciones estéticas; y su crítica, en fin, ha sido «erudita, enumerativa» en lugar de «interna, interpretativa, psicológica»[15]. Las discrepancias de Azorín con el polígrafo cántabro no se limitan, por otra parte, a la forma y alcance de su obra crítica. En el orden ideológico quizá no se ha puesto suficiente énfasis en que el neotradicionalismo de Azorín está despojado por completo de las connotaciones religiosas inherentes al discurso nacionalcatólico de Menéndez Pelayo. La afirmación vale, incluso, para uno de los textos del escritor alicantino más inequívocamente reaccionario, *Una hora de España*, su discurso de ingreso en la Real Academia en 1924.

2. De nuevo la política

Un discurso de La Cierva supone la vuelta de Azorín al centro de la preocupación política. Escrito y publicado en 1914, con él pretendió convertirse en el ideólogo del conservadurismo hispano que, a su entender, requerían los nuevos tiempos. Obvio es decir que fue una pretensión frustrada, al menos por la vía de las ideas políticas. Nada más lejos de nuestro autor que un pensador político; su contribución al conservadurismo español es artística y consistió en dotarlo de una contenida y melancólica emoción estética, lograda a través de

15. Azorín, *Clásicos y modernos*, ed. cit., II, p. 980 y 982. El artículo se había publicado con anterioridad en *ABC* el 20 de julio de 1912. En *Rivas y Larra*, con la muerte de Menéndez y Pelayo más lejana, lo sentenciaría con estas palabras de ironía demoledora: «[...] libros, libros y siempre libros. Es el último gran obrero del cerebro para quien todo lo que existe es literario. Ni política, ni viajes, ni ciudades, ni campos, ni árboles. Tenía que hacer muchas cosas en la esfera de los libros; era grande la tarea que realizar; no podía salir de los libros y ocuparse en otras cosas». Para terminar calificándolo como «un orador *escrito*». Azorín, *Rivas y Larra*, Madrid, Renacimiento, 1916, p. 114-115.

su minuciosa mirada a la realidad circundante y de su peculiar tratamiento del tiempo[16]. Cuando Azorín se desvía de ella para adentrarse en el pensamiento abstracto, pierde pie y se muestra desmañado. *Un discurso de La Cierva*, en verdad, no pasa de ser un libro de circunstancias escrito a la mayor gloria de su jefe político, gracias a quien es, otra vez, diputado a Cortes. No deja de sorprender el aprecio que guardó por la obra: «¡Con qué entusiasmo la escribí!», le declaró a Ramón Gómez de la Serna bastantes años después[17]. Y ciertamente los ditirambos a La Cierva, remarcados por las cursivas, producen sonrojo: es una «*gran energía que se contiene* [...] regimentada, reprimida, metodizada», nos dice; un político realista «enamorado de la *verdad efectual*, apasionado de la acción» y «gran optimista [...] en el sentido heroico y humano del *hombre que no se cansa*»[18]. La base de su propuesta conservadora sigue anclada en Cánovas del Castillo y apenas se despega de él. En Cánovas verá expresada sin ambigüedades la idea de la continuidad nacional y la antinomia existente entre el sufragio universal y la propiedad, requisito último –en su opinión– de toda política conservadora. Y para investirlo de cierta modernidad, Azorín intentará remozar el pensamiento canovista con las aportaciones del nacionalismo reaccionario francés del momento, en concreto de Maurice Barrès y Charles Maurras.

Los itinerarios ideológicos de Barrès y de Maurras, aunque de raíces distintas, siguieron caminos paralelos hasta confluir –en la Francia convulsa del *affaire* Dreyfus– en una misma necesidad de *recomposición de un orden*. Republicano y parlamentario, Maurice Barrès cifró políticamente su nacionalismo en la idea plebiscitaria, como expresión del entusiasmo colectivo de todo un pueblo; a su modo, nunca rompió del todo las amarras que le unían a la tradición revolucionaria francesa. Su nacionalismo se basaba en la sensibilidad y sólo en función de una estética resulta plenamente comprensible[19]. Charles Maurras fue el principal inspirador ideológico del movimiento de *L'Action française*. Monárquico y antiparlamentario, a diferencia del anterior, Maurras impugnó radicalmente el proyecto ilustrado de la modernidad, responsable, a su entender, de instalar el subjetivismo en el núcleo de la men-

16. Lo realmente decisivo en Azorín es su plasmación de la inanidad de la progresión temporal, ese «éxtasis de eternidad», al que se refirió Francisco Ayala, conseguido artísticamente con la simultaneidad de los tiempos: «Es una reflexión impregnada de melancolía, una perforación nihilista de la realidad visible que la vacía y desustancia haciendo que el tiempo [...] se devane en una pura recurrencia desprovista de dirección y meta». Francisco Ayala. *El escritor y su imagen*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 56 y 58.
17. Gómez de la Serna, *Azorín*, ed. cit., p. 225.
18. Azorín, *Un discurso de La Cierva* (1914), *Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, Madrid, M. Aguilar, 1947-1954, vol. III, p. 67 y 70-71.
19. Pierre Boisdeffre, *Metamorfosis de la literatura: ensayos de psicología literaria*, Madrid, Guadarrama, 1969, vol. I, p. 52 y 61. Es de consulta imprescindible Pedro Carlos González Cuevas, «Maurice Barrès y España», *Conservadurismo heterodoxo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 23-68.

talidad contemporánea y sentar con él las bases de la anarquía. De ahí sus célebres *tres erres*: la *Reforma* o la anarquía en lo espiritual, con su ruptura de la unidad latina, católica; la *Revolución* o anarquía política, el gran golpe asestado a la continuidad nacional, encarnada en la monarquía; el *Romanticismo* o la anarquía literaria, la sublevación de las palabras contra la serenidad clásica. Lo verdaderamente detonante de su propuesta política consistió en la fundamentación de su *nacionalismo integral* en términos de razón, apoyándose en el positivismo de Comte y en una invocación a la antigüedad clásica como mito. O dicho en otros términos: su pretensión de debelar el proyecto de la modernidad (con un enérgico llamamiento al orden y la jerarquía) haciendo uso de sus propias armas[20].

La obra de Barrès está ampliamente recogida en la biblioteca de Azorín con una veintena de títulos[21]. Faltan los libros del «culto al yo» de sus comienzos literarios, pero están ya *Les déracinés* (1898) y, por supuesto, los de tema español, *Du sang, de la volupté et de la mort* y *Greco ou le secret de Tolède*, donde Barrès se muestra como un hispanófilo de estirpe romántica. También está presente una obra de madurez, *La colline inspirée* (1913), que comenta en el mismo año de su aparición como sintomática de la «antinomia espiritual» representada por su autor. Para Azorín, Barrès fue, en el inicio de su carrera de escritor, el campeón de un «individualismo trascendente», donde el *yo* lo era todo e invitaba a lanzarse a la vida con entusiasmo. Ahora, en *La colline inspirée*, Barrès afirma que sobre el entusiasmo debe colocarse la disciplina, recogiendo así «ciertas aspiraciones de una burguesía, no monárquica, pero sí tradicionalista y patriótica». Pero el autor de 1913 no difiere tanto como en principio puede parecer del de veinte años antes: «por debajo de su conservadurismo, de su adoración por la disciplina, de su correcta ortodoxia, hay vislumbres, llamaradas y reflejos que inquietan y desazonan a los tradicionalistas fervorosos. Las huellas de Goethe y Stendhal no han desaparecido aún en absoluto». Su posición espiritual no resulta extraña en el pensamiento moderno, que ofrece muchos ejemplos análogos: esa misma tensión entre la añoranza del pasado y la atracción del porvenir «con sus resplandores de justicia y de paz»[22]. En *Un discurso de La Cierva* trazará de nuevo su trayectoria desde el egotismo ácrata de sus primeros escritos a la idea colectiva nacional

20. Ver el reciente libro de Stéphane Giocanti, *Charles Maurras. El caos y el orden* (2006), José Ramón Monreal (trad.), Barcelona, Acantilado, 2010. Sobre la síntesis de su pensamiento y su influencia en España, ver: Pedro Carlos González Cuevas, «Charles Maurras en España», *La tradición bloqueada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 79-177.
21. Roberta Johnson, *Las Bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996, p. 57 y 346.
22. Azorín, «Barrès o la antinomia espiritual», *ABC*, 14 de noviembre de 1913.

y es inevitable advertir en ella claros signos de identificación. En la conocida fórmula barresiana de «la tierra y los muertos», Azorín encontrará el soporte estético del que colgar su nacionalismo tradicionalista; en ella está la «honda ligazón» que nos enlaza «con el ambiente y con la larga cadena de los antepasados»[23].

Si la identificación con Barrès parecería más congruente, a tenor de la índole estética de sus respectivos discursos[24], el Azorín del momento experimentó con mayor intensidad el deslumbramiento por la figura de Charles Maurras. Lo expresa en *Un discurso...* y sobre todo en los artículos que publica como corresponsal del diario *ABC* en Francia durante la Gran Guerra. También Maurras está bien representado en su biblioteca, con ocho títulos; desde *Le Chemin de Paradis* (1895) y *L'Avenir de l'intelligence* (en edición de 1909) hasta *Anatole France, politique et poète*, de 1924 (con dedicatoria personal), pasando por *L'Etang de Berre*, *Quand les français ne s'aiment pas* y *Pages littéraires choisies*[25]. La ausencia de *Kiel et Tanger* –cuya lectura nos consta por el propio testimonio de Azorín– hace pensar que su colección de textos maurrasianos fuese bastante más nutrida.

La admiración por Maurras se reparte entre el alcance de su figura pública y el valor intrínseco de su obra creativa y crítica. «Gran dialéctico y penetrante escritor», Maurras representa en su país la más alta encarnación de un conservadurismo del que en España apenas se tiene noticia. Azorín parece envidiar su capacidad de atracción sobre personas que no militan en la Acción Francesa, «el partido más coherente, compacto y lógico. Su programa abarca desde la política hasta la estética»[26]. Llama poderosamente su atención el respeto de que goza como escritor entre la juventud de todas las tendencias, y el entramado organizativo con que cuenta su movimiento: el diario homónimo, una revista, una casa editorial y «una especie de Instituto o Universidad en que hay abiertas varias cátedras», sin olvidar a los «núcleos de gente entusiasta y peleadora», en alusión a los agresivos *Camelots du roi*. Por lo que respeta a su obra, Azorín nos habla de «su bella y fuerte concepción de un clasicismo literario que pretende continuar la gran tradición francesa y que corresponde en política a un conservadurismo *experimental* y *positivista* derivado de Augusto Comte». Su libro *Kiel et Tanger*, tan de actualidad por haber previsto la reciente catástrofe, «posee la atracción de todo lo rigurosamente lógico»[27].

23. Azorín, *Un discurso de La Cierva*, ed. cit., III, p. 159.
24. Ver el incisivo estudio de Christopher H. Cobb, «Barrès, Azorín y el ideal conservador», *Neophilologus*, 61 (1977), p. 384-395.
25. Johnson, *Las bibliotecas de Azorín*, *op. cit.*, p. 213 y 428.
26. Azorín, «V. Con un amigo. La reacción», *ABC*, 17 de agosto de 1915.
27. Azorín, «Contra las exageraciones», *ABC*, 4 de septiembre de 1914.

Para Maurras –dirá más adelante– la libertad es el orden, y éste consiste en «*hacer inteligibles las cosas*»; inteligencia es «simetría, seriación, jerarquía, claridad». Y todo ello enlaza con la «honda y gloriosa Francia de un Descartes en filosofía y de un Le Nôtre en el arte de los jardines»[28].

Las respectivas obras de Maurras y Azorín –y sus figuras humanas– son lo suficientemente dispares (y en algunos aspectos aun contrapuestas) como para que podamos hablar, en rigor, de una influencia profunda del autor provenzal sobre el alicantino. Azorín difícilmente podría suscribir los elementos más extremos del pensamiento maurrasiano: su antisemitismo, la violencia en su repudio de la modernidad ilustrada, su instrumentalización del catolicismo desde un explícito agnosticismo... Es cierto que visitó los locales de *L'Action française* en mayo de 1918, donde fue cordialmente recibido por Maurras y agasajado por la redacción del diario en un banquete[29]. Pero acabada la Gran Guerra, en una de sus sorpresivas piruetas políticas, Azorín pareció desentenderse del fenómeno político-intelectual de la derecha nacionalista francesa; de hecho, al recoger una selección de sus crónicas galas en el libro *Entre España y Francia*, de 1919, excluyó todas las referidas a la Acción Francesa y a su líder[30], de quien volvería a ocuparse –en 1924– al comentar su opúsculo *Anatole France*[31]. Y en su muy avanzada vejez despachó la cuestión diciendo que Maurras acabó contagiándose de la «literatura imperiosa» de Léon Daudet, a cuyo artículo diario en *L'Action française* habría debido el periódico parte de su éxito[32]. Más que de influencias profundas, decíamos, quizá debamos apuntar a coincidencias temporales que refuerzan y ayudan a precisar una posición determinada ante la realidad. Y en ese sentido, en la argumentación del doctrinario francés Azorín vio reafirmada su posición antiparlamentaria («régimen de desorden, de ineficacia, de incompetencia»); fortificó la idea de que la doctrina conservadora «supone concentración de todas las actividades en un esfuerzo común, y continuidad de ese esfuerzo a través del tiempo en la vida nacional»[33] o la ya señalada valoración de la potencialidad conservadora del positivismo comteano. Y un aspecto, apenas resaltado, que a la larga dejará mayor impronta: su actitud antirromántica[34].

28. Azorín, «De Maura a Maurras», *ABC*, 20 de octubre de 1914.
29. Azorín, «En "La Acción francesa"», *ABC*, 26 de mayo de 1918.
30. No obstante acabarían siendo recogidas en el libro *Con bandera de Francia* (1950), en selección realizada por Ángel Cruz Rueda.
31. Azorín, «France, por Maurras», *ABC*, 16 de agosto de 1924.
32. Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, p. 96.
33. Azorín, *Un discurso de La Cierva*, ed. cit., III, p. 120.
34. Hasta donde llega nuestra información, sólo ha sido señalado por González Cuevas, «Charles Maurras en España», *op. cit.*, p. 134. Nada dice al respecto Enrique Zuleta Álvarez en su aproximación, bien informada aunque superficial, «Azorín y Maurras», *Arbor*, 362 (1976), p. 75-99.

3. El giro antirromántico de Azorín

Azorín utiliza el término *clásico* para referirse, en general, a la literatura del pasado, como sinónimo de antiguo, y sólo hablará de *clasicismo* como tendencia artística por oposición al *romanticismo*. Una cita de Braulio Foz –traída a su vez por Jerónimo Borao en un artículo de 1854–, le da pie para definir su posición ante el clasicismo. «Ningún poeta griego –decía Foz– fue clásico, del modo que aquí entendemos esta palabra». Pues bien, para Azorín, ahí se condensa la «verdadera doctrina del clasicismo (y de lo castizo)», que no consiste –como propugnan eruditos y académicos y una sedicente burguesía ilustrada– en «el culto a lo antiguo *por lo antiguo*», sino «en observar la vida y en trasladarla, con emoción, con sentimiento, a la novela, al teatro, al poema»[35]. El ejemplo supremo de esa fórmula artística lo habría dado Cervantes en su época.

Azorín hablará de la «fecunda revolución romántica», de la que surgirá la gran renovación de la poesía. Nacido del criticismo y de la observación del siglo XVIII, el romanticismo escapa a ese clisé tan manido de una «idealización de la vida»; antes al contrario, lo verdaderamente esencial está en el fundamento que incorpora de realismo, de naturalismo. El romanticismo supone, sobre todo, una nueva manera de mirar la naturaleza, a través del propio espíritu del artista[36]. Merced a la revolución romántica «contemplamos la personalidad del artista, la individualidad, el *yo*, frente a todo lo demás, frente a la sociedad»[37]. En eso consistió la trascendente aportación –en el caso español– de Larra frente a autores anteriores en los que ya está presente la semilla del romanticismo (Cadalso, Jovellanos). A este conflicto trágico, se suma el no menos agudo entre «la añoranza del pasado y el anhelo de lo porvenir», como señala a propósito de Heine[38].

Como vemos, en los cuatro libros de referencia, no hay en la posición de Azorín ante el romanticismo consideración peyorativa alguna. El romanticismo fue un movimiento necesario y de avance por cuanto abrió nuevas perspectivas al arte. La defensa de una estética clasicista moderna, puesta al día, no puede en ningún caso hacer tabla rasa de lo que supuso la aportación romántica. Así lo expresará con meridiana claridad en el comentario dedicado a Eugenio d'Ors en *Los valores literarios*. Del estilo de las glosas de Xènius, escribe: «siendo clásico, prístinamente clásico, beneficia de todas las aportaciones –ya definiti-

35. Azorín, *Los valores literarios*, ed. cit, II, p. 1178-1179.
36. Azorín, *Clásicos y modernos*, ed. cit., II, p. 947-949.
37. Azorín, *Lecturas españolas* (1912), en *Obras escogidas*, ed. cit., II, p. 743.
38. Azorín, *Los valores literarios*, ed. cit., II, p. 1040.

vas de la revolución romántica». Y propone una síntesis que bien puede recoger su propio ideal estético: «La inquietud romántica dentro de la línea clásica: así podemos expresar la fórmula del artista moderno». *La ben plantada*, por su parte, representa para Azorín, en lengua catalana, el «más perfecto consorcio» de ambas concepciones artísticas, añadiendo a su excelencia estética toda una propuesta de trascendencia social, de tradicionalismo: «Un pueblo no puede ser grande y bello en la incoherencia. La incoherencia es la contradicción entre los elementos espontáneos y naturales y los elementos innovadores»[39].

El joven d'Ors, en los años en que construía impetuosamente su propuesta noucentista, inspirada –conviene recordar– en esquemas maurrasianos, le envió unas puntualizaciones que Azorín no tuvo inconveniente en reproducir en las «Notas epilogales» del volumen. En el artista moderno, le advertía d'Ors, ha de entrar, en efecto, la pasión. «Pero yo no llamo a esto romanticismo, sino a la ausencia del Dominio del orden sobre la pasión». Y le proponía con un punto de soberbia la fórmula del verdadero clasicismo según este apotegma: «Sólo tiene valor la obediencia a la ley en el que sería capaz de violarla»[40].

Lo que hemos llamado el *giro antirromántico* de Azorín se produce a la vuelta de esa fecha bisagra de 1914 y se va a concretar en su obra *Rivas y Larra* (1916). Libro que no dedicará a ningún compañero de letras, como parecería congruente por su tema, sino otra vez a su jefe político, Juan de la Cierva: «Gran amigo, gran corazón, gran político». En *Rivas y Larra* Azorín someterá a severo escrutinio la producción literaria del romanticismo español, aplicando su conocida falsilla de *coherencia, lógica y exactitud*, y su resultado será una rotunda enmienda a la totalidad: «Nuestro romanticismo ha sido superficial y palabrero»[41].

El teatro de un país es, según Azorín, un buen índice para calibrar la calidad de su civilización; es en él donde mejor podemos apreciar «el grado de nuestra capacidad para la lógica, para la exactitud, para la coherencia». Pues bien, una obra emblemática del romanticismo teatral, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, adolece de la misma «lógica» que el drama de Calderón y de Lope, viene a ser su «natural continuación»: «los mismos procedimientos, la misma falta de observación, la misma incoherencia, la misma superficialidad». Y se pregunta escandalizado: «¿Cómo en 1835 no se vio esto?». Lo dicho a propósito de Rivas vale también para Zorrilla: «Nada más incongruente y superficial que Zorrilla. No hay en toda su obra ni rastro de emoción,

39. *Ibid.*, II, p. 1113-1115.
40. *Ibid.*, II, p. 1251. Sobre el designio maurrasiano de D'Ors en Cataluña, ver Javier Varela, «El sueño imperial de Eugenio d'Ors», *Historia y Política*, 2 (1999), p. 39-82.
41. Azorín, *Rivas y Larra*, ed. cit., p. 23.

ni de idealidad». Y si del teatro pasamos a la poesía, el poema de Ángel Saavedra, *El moro expósito*, no puede ser más «inconsistente y más pueril»[42].

Tampoco escapa a su dictamen la «falta de exactitud en la expresión de las ideas» en prosa, como escribe a cuenta del comentario publicado por el marqués de Molíns con ocasión de la muerte de Larra: «Siempre ha sido este un defecto español –nos dice–; en los clásicos lo notamos también; pero parece que en este período romántico la negligencia, el desmaño, la torpeza llegan al colmo»[43].

Acaso la peor acusación que pueda lanzar Azorín sobre la obra del romanticismo en España es considerarla heredera de la enfática literatura del siglo de oro. Se complace en citar el comentario de Larra: «Nuestro teatro, tan pródigo en fábulas estériles...». En España no se han dado realmente las bases desde las que edificar una estética clasicista, que empieza por ser sujeción a un método, aceptación de un dogma. «En realidad, el movimiento clasicista –pálida imitación de Francia– no llegó nunca a lo hondo, ni sus preceptos y reglas obligaron a nada». De hecho, la obra crítica de Feijóo habría hecho imposible por adelantado la instauración del clasicismo en España[44].

Hay dos excepciones a panorama tan desolador. Una la constituye Bécquer, que ocupa el último capítulo de *Al margen de los clásicos*. Pero es que el poeta sevillano no puede ser encuadrado, en rigor, en el romanticismo, ni siquiera como un rezagado, sino en el tránsito hacia el *intimismo simbolista*. Aún faltaba mucho para que la crítica académica llegase a esa caracterización, pero Azorín, con su agudo olfato literario, lo vino a percibir lejanamente: «Bécquer –único en nuestro Parnaso– ha acertado a dar en sus versos esta sensación indefinible y modernísima» de fuerzas desconocidas y misteriosas que percibimos con una significación nueva[45]. La otra excepción es, naturalmente, la figura de Mariano José de Larra.

4. Larra reinventado

La figura de Larra es ubicua en la obra del escritor de Monóvar. Está en el joven iconoclasta José Martínez Ruiz, primero, y estará después en el Azorín maduro. En su celebrado ensayo sobre Azorín, Ortega recuperó el concepto goethiano de *sinfronismo* (o «coincidencia de sentido, de módulo, de estilo»

42. *Ibid.*, p. 25, 59, 23 y 134.
43. *Ibid.*, p. 223.
44. *Ibid.*, p. 196 y 11.
45. Azorín, *Los valores literarios*, ed. cit., II, p. 1353. Sobre la consideración crítica de Bécquer como escritor que cierra la etapa romántica e inaugura la simbolista, ver Pedro J. de la Peña, *Mito y realidad de Gustavo Adolfo Bécquer: Las Rimas*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008, p. 59-67.

entre personas de épocas distintas) como una de las claves para comprender su arte[46]. Entre Azorín y Larra se da, sin duda, un fenómeno de sinfronía, de resonancias y afinidades entre ambos escritores, que ha sido estudiado desde una pluralidad de ángulos; se ha dicho que los dos «adoptaron actitudes semejantes ante circunstancias parecidas»[47]. Ahora bien, Azorín, ante el caso de Larra, va más lejos y construye una imagen mitificada del escritor romántico, o mejor, *sucesivas imágenes en las que poder proyectarse* al compás de las inquietudes que en cada momento tiñen su espíritu.

El primer Larra en el que se reconoce el joven Martínez Ruiz es el escritor romántico por antonomasia, personificación de la crítica satírica como arma demoledora contra un entorno social y político desolador. En la época de Fígaro la alborada del «gran día», del día romántico, clarea en el horizonte y anuncia subversiones: «La revolución literaria es la vanguardia de la revolución política», escribirá en *Anarquistas literarios* (1895)[48]. Pero el escritor madrileño representa también para Martínez Ruiz «la inquietud, la inseguridad romántica: el desasosiego. Además de la rebelión, percibe en la figura mítica de Larra un profundo escepticismo». Ahora bien, su escepticismo, lejos de ser un estigma, «marca la culminación estética de la obra del satírico romántico»[49].

El segundo Larra es el que José Martínez Ruiz esboza en *La voluntad* y llega hasta *Lecturas españolas*. En su novela de 1902, relata la histórica visita del año anterior a la tumba de Fígaro en el cementerio de San Nicolás, en el aniversario de su suicidio. Integran el exiguo cortejo un puñado de jóvenes artistas inconformistas, entre quienes se cuenta el autor, que quieren rendirle tributo discipular. Para Olaiz (contrafigura de Baroja) la generación romántica de 1830 tenía la ventaja –sobre la generación del cambio de siglo, la suya– de poseer «cierto lirismo, cierto ímpetu hacia un ideal... que ahora no tenemos». Azorín (*alter ego* de Martínez Ruiz) le apostilla: Larra es quien representa mejor el espíritu «errabundo, tormentoso, desasosegado, trágico», identificado con el espíritu castellano. Sus «ansias inapagadas de ideal» son las mismas que embargan a los jóvenes artistas del momento, y la razón por la cual «lo honran y veneran como a un maestro»[50].

46. José Ortega y Gasset, «Azorín o primores de lo vulgar» (1917), *Obras completas, El espectador*, Madrid, Revista de Occidente, 1950 (2ª ed.), vol. II p. 157-191. Sobre el sinfronismo de Azorín, p. 166-167.
47. Luis Lorenzo-Rivero, «La sinfronía de Azorín y Larra», *Hispanófila*, 28 (1966), p. 38.
48. José Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios* (1895), en Azorín, *Obras escogidas*, ed. cit., II, p. 94-95.
49. José Escobar, «Azorín y Larra: sátira y crítica, escepticismo y certidumbre en los primeros escritos de J. Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 7 (1999), p. 147.
50. José Martínez Ruiz, *La voluntad* (1902), Azorín, *Obras escogidas*, ed. cit., I, p. 355-358.

El Larra reinventado por Azorín en 1914-1916 presenta una fisonomía bien distinta. Para empezar, habiendo sido considerado el escritor más extranjerizado de su época, es el único que «enlaza con nuestra tradición clásica, el único gran escritor castizo de su tiempo», sin dejar por ello de ser a la vez «el *único hombre moderno*» [51] de la época que le tocó vivir.

En la teoría intelectualista de la decadencia española formulada por Larra, encuentra Azorín un basamento desde el que sustentar históricamente su doctrina conservadora; así lo expone en *Un discurso de La Cierva*. Por añadidura, la perspectiva larresca habría confluido, en opinión de Azorín, con la de Cánovas, al radicar ambos las razones del declive hispano en una «desviación» de España en el siglo XVI de la corriente general de la civilización. Y es que de Larra confiesa atraerle su «especialísima» situación ideológica, trasunto de la contradicción existente entre su «profesión de fe política y las consecuencias de su obra literaria, tan distinta de su política, tan opuesta, tan antagónica»[52].

Apenas dos años después, en *Rivas y Larra*, resaltará la inmensa distancia que media entre el Larra «unilateral y rectilíneo» que se ha venido pintando («un *escéptico*, un *progresista*») y el Larra real. «¿Escéptico Larra?», se interroga Azorín; y contesta: «Larra ha sentido y comprendido a España como pocos mucho tiempo después»[53]. A los ojos de la posteridad, las tendencias políticas que el escritor abrazara en su tiempo han venido a ser lo accesorio; lo sustancial, lo que permanece más vivo del escritor madrileño, es su «espíritu de rebelión y de protesta», traducido en una «hostilidad permanente e irreductible contra todo lo absurdo, lo ilógico e incoherente de la vida española». Pero junto a ese carácter, hay en Larra un «sentimiento de amor sincero y profundo» hacia el pueblo en el que se ha nacido y se vive, y sobre todo «hacia *lo que podría ser este pueblo*»[54]. Su grado de identificación con Fígaro es cada vez mayor cuando pretende exonerarlo de sus contradicciones políticas. Los cambios en política de Larra sólo en apariencia son contradictorios: «una lógica más profunda nos hará ver la perfecta coherencia de un espíritu que, instintivamente, *se mantiene siempre igual a sí mismo*»[55], como subraya con palabras en las que se percibe su voluntad de autojustificación.

Preocupado siempre por la libertad, Larra sabía que es más fácil llevarla a las leyes que aclimatarla en las costumbres de la sociedad; tantos años de oscurantismo hacían difícil en España «saber ser libre». En el prólogo a su traducción de *Palabras de un creyente*, de Lamennais, Larra hace una distinción

51. Azorín, *Rivas y Larra*, ed. cit., p. 143 y 199.
52. Azorín, *Un discurso de La Cierva*, ed. cit. III, p. 83 y 127.
53. Azorín, *Rivas y Larra*, ed. cit., p. 160.
54. *Ibid.*, p. 200.
55. *Ibid.*, p. 275.

entre los principios de la organización social y política y los medios necesarios para alcanzarlos. Los principios han de reposar sobre la verdad incuestionable; los medios, por el contrario, son relativos y circunstanciales, pero no por ello resultan igualmente aceptables. Larra se inclina sin vacilaciones por los medios persuasivos que llevan a convencer. Y aun reconociendo la dificultad de inculcar por la palabra los principios liberales en pueblo tan reacio como el español, en su opinión «dar a los hombres por la fuerza su felicidad misma, es un crimen». «Tan liberales somos –insiste Larra–, tan allá llevamos el respeto debido a la mayoría, al voto nacional, a la soberanía del pueblo, que no reconocemos más agente revolucionario que su propia voluntad»[56]. Y Azorín, en diálogo imposible con el escritor romántico, trata de forzar una reconsideración de su postura intransigente, dirigiéndole una pregunta que es toda una confesión del horizonte de sus aspiraciones políticas de signo regeneracionista autoritario: «¿Y si la reforma revolucionaria, innovadora, progresiva, benéfica para el país, la realizara una minoría inteligente, *a pesar y contra* la voluntad, el parecer, la obstinación del pueblo?»[57].

La muerte prematura de Larra cercenó la posibilidad de que su «ansia ideal» hubiese podido dar todos los frutos apetecidos: «la vida, la experiencia de la vida, las satisfacciones y los trabajos de la vida, hubieran ido seguramente puliendo todo lo que había en él de violento y agresivo». Y sin desaparecer la esencia de la rebelión, consustancial a su personalidad, su disconformidad hubiese ido adquiriendo «formas más humanas y suaves»[58].

Si Larra, en definitiva, no se hubiese pegado el pistoletazo aquel fatídico atardecer del 13 de febrero de 1837, Larra hubiese sido... Azorín.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala, Francisco, *El escritor y su imagen*, Madrid, Guadarrama, 1975, 111 p.

Azorín, *Rivas y Larra: razón social del romanticismo en España*, Madrid, Renacimiento, 1916, 287 p.

56. Mariano José de Larra, «Cuatro palabras del traductor», prólogo a F. La Mennais [sic], *Palabras de un creyente. El dogma de los hombres libres*, traducidas de la última edición por..., Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1836, p. XI y XIII.
57. *Rivas y Larra*, ed. cit., p. 176.
58. *Ibid.*, p. 278-279. Haciendo balance de las sucesivas interpretaciones azorinianas de Larra, José Luis Varela ha escrito: «Estamos, pues, ante una compenetración suprartística; como que es ideológica y humana, y por eso con bandazos y alternativas, ilógica, simpática; compenetración que le permitirá la trascendente iniciativa de conducir hacia Larra a estas plumas españolas: Baroja, Ortega y Unamuno». *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 82.

—, *Un discurso de La Cierva* (1914), *Obras completas*, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, M. Aguilar, 1947-1954, vol. III, p. 63-169.

—, *Lecturas españolas* (1912), *Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. II, p. 693-814.

—, *Los valores literarios* (1913), *Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. II, p. 815-1017.

—, *Clásicos y modernos* (1913), *Obras escogidas,* Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. II, p. 1019-1252.

—, *Al margen de los clásicos* (1915), *Obras escogidas,* Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. II, p. 1253-1353.

Boisdeffre, Pierre (de), *Metamorfosis de la literatura: ensayos de psicología literaria*, Madrid, Guadarrama, 1969, vol. I, 337 p.

Bourdieu, Pierre, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (1979), Mª del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Madrid, Taurus, 1998, 597 p.

Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, 287 p.

Cobb, Christopher H., «Barrès, Azorín y el ideal conservador», *Neophilologus*, 61 (1977), p. 384-395.

Escobar, José, «Azorín y Larra: sátira y crítica, escepticismo y certidumbre en los primeros escritos de J. Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 7 (1999), p. 129-156.

Ferrándiz Lozano, José, *Azorín, testigo parlamentario. Periodismo y política en 1902-1923*, Madrid, Publicaciones del Congreso de Diputados, 2009, 569 p.

Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915, 93 p.

Fox, E. Inman, «Azorín y la coherencia (ideología política y crítica literaria)» (1973), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 95-120.

—, «Introducción» a Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 11-93.

—, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, 347 p.

Giocanti, Stéphane, *Charles Maurras. El caos y el orden* (2006), José Ramón Monreal (trad.), Barcelona, Acantilado, 2010, 725 p.

Gómez de la Serna, Ramón, *Azorín* (1930), *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, vol. XIX, p. 47-328.

González Cuevas, Pedro Carlos, «Charles Maurras en España», *La tradición bloqueada: tres ideas políticas en España: el primer Ramiro de Maeztu, Charles Maurras y Carl Schmitt*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 79-177.

—, «Maurice Barrès y España», *Conservadurismo heterodoxo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 23-68.

Johnson, Roberta, *Las Bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996, 511 p.

Larra, Mariano José (de), «Cuatro palabras del traductor», prólogo a F. Lamennais, *Palabras de un creyente. El dogma de los hombres libres*, traducidas de la última edición por..., Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1836, 187 p.

Lorenzo-Rivero, Luis, «La sinfronía de Azorín y Larra», *Hispanófila*, 28 (1966), p. 27-38.

Maravall, José Antonio, «Azorín. Idea y sentido de la microhistoria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227 (1968), p. 28-77.

Martínez Ruiz, José (Azorín), *La voluntad* (1902), *Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. I, p. 213-398.

—, *Anarquistas literarios* (1895), *Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. II, p. 81-118.

Ortega y Gasset, José, «Azorín o primores de lo vulgar» (1917), *El espectador, Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1950 (2ª ed.), vol. II, p. 157-191.

Ouimette, Victor, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1998, vol. I, 536 p.

Peña, Pedro J. (de la), *Mito y realidad de Gustavo Adolfo Bécquer: Las Rimas*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008, 142 p.

Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, 154 p.

Riopérez y Milá, Santiago, «Introducción» a Azorín, *Al margen de los clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 11-103 p.

Varela, Javier, «El sueño imperial de Eugenio d'Ors», *Historia y Política*, 2 (1999), p. 39-82.

Varela, José Luis, *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, 342 p.

Zuleta Álvarez, Enrique, «Azorín y Maurras», *Arbor*, 362 (1976), p. 75-99.

Hispanización del combate filosófico vitalista por la renovación de Clásicos españoles, en las cuatro primeras novelas de Martínez Ruiz (1901-1904)

Camille Lacau St Guily
Universidad de Grenoble III, Francia

Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. Cette assimilation est utile dans la vie pratique, et nécessaire dans la plupart des sciences. Mais on pourrait se demander si les difficultés insurmontables que certains problèmes philosophiques soulèvent ne viendraient pas de ce qu'on s'obstine à juxtaposer dans l'espace les phénomènes qui n'occupent point d'espace, et si, en faisant abstraction des grossières images autour desquelles le combat se livre, on n'y mettrait pas parfois un terme. Quand une traduction illégitime de l'inétendu en étendu, de la qualité en quantité, a installé la contradiction au cœur même de la question posée, est-il étonnant que la contradiction se retrouve dans les solutions qu'on en donne ?

Henri Bergson, «Preámbulo» al
Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889[1].

A finales del siglo XIX, un deseo de superar el intelectualismo abstracto y deshumanizador de Kant (1724-1804) o Hegel (1770-1831) se hace sentir en el mundo. Filósofos como Nietzsche (1844-1900), en Alemania, o Bergson (1859-1941), en Francia, emergen para luchar contra la abstracción,

1. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Œuvres*, Paris, Éditions du Centenaire, Puf, 2007, p. 3.

el esquematismo, la artificialidad, el formalismo de las palabras y de los sistemas y por la vuelta a lo humano.

En España, Leopoldo Alas, *Clarín* (1852-1901) es uno de los grandes divulgadores de esa tendencia, a través de artículos de prensa, de sus ensayos o de sus conferencias. En 1897, el asturiano acude al Ateneo de Madrid para enseñar a los españoles, precisamente a las élites reunidas en la capital, esta corriente anti-doctrinaria europea que intenta «sugerir» lo real, mientras denuncia el convencionalismo del lenguaje, incapaz de traducir las ondulaciones, el serpenteo y la «concretud» de lo vivo: el lenguaje externo no puede expresar la fluidez de la vida. Sólo una palabra concreta, intuitiva, «sugestiva», puede salvar la superchería de los sistemas y destruir la corporeidad opaca de los signos para que se conviertan en una captación inmediata, casi erótica del objeto. *Clarín* revela a los españoles, por ejemplo, una gran idea bergsoniana según la cual la palabra no debe mantener una especie de dualismo o de bipolaridad sujeto-objeto, debe hacerse olvidar como herramienta o vehículo mediador para sumergir al locutor «en el objeto»[2], por una comunión o coincidencia casi extática.

Clarín vulgariza, en los espacios públicos que son los salones literarios y científicos como los ateneos, pero también en ciertas universidades, esos esquemas modernos europeos; su difusión es la condición, según él, de la «regeneración» de su país; le permitirá superar los sistemas dogmáticos que lo anquilosan en una posición anti-vitalista retaguardista. Pero el público del Ateneo madrileño no está preparado para recibir, en 1897, esas conferencias vitalistas y anti-dogmáticas, al ser muchos todavía krausistas[3], luego vinculados con el intelectualismo kantiano. Esos seminarios clarinianos siembran, sin embargo, unos gérmenes anti-intelectualistas y vitalistas dentro de ciertos krausistas.

La apología clariniana de los pensadores anti-intelectualistas, anti-dogmáticos y vitalistas, europeos, llama particularmente la atención de José Martínez Ruiz (1873-1967) que trabaja en aquel momento para el periódico *El Progreso*, en el cual escribe reseñas. Este movimiento crece paulatinamente en él a partir de 1897, y se actualiza, en el sentido aristotélico del término, en sus «novelas de ruptura», según la expresión de Marie-Andrée Ricau[4], entre 1901 y 1904. Sin embargo, al contrario de *Clarín*, Martínez Ruiz no busca, a

2. Expresión utilizada por Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique* (1903), *Œuvres*, *ibid.*, p. 1393.
3. El krausismo, que constituye un desarrollo del kantismo, obra del alemán Krause (1781-1832), ha sido importado e hispanizado por el filósofo Julián Sanz del Río (1814-1869).
4. Marie-Andrée Ricau, *Azorín (José Martínez Ruiz dit) : Structure et signification de son œuvre romanesque*, extrait de la thèse de Doctorat d'État ès Lettres soutenue devant l'Université de Nice, le 12 mars 1974.

través de sus novelas, *Diario de un enfermo* (1901), *La Voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), dar a conocer en España los modelos de pensamiento europeos.

Por una parte, los transfigura literariamente «hispanizándolos». Se apropia de los filosofemas vitalistas y anti-dogmáticos, en una «metabolización» literaria. Reinventa, por ejemplo, en la prosa poética de sus primeras novelas, la doble temporalidad de Bergson (duración *vs* tiempo cuantificable), su teoría de los dos yos (yo interior *vs* yo social, exterior), hasta su crítica de las mediaciones intelectualistas, a través de un lenguaje formalista y rígido, demasiado alejado de la realidad de lo vivo.

Ahora bien, es precisamente en la mediatización de esta crítica del intelectualismo y de la defensa del arte de la sugestión y de la intuición en la que Martínez Ruiz se distancia de su maestro *Clarín*. Éste es el promotor del europeísmo contemporáneo como solución a la regeneración de un país en decadencia intelectual («el problema español»). *Azorín* nunca se vincula con Bergson; demuestra e intenta probar la hispanidad del conflicto entre posición vitalista, intuicionista, y el intelectualismo, abstraccionismo. Ese debate no debe ser, para él, ni contemporáneo –salvo si es el actor de éste y el «metabolizador» actual–, ni extrínseco a España.

Renueva a unas grandes figuras clásicas españolas mostrando indirectamente que la península no ha de aparecer, por su forma de «degeneración» *de facto*, como imitadora de modelos europeos. Al dar a esa polémica contemporánea un ascendiente en unos «Clásicos», mayoritariamente españoles, ¿no busca *Azorín* difuminar la no sincronía de ese país con las construcciones europeas de las figuras de la modernidad? Defiende la idea de que los Clásicos españoles no están inmovilizados en el pasado como en una canonización sacralizante. Son utilizados en un proceso dinámico de legitimación de la validez de la España del final del siglo XIX y principios del XX. La península ibérica no fue sólo un «problema». Martínez Ruiz revitaliza una «tradición» literaria hispánica en una amplia acepción y prueba su fuerza intelectual intemporal.

Por consiguiente, la actualización azoriniana de una guerra de Clásicos españoles, entre la trinchera vitalista y la anti-vitalista, ignorando su época (Medieval, del Renacimiento o del Siglo de Oro), le permite hispanizar un combate europeo y contribuye a que España se apropie de una polémica filosófica europea del «momento 1900»[5] del cual, sin embargo, no es una figura de proa, proponiendo de ella una versión *sui generis* literaria.

5. Frédéric Worms (dir.), *Le moment 1900 en philosophie*, Villeneuve d'Asqu, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

Excepto la conversión literaria de los filosofemas bergsonianos, la cual Martínez Ruiz realiza en sus novelas y que pasa, entre otros, por su pintura impresionista de los paisajes, los «clasiciza»: esta transfiguración se revela en su apología de una hermenéutica de la fluidez, a través del icono vitalista que simboliza un autor español del siglo XIV, el Arcipreste de Hita, Juan Ruiz (1283-1350), y de su arte de la sugestión y de la intuición contra la logorrea abstracta y convencional de Fernando de Rojas (1475-1541), e incluso –afirma– de Cervantes (1547-1616), o aun de los teatros de Calderón de la Barca (1600-1681) o de Lope de Vega (1562-1635). Estos últimos se convierten bajo la pluma de Martínez Ruiz en unos representantes de los filosofemas del «momento 1900», anti-bergsonianos.

En resumen, por esta renovación de los Clásicos españoles, Martínez Ruiz «naturaliza» el combate filosófico vitalista moderno, entre otros bergsoniano –contra las mediaciones abstractas y convencionales–, para dar de nuevo un lugar en el concierto europeo a una nación a menudo demasiado despreciada por su «decadencia». Europa ya no aparece así como la condición de la regeneración de España. Además ¿no muestran los Clásicos españoles que el viejo continente es una especie de «reciclador de lo mismo», en un eterno retorno?

1. Apropiación y conversión hispánica azoriniana de un pensamiento contemporáneo y europeo

La conversión hispánica de filosofemas intuicionistas, entre otros bergsonianos, en las primeras novelas de José Martínez Ruiz, no pasa únicamente por la renovación de Clásicos. El mismo *Azorín* los metaboliza y se convierte en su promotor hispánico. Al transformarlos sin citar sus fuentes iniciales, se convierte en su creador.

Ahora bien, esta metabolización del bergsonismo se desvela principalmente en su pintura de los paisajes. No es bergsoniano por su atomismo tainiano (Taine, 1828-1893) ni por su apego al positivismo de Renan (1823-1892), sino por su arte pictórico, que parece proponer una versión literaria *sui generis*, metamorfoseada, de lo que Bergson teoriza filosóficamente a través de su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), después en *Matière et Mémoire* (1896), en *Le Rire* (1900), y particularmente en su *Introduction à la métaphysique* (1903). En este último ensayo, el filósofo francés de la duración hace de la intuición un método de captación inmediata de lo real –crítica de un lenguaje analítico, incapaz de dar cuenta de la infinidad, de la ondulación y de la singularidad de lo vivo.

Azorín, sin duda por la influencia de su maestro *Clarín*, ha sido particularmente sensible al intuicionismo vitalista de Bergson, en su crítica de la mediación que constituye la palabra rígida que no puede expresar adecuadamente todas las impresiones reales y particulares del sujeto delante del mundo. Martínez Ruiz es un «intuicionista» como paisajista impresionista; se sustrae como conciencia, como mediación discursiva, como punto de interpretación.

Intenta «sugerir», a semejanza del método metafísico, tal como Bergson lo define, entre otros, en su ensayo *Introduction à la métaphysique*. Evoca, por la inmediatez de su intuición, unos objetos que pierden entonces su dureza de objeto. Ya no se perciben dialécticamente sino directamente, simpáticamente. Cuando el novelista pinta sus «impresiones» del mundo con pinceladas, con manchas, parece transmutar los filosofemas bergsonianos y el pensamiento bergsoniano aspira, en una hermenéutica del lenguaje, a la fluidez. Las palabras (además de los dogmas) han construido en la facilidad del «todo hecho» unas separaciones que *Azorín* fluidifica. Por ejemplo, en las primeras páginas de *Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)*, Martínez Ruiz pinta los paisajes recurriendo a una estética «sugestiva», impresionista e intuicionista[6], en los cuales las manchas de color «se funden» las unas en las otras, con fluidez, «se penetran sin contornos precisos», en una gradación que se parece extrañamente al espectro bergsoniano «de mil matices»[7]:

> A la otra parte de la laguna recomienza la verde sábana. Entre los viñedos destacan las manchas amarillentas de las tierras paniegas y las manchas rojizas de las tierras protoxicadas con la labranza nueva. [...] Cae la tarde; la sombra enorme de las Lometas se ensancha, cubre el collado, acaba en recia punta sobre los lejanos almendros; se entenebrecen los pinos. [...] Cambia la coloración de las montañas. El pico de Cabreras se tinta en rosa; la cordillera del fondo toma una suave entonación violeta; el castillo de Sax refulge áureo; blanquea la laguna; las viñas, en la claror difusa, se tiñen de un morado tenue.[8]

6. Ver Camille Lacau St Guily, «Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz, Azorín (1901-1904)» [en línea], *Les travaux du CREC en ligne*, n° 7 [puesto en línea en julio de 2010], *Entre l'ancien et le nouveau. Le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, p. 287-338. Disponible en: <http://crec.univ-paris3.fr/lezarde/10%20Lacau.pdf> (consultado el 10 de noviembre de 2010), Ver sobre todo p. 321-326.
7. Expresiones utilizadas por Bergson, *Essai...*, *op. cit.*, p. 87-88.
8. José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 1004. Son innumerables los ejemplos de esta pintura de los paisajes en los cuales *Azorín* utiliza una especie de método de captación intuitiva del mundo por un lenguaje poético que intenta dar cuenta de su división. La apología que hace indirectamente, en sus paisajes, del matiz, de la curva, de la fluidez, revela cómo Martínez Ruiz transfigura literariamente «el espectro de mil matices» bergsoniano. Ver igualmente, a modo de ejemplo, el capítulo XII de la primera parte de *La Voluntad*, *Obras Completas*, tomo I, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1959, p. 854-855; p. 925-926.

A pesar de la influencia muy fuerte de Bergson en esta pintura azoriniana intuicionista de los paisajes, Martínez Ruiz no evoca a su contemporáneo. Una vez salido de su inmersión erótica «en» el paisaje, el lector no se entera de las fuentes contemporáneas y europeas de la inspiración azoriniana anti-intelectualista. E incluso cuando el novelista habla, de manera extradiegética, de su apego a la doctrina anti-intelectualista e intuicionista, *Azorín* no dice ni una palabra del filósofo francés cuyo magisterio, sin embargo, no para de extenderse a la vuelta del siglo. Martínez Ruiz se erige indirectamente en la figura hispánica contemporánea del impresionismo y del intuicionismo del «momento 1900», arrebatando de tal modo a Bergson, particularmente, la titularidad.

2. Transposición de los filosofemas bergsonianos en las primeras novelas azorinianas

No es exclusivamente en el impresionismo de los paisajes donde *Azorín* metaboliza de manera literaria los filosofemas anti-intelectualistas e intuicionistas bergsonianos. En algunos pasajes de sus primeras novelas, precisamente *Diario de un enfermo* y *Antonio Azorín*, el autor transpone casi literalmente la crítica bergsoniana del lenguaje, un lenguaje a menudo demasiado rígido, anti-vitalista, dogmático, formalista y generalizante. En el capítulo VIII de la primera parte de esta última novela, el narrador evoca el efecto creado en el personaje Azorín por la música de Chopin. Es inefable, «es decir que no se puede explicar, hacer patente, exteriorizar lo que sugiere»[9]. Ahora bien, este arte de la sugestión y de lo inefable, posible gracias al lenguaje sutil de la intuición es «teorizado» en la época en la cual escribe Martínez Ruiz por su coetáneo francés, Bergson[10], tal y como decíamos. Pero *Azorín* calla el nombre del francés, mientras que reescribe –por no decir copia– algunos pasajes de *Données immédiates* (1889). En esta misma novela, el protagonista Azorín critica así la inadecuación de las palabras y de los sentimientos:

> Y yo siento, al llegar aquí, el tener que dolerme de que las palabras a veces sean demasiado grandes para expresar cosas pequeñas; hay ya en la vida sensaciones delicadas que no pueden ser expresadas con los vocablos corrientes. Es casi imposible poner en las cuartillas uno de estos interiores de

9. J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, *op. cit.*, p. 1031.
10. Numerosos simbolistas defienden también el arte de la sugestión y de la intuición. Es la razón por la cual Bergson está elevado progresivamente a la categoría de teórico del simbolismo y del modernismo literario.

pueblo en que la tristeza se va condensando poco a poco y llega a determinar una modalidad enfermiza, malsana, abrumadora.[11]

Es en su novela *Diario de un enfermo*, en el pasaje fechado del 6 de abril, donde *Azorín* se apropia hispánicamente, en otros términos, «naturaliza» la crítica bergsoniana de las mediaciones –su idea según la cual el lenguaje puede constituir un obstáculo a la coincidencia inmediata con el mundo. Y en este proceso de hispanización, a diferencia de *Clarín*, no erige a Bergson como modelo. Establece Julián Marías, en el libro *Azorín y Francia* de James H. Abbot, «*Azorín* lo va transmutando todo, se le va convirtiendo en realidad española inconfundible»[12].

> 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. ¡Estupendo caso! A lo largo de la evolución humana, la sensibilidad y la exteriorización de la sensibilidad no han marchado uniforme y paralelamente; y así, en nuestros días, mientras que las sensaciones han venido a ser múltiples y refinadas, la palabra, rezagada en su perfectibilidad, se encuentra impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que siente. [...] Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida. ¿No habéis experimentado esto? ¿No habéis experimentado sentimientos que no son odio y tienen algo de odio que no se puede decir, que no son amor y tienen algo de amor que no se puede expresar? ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio? ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos de la amistad y del amor! ¿Dónde están las palabras que hablen lo que hay en el ambiente silencioso que rodea a dos amantes, *ya* felices, sin esperanzas *ya*, sin ansias *ya*?[13]

Al guardar silencio sobre la intertextualidad bergsoniana y al naturalizar la crítica del lenguaje, *Azorín* se erige como un pensador del anti-intelectualismo sin revelar que es su «hispanizador», el que procede a su transmutación literaria[14]. En la noción de «transmutación», se expresa la idea de un

11. J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, *op. cit.*, p. 1032.
12. James H. Abbot, *Azorín y Francia*. Prólogo de Julián Marías, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1973, p. 10.
13. J. Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 703-704.
14. Bergson expresa igualmente esta crítica anti-intelectualista del lenguaje en numerosos pasajes de sus ensayos. Escribe, entre otros, en los *Données immédiates*: «Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. [...] Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiment. Un amour violent, une mélancolie profonde enva-

material inicial que se va a metamorfosear; y *Azorín* tiende a querer aparecer como un creador *ex nihilo*, disimulando esas materias primas.

Esta ascendencia única que da al anti-intelectualismo es clásica, mayoritariamente española. En efecto, cuando evoca sus fuentes, construye una referencia a los «Antiguos», a la tradición, en una acepción muy amplia, española.

3. Hispanización de un combate filosófico por la renovación de Clásicos

Azorín no quiere erigir en modelo hispánico de los años 1900 a los anti-intelectualistas contemporáneos europeos, todavía menos a los franceses. Son ciertos Clásicos españoles los que son construidos como unos paradigmas y contra-modelos de la modernidad 1900. En algún sentido, los «canoniza», pero no en una óptica de inmovilización en un pasado helado y polvoriento, sino en una dinámica de «naturalización» del combate contemporáneo. Al atribuir a este combate una raíz española y al elegir a unas grandes figuras clásicas conocidas en toda Europa, comprometida en esta lucha ideológica, *Azorín* intenta hacer de España una nación que no tuviera nada que envidiar a sus vecinas. Ahora bien, a través de figuras clásicas, no hispaniza sólo el combate vitalista. Da un origen español clásico a la polémica en su globalidad: intelectualismo, dogmatismo, formalismo, anti-vitalismo *vs* vitalismo, intuicionismo, o «sugestionismo».

Así, cuando *Azorín* hace una referencia explícita a su influencia anti-convencional, nombra a los Clásicos españoles. La referencia a un debate de «Antiguos» españoles muestra que España no ha de sentirse excluida de la contemporaneidad ya que son ellos los que han balizado este camino dialéctico. Pues son la garantía y el signo de que España no está desincronizada de las formas de la modernidad europea.

---

hissent notre âme: ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres; leur originalité est à ce prix» (H. Bergson, *Essai...*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 87-88). Además, escribe en su ensayo sobre lo cómico, *Le Rire* (1900): «Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes; nous nous bornons le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'effet du langage. Car les mots [...] désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect le plus banal, s'insinue entre elle et nous [...]. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel et d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour et de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ?» (Henri Bergson, *Le Rire*, *Œuvres*, *ibid.*, p. 459-460).

El ejemplo más tajante de esta hispanización del combate filosófico vitalista contra el intelectualismo, por la renovación de los Clásicos españoles, es la oposición casi «ideológica» que plantea entre el esquematismo de la «prosa descolorada» de Fernando de Rojas que no sabe traducir la infinidad y los «mil matices» de lo vivido, y la gracia, el arte de la sugestión y de la intuición del autor medieval del *Libro de Buen Amor*, el Arcipreste de Hita, Juan Ruiz. El primero desarrolla, según *Azorín*, un lenguaje que «mediatiza» el objeto, recreado en la densidad y la corporeidad de las palabras; se aleja de su realidad. El otro «sugiere» al objeto que describe, ya que su lenguaje coincide inmediatamente con el mundo. *Azorín* escribe así, en el capítulo IV de la segunda parte de *La Voluntad*:

> Él y Rojas son los dos más finos pintores de la mujer; pero, ¡qué diferencia entre el escolar de Salamanca y el Arcipreste de Hita! Arcipreste y escolar trazan las mismas escenas, mueven los mismos tipos, forjan las mismas situaciones; mas Rojas es descolorido, ingráfico, esquemático, y el Arcipreste es todo sugestión, movimiento, luz, color, asociación de ideas [...]; uno pinta el espíritu, otro el mundo; uno la realidad interna, otro la externa. [...].
>
> El Arcipreste sólo una frase necesita para trazar el aspecto de una cosa; tiene el sentido del movimiento y del color, la intuición rápida que le hace dar en breve rasgo la sensación entera y limpia.[15]

Azorín hispaniza y «clasiciza» el debate que le es contemporáneo, entre postura vitalista, intuicionista y anti-vitalismo, intelectualismo. Además, le da una traducción no teórica, sino literaria: transforma la polémica filosófica del «momento 1900», que esta vez ya no lleva solo esta dirección, en un debate clásico hispánico literario. Ya no es su actor o productor sino su director de orquesta. Al ubicar esta polémica en un marco anterior, *Azorín* interroga indirectamente el carácter intemporal de España como «problema». ¿Ha estado siempre sumergida en una forma de «decadencia» intelectual? La actualización de un debate hispánico que *Azorín* dirige entre Clásicos ¿no permite mostrar que la misma península ibérica ha tenido, a semejanza del viejo continente, sus figuras de vanguardia, mejor todavía, unos autores de una imperecedera modernidad? *Azorín* intenta probar, por la orquestación de una oposición dialéctica entre «Antiguos» españoles, que España no ha estado siempre desincronizada de las formas de la modernidad e incluso que ha aventajado a Francia o a Alemania, que sin embargo siempre han aparecido

15. J. Martínez Ruiz, *La Voluntad*, *op. cit.*, p. 928-929.

como terrenos más fértiles en formas innovadoras, unos «fabricantes» de paradigmas.

En efecto, cuando *Azorín* en 1902 utiliza, para calificar la prosa del Clásico Rojas, el término de «esquemático» y, para hablar de la lengua de Juan Ruiz, los de «sugestión», «movimiento», «luz», «color», «intuición rápida», es evidente que utiliza todos los elementos del debate contemporáneo de los años 1900 –que no se nombra en aquel momento sólo vitalismo, intuicionismo o anti-intelectualismo, sino igualmente «modernismo», en su dimensión filosófica. Demuestra que el modernismo filosófico no es una novedad absoluta, aparecida *ex nihilo*.

Azorín que ha estudiado mucho el pensamiento nietzscheano del eterno retorno de lo mismo, prueba que Juan Ruiz –esta figura española de la Edad Media– ha desarrollado una lengua universal, intemporal, y que las nuevas vanguardias intelectuales y filosóficas europeas que emergen como tales, durante el «momento 1900», no son sino unos vectores inconscientes de un «retorno de lo mismo», de «inactual». El Arcipreste es un paradigma del intuicionismo universal, no circunscrito al principio del siglo XX: ha logrado, desde el siglo XIV, traducir –son las palabras de Martínez Ruiz–, por «la intuición rápida», la sensación «entera y pura»; dicho de otro modo, supo, «no girar alrededor de la cosa», sino «entrar en ella», para retomar unas expresiones de Bergson, en su ensayo *Introduction à la métaphysique*[16]. Aunque la intertextualidad es evidente, la referencia está eludida, lo que permite al autor la naturalización indirecta del debate contemporáneo y probar su filiación clásica.

En este mismo capítulo de *La Voluntad*, *Azorín* construye otra forma de antítesis dialéctica al «intuicionismo» de Juan Ruiz. Los Clásicos españoles como Lope de Vega, Calderón de La Barca, Téllez, Agustín Moreto o incluso Rojas, son los constructores de la gran «superchería literaria»[17], la que consiste en utilizar un lenguaje abstracto, esquemático, erudito, anti-vital, «intelectualista» –para retomar un término de los años 1900, anti-bergsoniano. Por ejemplo, critica al teatro de Lope que le parece decadente, artificioso, que atañe a la verborrea y a la logorrea incolora. Y a través de esta crítica, «clasiciza» e hispaniza igualmente la posición contemporánea intelectualista, anti-bergsoniana:

> Su teatro inaugura el período bárbaro de la dramaturgia artificiosa, palabrera, sin observación, sin verdad, sin poesía, de los Calderón, Rojas, Téllez, Moreto. No hay en ninguna literatura un ejemplo de teatro más enfático e insoportable. Es un teatro sin madres y sin niños, de caracteres mono-

16. H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, *op. cit.*, p. 1393.
17. J. Martínez Ruiz, *La Voluntad*, *op. cit.*, p. 821.

mórficos, de temperamentos abstractos, resueltos en damiselas parladoras, en espadachines grotescos, en graciosos estúpidos [...].[18]

Azorín hace de estos clásicos españoles unos contra-modelos intelectualistas, que simbolizan lo que Bergson, en los años 1900, critica; pero la obra vitalista del francés no está evocada ya que, otra vez, la metaboliza transponiéndola en figuras españolas clásicas que son, unas veces, unos vectores de ésta, otras veces, unos opositores involuntarios. No obstante, está presente aquí como protesta contra esta tendencia del lenguaje a no restituir la verdad y la complejidad de los sentimientos humanos, esta tendencia a la abstracción, a la generalización, a recorrer al «todo hecho» de las palabras. Para Bergson como para Nietzsche, la mediación del lenguaje nos corta herméticamente del serpenteo de la vida y de la sensación «entera y pura», en resumen de la poesía concreta del mundo. Martínez Ruiz defiende esta postura vitalista y anti-intelectualista, antagonista a la que recusa, a través de la constitución de contra-modelos clásicos.

Ahora bien, más allá de sus primeras novelas, cuando testimonia su rechazo de una literatura formalista, son igualmente los Clásicos a los que evoca. En efecto, cuando escribe en el periódico *Alma española*, el 10 de enero de 1904, que «somos iconoclastas [...]. Podemos asegurar que ninguno de los jóvenes del día ha leído a Calderón, a Lope y a Moreto (o al menos si los han leído no los volverán a leer, lo juramos); y que no son pocos los que sienten un íntimo desvío hacia Cervantes»[19], no habla de la batalla contemporánea a la que se entregan, en Europa, los partidarios del intuicionismo y del vitalismo contra los del intelectualismo o del abstraccionismo, hace reemerger a unos Clásicos españoles, incluso para hacer de ellos unos contra-modelos.

De todos modos, esta hispanización de este combate ideológico de Clásicos, ya sean erigidos en modelos o en contra-modelos, permite indirectamente a España que aparezca como una generadora de paradigmas intelectuales.

El Arcipreste de Hita, construido por Martínez Ruiz como el icono y el símbolo de la corriente vitalista e intuicionista, le permite una apropiación y conversión hispánica de una corriente contemporánea extrínseca, europea. En efecto, excepto lo que escribe en el capítulo IV de la segunda parte de *La Voluntad*, entre otros sobre la fuerza sugestiva de Juan Ruiz, alaba, en el capítulo XIV de la primera parte de la novela, su capacidad hermenéutica para traducir, por el lenguaje, la fluidez de la vida, por oposición al convencionalismo de otros autores españoles. Al comparar a todos estos Clásicos, al construir

18. *Ibid.*, p. 927-928.
19. José Martínez Ruiz, «Somos iconoclastas», *Alma española*, n°10, 10/01/1904, p. 2.

una especie de diálogo intemporal entre ellos, *Azorín* muestra la densidad y la extensión universal que ha tenido en España tal interrogación hermenéutica. Indirectamente, las corrientes de los años 1890-1910 relativas a estos temas, aparecen como circunscritas y coyunturales, mientras que siempre han animado estructuralmente y profundamente a España. Así, pone esta vez en paralelo, incluso en oposición dialéctica, al icono vitalista clásico, Juan Ruiz, y al decepcionante Cervantes que aparece, sin embargo, en otros pasajes de su obra, como un autor admirable y ejemplar:

> –Ahora –añade el maestro– he aquí cuatro versos escritos hace cinco siglos... Son del más plástico, jugoso y espontáneo de todos los poetas españoles antiguos y modernos: el Arcipreste de Hita [...] El Arcipreste tiene, como nadie, el instinto revelador, sugestivo... [...].
> – Observo, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*, excesivamente *literario*.
> – Lee *La Gitanilla*, de Cervantes –contesta Yuste–; La Gitanilla es [...] una gitana de quince años, que supongo no ha estado en ninguna universidad [...] Pues bien: observa cómo contesta a su amante cuando éste se le declara. Le contesta en un discurso enorme, pulido, elegante, filosófico [...] Y este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos insoportables, falsos, van desde Cervantes hasta Galdós [...]. Y en la vida no se habla así, se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos [...], naturales [...].[20]

Detrás del uso del sustantivo «instinto» y de su adjetivación «sugestivo», el novelista español naturaliza, una vez más, el paradigma vitalista y el contra-modelo que representa aquí Cervantes, símbolo de abstracción y de convencionalismo –antítesis de esta guerra dialéctica moderna. Cuando *Azorín* reprocha el carácter literario, «excesivamente literario», del autor de *La Gitanilla*, «bergsoniza» y «nietzscheaniza» al mismo tiempo. Como el filósofo de *Le Rire* entre otros, denuncia los automatismos que consisten en interponer un «velo espeso» entre la cosa y nosotros mismos. Lo «excesivamente literario» es esta «etiqueta» de la cual habla Bergson en su ensayo sobre lo cómico, que nos impide captar los «mil matices fugitivos y las mil resonancias» en su individualidad y su singularidad: el verdadero arte debe, dice, pretender a «lo individual»[21]. Por eso, la descripción es un método que nos hace «girar alrededor del objeto»[22], sin poder captarlo verdaderamente. Además, cuando denuncia la inadecuación del discurso de la protagonista, por lo que es –una

20. J. Martínez Ruiz, *La Voluntad*, *op. cit.*, p. 864.
21. H. Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 459-464.
22. H. Bergson, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 1393.

gitana de quince años–, *Azorín* denuncia en Cervantes su «intelectualismo», lo artificioso de su prosa demasiado erudita. Después, no vacila en extender su crítica a todos los grandes Clásicos españoles, como dice, de «Cervantes a Galdós».

Además, para él, son incluso los «primitivos» españoles los más modernos: amplía esta capacidad hermenéutica para hablar el lenguaje de la intuición y de la vida a varias figuras literarias clásicas de la Edad Media. Es la tradición española más ancestral la que constituye, según su construcción, la base anti-intelectualista de la literatura española. El movimiento que está atravesando Europa y el mundo, a la vuelta del siglo, no es entonces novedoso; no emerge *ex nihilo* y extrínseco a la península. Una tradición hispánica muy antigua constituye uno de los terrenos fértiles primordiales de este movimiento. Y mientras que, para el protagonista de *La Voluntad*, Azorín, la literatura del siglo XVII es «insoportablemente antipática», la de la Edad Media es simpática, en el sentido bergsoniano de la palabra. Permite una coincidencia del lector con el objeto que describe, por su potencia sugestiva e intuitiva:

> Hay que remontarse a los primitivos para encontrar algo espontáneo, jovial, plástico, íntimo; hay que subir hasta Berceo, hasta el Romancero –en sus pinturas de la Infantina, del paje Vergilios, del conde Claros, etcétera– hasta el incomparable Arcipreste de Hita, tan admirado por el maestro.[23]

No obstante, en estas primeras novelas de *Azorín*, la figura que encarna el ímpetu vital, la sed de lo concreto y de humanismo que expresa a veces su protagonista –a pesar del aburrimiento existencial, depresivo y angustiado que vive–, es en realidad, lo decíamos, el Arcipreste de Hita. A la llamada vitalista, lanzada en *Diario de un enfermo* –«Vivamos»[24]–, Martínez Ruiz contesta con un grito menos bergsoniano que juanruiziano, o, al menos, intenta hacérnoslo entender: «intuicionemos», «sugiramos», «escribamos al instinto», a la manera de los primitivos. Es con una ancestral tradición española, in-

23. J. Martínez Ruiz, *La Voluntad*, *op. cit.*, p. 928.
24. El protagonista del *Diario de un enfermo* escribe, en efecto, el 10 de diciembre: «¡No más libros; no más impresas y polvorientas hojas, catálogos de sensaciones muertas, índices de ajenas vidas, huellas de lo que fueron, rastros de los que amaron! Quiero vivir la vida en la vida misma; quiero luchar, amar, crear. Siento a ratos revivir en mí, y surgir poderosos del fondo de mi personalidad, impulsos de ira, de codicia, de generosidad, de amor» (J. Martínez Ruiz, *Diario...*, *op. cit.*, p. 695-696). Después de haber lanzado la llamada vitalista «vivamos», el 10 de diciembre, deseo de vida que supieron expresar Cervantes, Quevedo, Lope –«Vivamos, vivamos. Los grandes artistas crearon porque vivieron. Cervantes, Quevedo, Lope [...] aventureros, duelistas, navegantes, soldados, gentes que gustaron todos los placeres, corrieron todos los azares, sufrieron todos los dolores» (*ibid.*, p. 695)–, reitera su llamada vitalista, el 12 de diciembre: «Vivamos. Abracémonos a la Tierra, próvida Tierra; amémosla, gocémosla. Amemos; que nuestro pecho sea atormentado por el deseo y vibre de placer en la posesión ansiada. No más libros; no más hojas impresas, muertas hojas, desoladoras hojas. Seamos libres, espontáneos, sinceros. Vivamos» (*ibid.*, p. 697).

tuitiva y penetrante, con la que Martínez Ruiz reanuda el contacto, y no con el anti-intelectualismo y el vitalismo, entre otros bergsoniano, de los años 1900.

4. Un anti-intelectualista francés pero clásico...

Cabe subrayar, sin embargo, que Martínez Ruiz no construye únicamente una batalla hispanizada por la renovación de Clásicos. Según el español, el autor francés Montaigne (1533-1592) ha mostrado también, a semejanza del Arcipreste, una capacidad hermenéutica de restituir, con el lenguaje, la fluidez de la vida, a desbaratar la «superchería» de lo literario. El Clásico francés Montaigne no es, según *Azorín*, un «filósofo de lo abstracto, de lo oscuro, de lo ininteligible»; «es un filósofo de lo concreto»[25]. Los autores medievales españoles, y en particular el Arcipreste de Hita, no son los únicos Clásicos elevados a la categoría de modelo del vitalismo y del anti-intelectualismo. Un francés está considerado como uno de los paradigmas incontestables; es a él, salvo los hermanos positivistas contemporáneos Goncourt, a quien cita indirectamente, cuando en el capítulo II «Escribiré» del libro *Las Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), dice a la manera de los *Essais*:

> Yo no quiero ser dogmático y hierático; y para lograr que caiga sobre el papel, y el lector lo reciba, una sensación ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada, yo tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivaces e inconexas –como lo es en la realidad [...]. [26]

Sin embargo, aunque Montaigne es francés, es un Clásico, un hombre del pasado; y en este sentido *Azorín* lo considera como el símbolo de la corriente anti-dogmática. Por consiguiente, el humanismo que predican algunos pensadores de finales del XIX y de principios del siglo XX por la vuelta a lo vivo, aparece como una especie de duplicado del humanismo de Montaigne, el resurgimiento de una corriente ya inventada, en suma, de lo «mismo» («eterno retorno de lo mismo», Nietzsche). Al citar a un Clásico sobre el tema de la anti-abstracción y de lo concreto, durante el «momento 1900», *Azorín* desvía, otra vez, la atención de sus lectores del magisterio atmosférico, cada vez más manifiesto, de Bergson, en Francia, en Europa y en el mundo.

---

25. Azorín, *Tiempos y cosas*, *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Aguilar, 1948, p. 229-233.
26. José Martínez Ruiz, *Las Confesiones de un pequeño filósofo*, *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1947, p. 38. Montaigne escribe en sus *Essais*: «Car c'est chose mobile que le temps, et qui apparaît comme en ombre, avec la matière coulante et fluante toujours, sans jamais demeurer stable ni permanente; [...]. Car il n'y a pas non plus en elle rien qui demeure, ni qui soit subsistant: ainsi sont toutes choses ou nées, ou naissantes, ou mourantes» (Michel Montaigne, *Essais* (1595), Paris, Librairie Gallimard, 1950, p. 681-682).

5. ¿Por qué sustituir a Bergson por los Clásicos españoles?

¿Cómo explicar que Martínez Ruiz no haga de Bergson un modelo? ¿Por qué procede a la hispanización del combate filosófico vitalista unas veces por una transfiguración contemporánea personal, otras por la renovación de Clásicos, principalmente españoles? Aunque es uno de los grandes testigos de España como «problema» –entre otros por el marasmo que vive interiormente el protagonista de sus primeras novelas–, quiere participar en la «regeneración» de su país. Sin embargo, no se puede hablar de un regeneracionismo europeísta azoriniano en esas novelas. *Azorín* se basa en una tradición hispánica que reconstruye a través de esquemas de pensamiento que son contemporáneos: remodela así *a posteriori* una tradición hispánica intuicionista, igualmente intelectualista. Desde luego, se puede explicar su rechazo a revelar la influencia de filosofemas bergsonianos en su trabajo porque Martínez Ruiz intenta «reformar» a España por la revitalización de «Antiguos» españoles. España no tiene nada que envidiar a los demás países europeos. El universalismo y la intemporalidad de estos autores lo prueban.

Pero existe otra explicación a este silencio alrededor de la figura de proa del vitalismo, del intuicionismo y del anti-intelectualismo en Europa y en el mundo, para esta sustitución de Bergson por los Clásicos, mayoritariamente hispánicos. En efecto, *Azorín* tiene unos modelos contemporáneos, lo decíamos, al evocar la importancia de los hermanos positivistas Goncourt en sus novelas. Como dice R. Jolivet en un artículo titulado «Reflexiones sobre el ocaso del bergsonismo en los años de postguerra», el bergsonismo no es una filosofía de tiempo de guerra, ni la de un país sacudido por unos conflictos latentes o por unas crisis existenciales/istas, como España al final del siglo XIX. Por eso, el magisterio bergsoniano, por su inadecuación con el pesimismo de los tiempos de crisis, pierde de su extensión en Francia, después de la Primera Guerra Mundial:

> Lo que contribuía al olvido relativo del bergsonismo, era el foso de la guerra y de lo trágico de lo que saturó nuestra vida. El bergsonismo, con su optimismo fundamental, su estilo acordado con un método de tranquila meditación, ya no parecía responder a la expectativa de una época desbordada por la inquietud y la angustia, decidida a hacerle un lugar a lo absurdo [...].[27]

Ahora bien, aunque España no conoce la Primera Guerra Mundial, está animada, en su sentido etimológico, desde unos decenios atrás, por lo

27. Régis Jolivet, «Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre», *Bergson et nous. Bulletin de la société française de philosophie. Acte du Xe Congrès de philosophie de langue française*, Paris, Armand Collin, 17-19 mai 1959, p. 174.

que Unamuno llama el «sentimiento trágico de la vida». Este «tragicismo» hispánico no concuerda con el espíritu de tranquila meditación y con la alegría profunda que se desprenden de los escritos bergsonianos, con la «plenitud de una "filosofía de lo lleno" para la que la nada no es sino un artificio intelectual, un pseudo-concepto que engendra un pseudo-problema y una falsa "angustia metafísica"»[28]. Por consiguiente, quizás haya que entender esta sustitución del «Moderno» Bergson por ciertos «Clásicos» españoles, por la ausencia de simpatía que despierta en *Azorín* –este gran melancólico, precursor español del existencialismo–, un filósofo sin empatía con el tragicismo hispánico.

Además, aunque *Azorín* defiende el vitalismo y el anti-intelectualismo de Bergson a través de la renovación de Clásicos españoles, la base filosófica que anima sus novelas es el positivismo y el determinismo de Comte (1798-1857), de Taine y de Renan. Su elección de la fragmentación y de la división novelesca lo muestra. Ahora bien, el bergsonismo aspira a la restauración de un humanismo, crítico de las reducciones positivistas, que hacen del hombre un dato biológico que analizar como cualquier otro. En este sentido, como atomista y determinista, Martínez Ruiz no puede afiliarse plenamente al bergsonismo, anti-positivista, nueva razón para eludir el nombre de Bergson de sus novelas[29].

Por consiguiente, muchos factores explican este silencio azoriniano alrededor de Bergson. Sin embargo, el que prima es sin duda su deseo de regenerar España no con unos paradigmas contemporáneos europeos, sino con ella misma, obrando en la reminiscencia de la modernidad intemporal de los grandes Clásicos españoles. España no debe ser un problema por sí misma. Martínez Ruiz quiere mostrar que posee intrínsecamente su solución. Basta reanimarla, revitalizarla.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abbot, James H., *Azorín y Francia*, Prólogo de Julián Marías, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, 225 p.

Bergson, Henri, *Œuvres* (1959), Paris, Édition du centenaire, Puf, 2001, 1628 p.

28. François Meyer, *Pour connaître la pensée de Bergson*, Paris, Bordas, 1964, p. 119.
29. Por fin, podemos dar como explicación a este silencio alrededor de Bergson el vértigo que probablemente debía de despertar en él la «duración», intuición fundamental del filósofo francés. Ver sobre el tema Camille Lacau St Guily, *op. cit.*, p. 316-319.

Camón Aznar, José, *La idea del tiempo en Bergson y el impresionismo*, Discurso del Académico Electo D. José Camón Aznar leído en el acto de su recepción pública el día 8 de abril de 1956, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1956, 69 p.

Jolivet, Régis, «Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre», *Bergson et nous, Bulletin de la société française de philosophie, Actes du Xème Congrès de philosophie de langue française*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 171-175.

Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo. Indigación en el origen de una personalidad literaria*, traducción de Luis Rico Navarro, prólogo de Amancio Martínez Ruiz, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, 266 p.

Lacau St Guily, Camille, «Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz Azorín (1901-1904)» [en línea], *Les travaux du CREC en ligne*, n° 7 [puesto en línea en julio de 2010], *Entre l'ancien et le nouveau. Le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, p. 287-338. Disponible en: <http://crec.univ-paris3.fr/lezarde/10%20Lacau.pdf> (consultado el 10 de noviembre de 2010)

Martínez Ruiz, José, 'Azorín', *Diario de un enfermo* (1901), *Obras Completas*, tomo I, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, p. 687-734.

Martínez Ruiz, José, 'Azorín', *La Voluntad* (1902), *Obras Completas*, tomo I, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, p. 799-993.

Martínez Ruiz, José, 'Azorín', *Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)* (1903), *Obras completas*, tomo I, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, p. 997-1153.

Martínez Ruiz, José, 'Azorín', *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Obras completas*, tomo II, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1947, p. 27-88.

Martínez Ruiz, José, 'Azorín', *Obras Completas*, tomo VII, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1948, 1256 p.

Martínez Ruiz, José, 'Azorín', *Obras completas*, tomo IX, Ángel Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, 1954, 1460 p.

Meyer, François, *Pour connaître la pensée de Bergson*, Paris, Bordas, 1964, 127 p.

Montaigne, Michel, *Essais* (1595), Paris, Librairie Gallimard, 1950, 1273 p.

Ricau, Marie-Andrée, *Azorín (José Martínez Ruiz dit) : Structure et signification de son œuvre romanesque*, Extrait de sa Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, soutenue devant l'Université de Nice, le 12 mars 1974, 64 p.

Rigual Bonastre, Magdalena, *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, 131 p.

Valverde, José María, *Azorín*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971, 411 p.

Worms, Frédéric, (dir.), *Le moment 1900 en philosophie*, Villeneuve d'Asqu, Presses universitaires du Septentrion, 2004, 417 p.

Paradigmas políticos: Azorín y Ortega ante los retos de la cultura nacional

Manuel Menéndez Alzamora
Universidad de Alicante, España

Sumario

1. España ante su identidad como problema histórico
2. La identidad política en clave de cultura nacional
3. Ortega y la historiología

1. España ante su identidad como problema histórico

En el libro que el profesor Inman Fox dedica a lo que denomina la invención de España, y en el apartado dedicado a Azorín, afirma: «Entre los inventores de la identidad colectiva nacional se destaca también Azorín, gran divulgador y estudioso de la definición de la literatura propiamente española»[1]. Este trabajo sobre la literatura española tendría su momento de peralte en la primera mitad de la segunda década del siglo con textos como *Lecturas Españolas* (1912), *Clásicos y Modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913), *Al margen de los Clásicos* (1915) y *Rivas y Larra* (1916); este estudio sistemático de la literatura lo vincula Inman Fox a los dos fundamentos con los que Azorín contribuye a esa denominada «Invención» de España: por un lado, la construcción de «una historiografía castellano-céntrica» y, por otro lado, «la noción de continuidad a lo largo de los siglos de una mentalidad nacional»[2]; además, y esto lo añadimos nosotros, la utilización de un pretendido canon

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: «El surgimiento de la sociedad de masas y la crisis de la ciudadanía: los casos de W. Lippmann y J. Ortega y Gasset», núm. FFI2010-17670.

1. E. Inman Fox, *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 132.
2. *Ibíd.*

clásico de la literatura española aparece de manera evidente desde los propios títulos antes enunciados.

Desde estos parámetros, Azorín se nos presenta como una de las múltiples respuestas que desde el contexto del 98 se ofrece para vincular la profunda crisis que atraviesa España con el problema de la identidad nacional. No se trata desde luego de la primera crisis multinivel que España sufre desde la llegada del régimen constitucional, ni el primer cuestionamiento de la identidad nacional, pero la manera de responder al combinado de estos dos problemas, es decir, crisis e identidad, si que resulta novedosa a principios del siglo XX y, concretándose más, al final de la primera década y en el inicio de la segunda. El objeto de nuestro trabajo es recalcar cómo el uso de la Historia elevada a disciplina modernizada metodológicamente y, de manera específica, la Historia de la Literatura, son utilizadas con un fin netamente político: la construcción, invención o reinvención de la identidad nacional. Y en esta función la tarea metodológica del Centro de Estudios Históricos y la pedagógica de Azorín, como señala Fox, funcionaron a la par.

En realidad, si España tuvo que inventarse, no era el arranque del siglo XX el momento adecuado, sino un siglo antes, a principios del siglo XIX, en ese momento máximo en el que el constitucionalismo liberal alumbra esa entelequia denominada nación española, ese es, como afirmamos, el auténtico y primigenio momento de la invención –en términos de Fox– española. Pero este intento nace imperfecto ya desde el primer impulso doceañista, cuando los intelectuales liberales españoles, tanto en su variable moderada como en su vertiente exaltada, tratan de construir el imaginario político de una nación que ha dejado de estar fundada en la monarquía para estarlo en ese ente de naturaleza etérea que denominamos soberanía popular. El invento, por tanto, resulta fallido, y buena parte de nuestro siglo XIX intelectual –fundamentalmente el de la segunda mitad de siglo– es un perenne y reiterativo intento de insuflar rigidez y estabilidad a ese globo aerostático llamado España que se desmorona y se desinfla sin más remedio que el de la contemplación pesimista y arriesgada. Ahí está la permanente presencia de la idea de decadencia con sus múltiples versiones, algunas más ácidas, otras más místicas, todas ellas variantes de un mismo concepto que aparece en momento tan tardío como 1914 en el texto de Azorín, «Un discurso de la Cierva».

España, efectivamente, no se ha inventado, no se ha construido en el plano del imaginario social como nación, es un proyecto fallido; Azorín y sus coetáneos del 98 protagonizan un programa de reinvención más que de invención nacional, y ahora nos proponemos destacar dos aspectos de esa formulación azorinista, en primer lugar ligándola a los problemas de la Historia

como disciplina, y en segundo lugar diferenciando esa respuesta de la de sus sucesores de la Generación del 14.

Cuando Inman Fox afirma que el estudio sistemático de la literatura española realizado por Azorín está puesto al servicio de una historiografía castellano-céntrica y a una noción de continuidad a lo largo de los siglos de una mentalidad nacional –aunque nosotros deberíamos denominar prenacional y posteriormente transformada en nacional–, esta idea de Inman Fox, como afirmamos, pone la atención en un punto clave de esta tarea de construcción nacional llevada a cabo por los intelectuales del 98: su absoluta dependencia de la naturaleza histórica.

La Historia como disciplina de conocimiento ha sufrido una transformación muy importante a lo largo del siglo XIX en España. Antes de este momento la Historia no tiene una naturaleza disciplinar, no tiene sentido propio en el sentido epistemológico que Foucault otorga a las disciplinas: la Historia comparte unos lindes difusos con la Literatura y con la recopilación enunciativa y erudita de hechos pasados explicados en clave de epopeya.

Durante todo el siglo XIX, la Historia se construye epistemológicamente al mismo tiempo que se institucionaliza y se profesionaliza con unos matices y deficiencias de entre los cuales apuntamos sintéticamente dos. Primero, se trata de una disciplina que se desarrolla fuera de la Universidad, y cuyos centros más importantes son la Academia de la Historia, la Escuela Superior de Diplomática (1856) el Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios (1858) y es ejercida por abogados, literatos o eruditos, con un bloque importante de procedencia eclesial; tan tarde como en 1900 aparecen las secciones de Historia en las principales universidades –Madrid, Sevilla, Zaragoza o Valencia– y hasta 1845 no formó parte del currículum de la enseñanza pública[3]. Sin el patronazgo protector de una Universidad potente, la Historia como disciplina se encuentra huérfana y esto la pone en mejor disposición de ser utilizada.

En segundo lugar encontramos diferentes tendencias dentro de la práctica historiográfica: el bloque de historiadores tradicionalistas recreadores de la monarquía católica, providencialistas, y también el bloque opuesto de los historiadores demócratas interesados por la Guerra de la independencia y la revuelta comunera; pero hay un bloque central de historiadores liberales que intentan dar sentido al régimen nacido en Cádiz, unos historiadores que elaboran una historia política en la que ya aparece el pueblo como sujeto, una historia de las instituciones –las Cortes fundamentalmente–, y es también una historia que no se ha despegado de cierta impronta romántica, esto es, mira

3. Ver José María López Sánchez, *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 203.

el Medievo como el origen de la nación, es providencialista pero de manera no estridente, propone la catolicidad y la monarquía como vías genuinas de expresión de la nación española, y abusa de su sentido generalista[4]. El concepto de disciplina de Alcalá Galiano, Fernández de los Ríos y Modesto Lafuente, la *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta nuestros días* de este último, sería el prototipo de esta corriente liberal. Con todas sus deficiencias metodológicas y sus ecos románticos, es una historia de las instituciones políticas que pone los mimbres para la forja de una identidad nacional liberal y entierra la obra del padre Mariana[5].

La construcción disciplinar presenta diferentes modalidades en aquellos entornos más avanzados culturalmente. Alemania y Francia son dos potencias historiográficas en este sentido. Este recorrido tiene dos formulaciones muy destacadas: la primera sería la del historicismo clásico que partiría de la filosofía de la historia de Hegel y tendría su expresión en Ranke en el ámbito alemán y en Guizot, François Mignet y Adolphe Thiers en el ámbito francés. Con matices y diferencias, estos representantes del historicismo clásico dotan a la historia de herramientas de trabajo avanzadas como el seminario universitario, el tratamiento sistemático y filológico de las fuentes, la búsqueda en definitiva de una pretendida objetividad por parte del historiador[6]. Se trata, como señala Carreras, de encontrar al individuo histórico, y este es el Estado: «Un Estado [...] que no es solamente ni sobre todo *Macht* (poder), sino *Geist* (espíritu)»[7]. Esto nos lleva a una concepción de la Historia en la que el protagonista es el Estado en su sentido político, esto es, una disciplina cimentada en la política exterior, la guerra y los personajes políticos: «Las distintas constelaciones de Estados, en hegemonía o equilibrio, forman una unidad, una época»[8]. Un punto muy interesante es aquello que se encuentra detrás de este intento de objetivismo por parte del historicismo clásico: detrás de toda historia hay unas fuerzas metafísicas que dan sentido y significado al devenir histórico.

Todos los intentos de construcción epistémica de la Historia a lo largo del siglo XIX tienen que dialogar necesariamente con este intento de verdad objetiva y autónoma, y en este diálogo hay dos posiciones. La primera afirma que existe una verdad histórica de naturaleza ontológica aislada e inmutable,

4. Sobre las corrientes historiográficas del XIX en España: Antonio Morales Moya, «Historia de la historiografía española», in Miguel Artola (dir.), *Enciclopedia de Historia de España*, vol. VII, Madrid, Alianza, 1993, p. 623-662.
5. Ver José María López Sánchez, *op. cit.*, p. 201.
6. *Ibíd.*, p. 162-167.
7. Juan José Carreras Ares, *Razón de Historia*, Madrid, Marcial Pons y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 43-44.
8. *Ibíd.*, p. 44.

de la que los denominados hechos históricos serían proyecciones al estilo de la caverna platónica, en consecuencia, la tarea del historiador sería una tarea de acceso y reconstrucción, una tarea científica. En otras palabras, se trataría de encontrar un *status* para la Historia del mismo nivel que el que poseen las ciencias físico-naturales. Este es el eterno debate decimonónico sobre si el objetivismo de las ciencias puras puede trasladarse al objetivismo de las ciencias históricas. Si aproximamos estos dos objetivismos, el físico y el histórico, podemos aceptar una historia determinista. Otra tarea será explicitar la mano última que mueve ese determinismo, bien sea la providencia u otras fuerzas ignotas.

Pero hay una segunda posición: podemos desechar esta inspiración metafísica, la Historia en este otro extremo perdería su estatuto epistémico de rango científico y entraría en una especie de pluralismo fundacional o de relativismo epistémico.

A partir del historicismo rankeano, y una vez dotada la disciplina de las herramientas básicas para trabajar desde un mínimo objetivo, las dos sendas antes esbozadas transitan dialécticamente a lo largo de la última mitad del siglo XIX.

En el primer camino, el determinismo de Marx tendría el mismo sentido que el de los neokantianos, esto es, intentar validar la traslación de las ciencias físicas a las ciencias sociales.

En la segunda senda, Dilthey y el movimiento de la historia de la civilización *Kulturgeschichte* suponen dos propuestas muy destacables[9]. El primero, Dilthey, introduce elementos de subjetivismo a la hora de plantear los procesos de cognición y elaboración de la realidad histórica, en otros términos, empieza a otorgar valor a las vivencias (*Erleben*). Los segundos, los historiadores que construyen la historia de las civilizaciones, entre los que destaca –en el ámbito alemán– el historiador Jacob Burckhardt, eliminan como sujeto protagonista de la historia al Estado, y en su sustitución introducen un conjunto de elementos de variada naturaleza: elementos estéticos, religiosos, junto con los específicamente políticos, muy influenciados por las aportaciones en material de Psicología Social (*Wundt*), y Geografía Humana (*Ratzel*). Esta versión de la historia se encuentra ya muy próxima a posiciones de naturaleza neo-romántica[10].

En definitiva, y llevando estos dos planteamientos al extremo, podemos plantear una concepción de la Historia fundada en la existencia de una razón histórica ontológica, y desde este punto de vista la Historia podría

9. Ver José María López Sánchez, *op. cit.*, p. 172-174.
10. *Ibid.*, p. 168-171.

considerarse Ciencia de la Historia. En el extremo opuesto, la Historia eliminaría como sujeto histórico protagonista al Estado, colocaría en su lugar a la sociedad *lato senso* y aparecerían nuevas herramientas de comprensión de naturaleza difusa que hacen referencia a la psicología de los pueblos o al sentimiento cultural de los mismos. En otras palabras, podemos plantear que detrás de la historia hay ideas o, en el polo opuesto, un conjunto de elementos subjetivos a los que es muy difícil muy poner en orden universal.

En estas circunstancias se encuentra el debate disciplinar, entre la Historia político-institucional o la Historia social, cuando en España la disciplina se transforma a principios de siglo XX de manera intensa, forzada a dar nuevos pasos desde el punto en que lo había dejado Modesto Lafuente y los historiadores liberales.

En este punto es donde se produce el salto en el vacío, y antes de explicarlo, anticipemos el resultado: mientras en el plano metodológico nos situamos a la altura de la historiografía europea, esto es, abordamos el tiempo perdido a toda prisa de la mano de una generación de historiadores excepcionales –Menéndez Pidal– y del apoyo institucional (Junta para Ampliación de Estudios y Centro de Estudios Históricos); sin embargo, en el plano del sentido, de la filosofía o de la razón histórica, como queramos denominarlo, la disciplina se presta, se pone al servicio de una invención –término de Fox– de la nación culturalista, castellano-céntrica, y que parece competir con el nacionalismo culturalista de los nacionalismos periféricos más que en recuperar la historia institucional política y jacobina. Es decir nuestro CEH sería al final el *alter ego* del *Institut de Estudis Catalans*, más que el *alter ego* de instituciones como la *Ecole des Chartes* o la Universidad de Marburg.

2. La identidad política en clave de cultura nacional

En enero de 1907, se crea la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas bajo el gobierno de José Canalejas, y este nuevo órgano recibe su directa inspiración y claro influjo de la Institución Libre de Enseñanza; la Junta va a prestar una labor fundamental para poner la cultura española a la altura de su tiempo a través de su programa de becarios. En el seno de la Junta también se crea como centro de investigación el Centro de Estudios Históricos (CEH)[11].

11. Sobre el CEH: López Sánchez, *op. cit.*

Este nuevo instituto aborda una tarea fundamental desde el punto de vista de la modernización y la aplicación del rigor en las técnicas historiográficas y el tratamiento de las fuentes y la bibliografía; actualiza técnicamente –por así decirlo– el trabajo del historiador situándolo al nivel de sus colegas europeos pero, más allá de estos elementos instrumentales, debemos de preguntarnos cuál era el horizonte último del trabajo del CEH. Y aquí la función del CEH fue una función o –para decirlo con un término con la connotación apropiada– una misión política. Como ya hemos señalado antes: que la Historia como disciplina no estuviera bajo el control de la Universidad y que su hacedores no fueran élites universitarias profesionalizadas dio manos libres al CEH para cumplir una función claramente política, en el sentido noble del concepto político.

Ya hemos dibujado una Historia como disciplina muy deficiente en técnicas instrumentales, todavía anclada en el manejo de la erudición y la acumulación, y sin un programa epistémico claro, oscilante entre el discurso romántico y decadentista y el relato de heroicidades y hazañas. Frente a ello, el CEH se propone la tarea de construcción, o «invención» en el término de Inman Fox, de un imaginario nacional que ha sido imposible solidificar por los historiadores liberales españoles.

El CEH responde a un nuevo ideario de reconstrucción de identidad nacional que ya no es el del pesimismo, el del fatalismo o el del misticismo. Se trata de manera efectiva de ayudar con herramientas históricas lo que ha sido imposible realizar mediante el protagonismo del pueblo soberano. Dado que el «somos una nación» –nacido al trasladar el poder de la Monarquía al poder del pueblo soberano y la Constitución– no ha cuajado, volvemos a la Historia para cementarlo; el «somos una nación», lo fundamentaremos en su sentido histórico.

Que el protagonismo de esta fundamentación de la identidad nacional lo tenga Castilla, o si la Edad Media tiene más importancia que el Renacimiento en el origen de España como nación son elementos, si se permite la ligereza, de naturaleza secundaria, lo que nos importa es que la Historia proporciona la energía fundante de la identidad nacional y a esta tarea se presenta con todas sus armas el CEH y algunos de los principales representantes del 98, como es el caso del Azorín retratado por Inman Fox como abanderado de la invención de España.

El camino y el sentido es exactamente el mismo que en el caso de la construcción de la nación catalana: el elemento fundante es la Historia, y aquí también aparece la institucionalización académica del proyecto a través del *Institut de Estudis Catalans*. Evidentemente con una gran diferencia: en el caso catalán, la construcción de la identidad nacional no nace tras un siglo de

intentos fracasados; al tratarse de un nacionalismo periférico, el intento resulta *ex-novo*, y la matización es importante porque aquí, ya no resta inventarse Cataluña, aquí, no cabe inventarse nada porque de lo que se trata es de poner blanco sobre negro lo que convierte a Cataluña, a la altura del fin de siglo, en una nación en ese momento preciso.

En la tarea del grupo de investigadores del CEH se plasman todas las contradicciones que hemos reflejado cuando trazábamos de manera sumaria el devenir de la disciplina histórica a través del siglo XIX. Es decir, de manera filtrada reconocemos en los trabajos del CEH rastros del primigenio historicismo rankeano junto con posiciones más cercanas al concepto de 'historia de las civilizaciones'. Si ponemos el punto de mira en Rafael Altamira y Menéndez Pidal, más próximos al espíritu del 98 que Américo Castro o Sánchez Albornoz, que conectarían más con la Generación del 14, observamos cómo *Psicología del Pueblo Español*, publicado en 1902 por Rafael Altamira, refleja la clara impronta de la «historia de las civilizaciones» alemana.

Altamira realiza una propuesta de prestancia científica aunque no es un ensayo de fundamentación epistemológica. Se trata de no caer en un modelo acientífico de Historia pero al mismo tiempo, utilizando la Historia con un sentido finalista muy claro: entender los errores del pasado para iniciar la regeneración nacional y al mismo tiempo establecer las bases identitarias de España. Como señala López Sánchez a propósito de la práctica historiográfica del CEH:

> Se trataba, en última instancia, de una fusión entre la vieja idea de *Volksgeist*, que dada la profunda formación alemana de muchos de sus miembros siempre estuvo muy presente, y la praxis gnoseológica de la *Kulturgeschichte*.[12]

Instalados en esta senda de trabajo historiográfico, la historia del Estado en su sentido político desaparece; algunos de los discípulos de Altamira trabajarán a lo sumo sobre la Guerra de la Independencia o el reinado de Fernando VII y alguna propuesta se atreve a penetrar en las cuestiones sociales del XIX, como era la intención de María Concepción Alfaya, una discípula de Altamira. Ahora, de lo que se trata es de armar ese difuso campo de trabajo histórico que es la civilización, la civilización española, para ponerlo al servicio de una tarea política identitaria, borrando todo rastro de continuidad sobre el trabajo de los historiadores liberales y la historia de las instituciones políticas del Estado de la soberanía popular.

12. *Ibid.*, p. 229 y 230.

Ahora, como señala irónicamente López Sánchez, la evolución histórica de la pronunciación de una consonante, la recuperación de un fuero desconocido o alguna variante de estilo arquitectónico, todo pasaba a convertirse en material fundante y legitimatorio de la intrahistoria española[13]. En esta tarea, dos ámbitos fueron especialmente fértiles: la Filología y la Literatura por un lado y el Derecho por otro; sin menoscabo de otros ámbitos, como el Arte o la Arqueología, en estos dos campos la tarea fue especialmente fecunda.

En el campo de la Literatura, el papel jugado por Menéndez Pidal resulta central en un doble sentido[14]: primero contribuyendo a que la Literatura analizada desde una perspectiva histórica se concibiera como una manifestación de la esencia de un pueblo y, por ende, de una nación; en segundo término, demostrando desde el punto de vista histórico la existencia de una poesía épica autóctona, nuestra propia *Naturpoesie*, porque en ello nos iba la vida, o sea, la nación. Menéndez Pidal había trabajado en esta tarea antes y durante la vida del CEH y su búsqueda de la epopeya medieval fundante le conduce a su voluminoso trabajo sobre el *Cantar del Mio Cid*. Ya podemos respirar, ya tenemos nuestra *Chanson de Roland*, auténticamente legitimada, a través de una indagación histórico-literaria homologable con la que han hecho otras naciones europeas, ya podemos inventar España. Lo cual significa decir, cuanto menos, que ya podemos elaborar una Historia, porque antes no ha habido Historia como disciplina, tanto desde el punto de vista hermenéutico, ni como hagiografía autocomplaciente, en palabras de un Ortega con el cuchillo en la pluma y desmadrado: «una hueste de almogáraves eruditos tenía puestos sus castros ante los desvanes del pasado nacional»[15].

Pero evidentemente, esta tarea no podía quedar en un mero estudio de gabinete sino que debía ocupar el imaginario social, lo que explica que el CEH promoviera la divulgación pedagógica de la Historia de la Literatura. Pedagogía y Literatura al servicio de este nacionalismo cultural podría ser el planteamiento de la *Biblioteca Literaria del Estudiante*, colección dirigida por Menéndez Pidal, en la que se editaron con fines divulgativos, entre 1922 y 1935, un conjunto variado de textos que responden a esa tradición de la gran literatura española y en la que colaboraron casi todos los miembros de la sección de Filología del CEH: Díez Canedo, Gil y Gaya, Américo Castro entre otros tantos[16].

---

13. *Ibíd.*, p. 230.
14. *Ibíd.*, p. 294-305.
15. José Ortega y Gasset, «La Epopeya castellana, por Ramón Menéndez Pidal», cit. por López Sánchez, *op. cit.*, p. 302.
16. Ver López Sánchez, *op. cit.*, p. 311.

Lo mismo que Azorín, y lo mismo que Sorolla cuando elabora los impresionantes murales de la *Hispanic Society* recreando las esencias de la cultura tradicional española y dedicando el panel más gigante a Castilla. El canon clásico de Azorín está al servicio de idéntica función.

Por supuesto, este programa tuvo una doble validez, por un lado dar peralte constitutivo a la idea de España como nación, pero no olvidemos un segundo recorrido: parte de esta reconstrucción o invención también prestó amplios servicios a la fundamentación de la nación española durante el régimen de Franco, ahora revestida con unos tintes imperiales de los que no estaba adornada en estos momentos. Aquí radica la ubicua función que tuvieron algunos protagonistas del 98 al pasar a formar parte del canon nacionalista del régimen –en ocasiones, también hay que destacarlo, con la aquiescencia y el silencio positivo de algunos de ellos–, algo que afectó no sólo a sus protagonistas, sino al propio concepto de Generación, entendido a veces como una herramienta de propaganda nacionalista y en un extremo de propaganda nacional-fascista.

Lo anormal de todo este proceso es que el fondo constitutivo de España como nación hayamos ido a buscarlo y lo que es peor, lo hayamos intentado encontrar, en la historia de la pronunciación de una consonante, en un viejo fuero, en una particular moldura mozárabe, o en los paneles de la *Hispanic Society*. Lo anormal de todo este proceso es que España como nación no repose en la autoconciencia de un pueblo constituido en ciudadanía, es decir, en la modernidad laica y egocentrista. Lo anormal de este proceso es que el CEH no reparara un segundo en la democratización lentísima de las instituciones españoles a lo largo del XIX, o en retomar el hilo de los historiadores liberales y el trabajo sobre las instituciones emergentes con la soberanía popular.

3. Ortega y la historiología

En el caso de Ortega, que critica muy duramente a los historiadores por no haberse sabido adaptar a las metodologías europeas, en los años 20 ha superado esta recuperación civilizatoria de la identidad española. De 1928 data su *La «Filosofía de la Historia» de Hegel y la historiología*, y de 1933 su *En torno a Galileo*, dos textos fundamentales antes de su *Historia como sistema*. En el debate antes planteado de una historia 'con ideas detrás de ella', metafísica, o 'sin nada como libre albedrío de los hechos', Ortega opta por una ontología de la realidad histórica, no alimentada por la Providencia sino, muy influido por Dilthey, por la experiencia de la *vida* que sería la argamasa de esa metahistoria, esa estructura esencial que daría continuidad a los hechos histó-

ricos. Es lo que Ortega denominó la historiología. Con este concepto trata de responder a un intento que ha resultado fallido: la traslación de las categorías de las ciencias físico-naturales a la ciencia histórica, resultado fallido porque el sustrato ontológico sobre el que descansan ambas es diferente[17]. Es cierto que la historia puede ser científica pero de otro modo. Ortega utiliza el influjo de Dilthey y la fenomenología para dar ese triple salto mortal de fundar metafísicamente una historia estructuralista pero con una estructura tan etérea y movediza como el horizonte de la experiencia vital, y ahí están esos juegos retóricos muy en su estilo al explicar la vida como un gerundio y no como un participio.

Ahora bien, convertida la razón histórica en razón vital, el trasfondo de los principales escritos en los que Ortega reflexiona ya no sobre la filosofía de la historia sino sobre la historia de España, es parejo al de los propósitos a los que sirvió el CEH: construir una identidad nacional española, como lo vemos en *España invertebrada* y la *Redención de las provincias*. Es decir, nos encontramos de nuevo ante un intento de nacionalismo historicista ahora cargado de influjos fenomenológicos. Azorín, Ortega y el Centro de Estudios Históricos sintieron imantada su brújula de dirección en un mismo sentido y orientación, cimentar el imaginario político de la nación liberal española.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Altamira, Rafael, *Psicología del pueblo español* (1902), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, 238 p.

«Azorín», José Martínez Ruiz, *Lecturas españolas* (1912), *Obras Escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 693-814.

—, *Clásicos y Modernos* (1913), *Obras Escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 815-1017.

—, *Los valores literarios* (1913), *Obras Escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 1019-1252.

—, *Al margen de los Clásicos* (1915), *Obras Escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 1253-1353.

17. *Ibid.*, p. 219-223.

Carreras Ares, Juan José, *Razón de Historia*, Madrid, Marcial Pons y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, 358 p.

Fox, Edward Inman, *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional,* Madrid, Cátedra, 1997, 224 p.

López Sánchez, José María, *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2006, 478 p.

Menéndez Pidal, Ramón, *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*, *Obras Completas*, vol. XIII, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 626 p.

Morales Moya, Antonio, «Historia de la historiografía española», in Miguel Artola (dir.), *Enciclopedia de Historia de España*, vol. VII, Madrid, Alianza, 1993, p. 583-684.

Ortega y Gasset, José, *España invertebrada*, *Obras Completas*, Madrid, Taurus, vol. III, 2005, p. 423-507.

—, «La *Filosofía de la Historia* de Hegel y la historiología», *Obras Completas*, Madrid, Taurus, vol. IV, 2005, p. 229-247.

—, *En torno a Galileo*, *Obras Completas*, Madrid, Taurus, vol. VI, 2006, p. 371-494.

—, *Historia como sistema*, *Obras Completas*, Madrid, Taurus, vol. VI, 2006, p. 45-130.

—, *La redención de las provincias*, *Obras Completas*, Madrid, Taurus, vol. VI, 2006, p. 671-773.

Agradecimientos:

El Coloquio internacional *Azorín, los Clásicos redivivos y los universales renovados* (Pau, los 1ero, 2, 3 de diciembre de 2011) fue organizado por el Laboratorio de Investigación Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (E.A. 1925).

No hubiera podido llevarse a buen término sin el apoyo:

– de la Communauté d'Agglomération Pau-Pyrénées,
– del Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques,
– del Conseil Général d'Aquitaine,
– del Musée du Château de Pau,
– de la Casa-Museo Azorín (Monóvar), Obras Sociales de la CAM,
– del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Colección COLECTIVA

1. *Azorín 1939-1945*
Pascale Peyraga (dir.)

2. *L'intravagant Juan Gil-Albert*
Annick Allaigre-Duny y J. Ferrándiz Lozano (dirs.)

3. *Inmigración, discurso y medios de comunicación*
María Martínez Lirola (ed.)

4. *Los retratos de Azorín*
Pascale Peyraga (dir.)

5. *Háblame de poesía*
Carmen Alemany y Pilar Blanco

6. *La Guerra de la Independencia. Alicante 1808-1814*
Marisa Álvarez Cañas (dir.)

7. *A vueltas con la agricultura. Una actividad económica necesaria y marginada*
José Antonio Segrelles Serrano (coord.)

8. *Eduardo Soler y Pérez. Un jurista en el paisaje*
Fernando Cortés Picó y Pablo Giménez Font (dirs.)

9. *Migraciones, discursos e ideologías en una sociedad globalizada. Claves para su mejor comprensión*
María Martínez Lirola (ed.)

10. *El arte y la guerra del Francés (1808-1814) en tierras valencianas*
Juan Ángel Blasco Carrascosa, Francisco Javier Delicado Martínez, Adrián Espí Valdés, Mercedes Gómez-Ferrer y Lorenzo Hernández Guardiola

11. *Rafael Altamira: Idea y acción Hispanoamericana*
José Ferrándiz Lozano y Emilio La Parra (dirs.)

12. *Salud y enfermedad en la sociedad alicantina contemporánera*
Rosa Ballester Añón, Josep Bernabeu Mestre, Ramón Castejón Bolea, Enrique Perdiguero Gil

Desde 1985 la Universidad de Pau organiza encuentros periódicos sobre Azorín. Este volumen recoge los nuevos estudios que se presentaron en el VIII Coloquio Internacional celebrado en diciembre de 2011. La constante preocupación de Azorín por los Clásicos, su postura teórica hacia los mismos, o la función ideológica que ocuparon en su pensamiento, despiertan el interés y justifican la atención que les prestan investigadores e hispanistas de muy diversos países: España, Francia, EEUU, Italia, Túnez y Turquía.

La función revitalizadora de la lengua española y el diálogo con los Clásicos que desarrolló Azorín, traspasan no solo las fronteras temporales sino los límites geográficos y culturales. Cualquiera que sea el enfoque elegido, se impone una concepción absolutamente moderna de los Clásicos en la que destaca la primacía de la función del lector.

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT

COLECTIVA/13

9 788477 846352