Elementos rítmicos en la prosa de *Azorín*

Por Mariano BAQUERO GOYANES
Catedrático de la Universidad de Murcia

Suele muchas veces creerse que las obras literarias de lenguaje más complicado y denso son también las más densas, accesibles y significativas para el análisis estilístico. Y, sin embargo, siempre habría que recordar la prosa de *Azorín,* con su tan decantada sencillez y con sus enormes posibilidades, estilísticamente considerada.

De entre esas posibilidades—sobre las que, en otra ocasión, desearía volver más extensamente—he querido fijarme ahora en sólo una: los elementos rítmicos perceptibles en la prosa azoriniana.

Lo que aquí ofrezco tiene solamente categoría de muy provisional ensayo, elaborado, por tanto, con toda la pasión y con todos los riesgos propios de tal género. Un estudio completo del ritmo en la prosa azoriniana habría de hacerse no sobre unas cuantas obras significativas del autor—como yo lo hago ahora—, sino sobre toda su producción, exhaustivamente. Y habría de hacerse, además, con un rigor científico del que carecen las presentes notas, redactadas con más acuciamiento que serenidad. Con el acuciamiento ingenuo del que cree haber descubierto una veta que podría ser importante, adentrándose bien en ella y trabajándola con precisión y pulcritud.

El presente trabajo es sólo un primer sondeo en esa veta. Si lo entrevisto pudiera animar a alguien —incluso a mí mismo—a proseguir la posible fecunda excavación, tal vez llegáramos a apresar uno de los más característicos elementos del admirado estilo de *Azorín,* secretamente escondido tras un ademán de sencillez.

* * *

La tarea de perseguir determinados ritmos, de revelar concretos moldes métricos en un prosista literario o aun en el corriente lenguaje hablado, no es ni demasiado difícil ni excesivamente original.

Por eso, antes de entrar en el estudio de los elementos rítmicos, de los versos extraíbles de la prosa azoriniana, he de advertir al lector que deseo curarme en salud y que estoy dispuesto a admitir la obtención de resultados semejantes en otros prosistas españoles de diversas épocas. Por un fenómeno de autosugestión, el oído agudizado puede descubrir el sonar de muy conocidos esquemas métricos, el perfil de muy concretos versos en la prosa más aparentemente musical o arrítmica.

Sin embargo, creo que, en el presente caso, los efectos de musicalidad, de ritmo, que me ha parecido descubrir en la prosa azoriniana, resultan lo suficientemente abundantes y expresivos como para alejar toda sospecha de deformación o error auditivo. Puede que para persuadir de ello al lector fuera necesario un mayor acarreo de ejemplos de los que—por limitaciones de espacio—utilizo en este ensayo. Por tanto, es preciso tener muy en cuenta que el trabajo ha sido hecho sobre pocas obras relativamente y utilizando sólo una parte de los abundantes ejemplos obtenidos de ellas, obligado por la falta de espacio y también por el temor de que su total transcripción resultara enojosa. Confío en que el lector, a la vista de los ejemplos ofrecidos, pueda creer en la existencia de otros casos semejantes.

Hubiera sido también conveniente, para la mejor fijación del material, establecer una de esas estadísticas que son frecuentes en la investigación literaria, señalando el tanto por ciento del uso y abundancia de cada aspecto rítmico estudiado, la frecuencia—expresada en números—del empleo de concretos tipos de verso. Pero una estadística así concebida sólo podría lograrse analizando toda la obra azoriniana y empleando ese rigor científico al que antes aludí.

* * *

Lo que quizá permita desconfiar, en una primera impresión, de que la prosa azoriniana puede ser calificada de rítmica es su estructura sintáctica. El período breve y cortado, las oraciones yuxtapuestas, el tono escueto, apretado y limpio del lenguaje de *Azorín* no resultan el soporte más apto para unos elementos rítmicos, que siempre parecen requerir una prosa abundante, rica en ondulaciones, en un ir y venir de coordinadas y subordinadas, de conjunciones engarzando cláusulas, por las que, una tras otra, se percibe el sonoro fluir de un ritmo bien audible.

La de *Azorín* no es una de esas prosas que casi pudiéramos llamar cantarinas o, por lo menos, recitables; suscitadoras de la lectura en voz alta, que comunique sonora corporeidad a su compleja y bien articulada estructura. La prosa azoriniana parece haber sido hecha para ser leída interior, íntimamente.

Y, sin embargo, hay en ella abundantes elementos

rítmicos, aunque manejados siempre con tal arte y delicadeza que su sonoridad no rompe la suave armonía de la que cabría definir como una prosa dicha en voz baja.

En voz todo lo baja que se quiera, pero, al fin, voz; es decir, apoyada la prosa en un soporte sonoro—suavemente sonoro—, algunos de cuyos rasgos quisiera ahora señalar. Estos rasgos tal vez no sean los fundamentales ni los únicos. Quizá se trate sólo de aquellos que mi oído—al que he tratado de acostumbar a la voz baja azoriniana—ha podido percibir.

Y de entre ellos me interesa señalar, como punto de arranque, la abundancia de versos endecasílabos limpiamente extraíbles de la prosa de *Azorín*.

Por más que el octasílabo sea el metro esencialmente nacional, creo que no sólo en *Azorín*, sino en muchos otros prosistas, cabría descubrir un gusto por las oraciones tendentes a cuajar en endecasílabos. Y es que nuestra mejor tradición poética suena en nosotros a través de tal tipo de versos, entre los que se encuentran algunos de los más bellamente escritos en castellano; versos valorables por sí solos, exentos, desgajados del poema al que pertenecen, para así poder considerarlos como criaturas poéticas, cargadas de belleza en la sola escueta dimensión de sus once sílabas.

Posiblemente es este hecho, el de la existencia de esos felices hallazgos expresivos acuñados endecasilábicamente y por todos recordados, el que podría ayudar a comprender cómo en la prosa azoriniana—y en muchas otras—pueden descubrirse fácilmente endecasílabos en abundancia. Parece como si estos versos necesitaran menos que otros de unas estrofas en las que articularse para alcanzar sentido poético. Todo lector de poesía habituado a recordar aisladamente endecasílabos que le han impresionado, puede percibir los que suenan en las obras de *Azorín*. Creo que en casi todas ellas cabría descubrirlos, más o menos bellos y más o menos aislables.

Los que yo ofrezco aquí son de los más claramente perceptibles, es decir, de los que cabe arrancar sin violencia del período en que están incrustados o de los que por sí solos o unidos constituyen oraciones aisladas. Es éste un criterio que he procurado seguir en los casos registrados en el presente ensayo. Todos los ejemplos proceden de oraciones completas o de frases que, por su situación sintáctica, permiten su aislamiento en forma de verso o versos perceptibles sin dificultad. En ningún caso he querido forzar no sólo la estructura sintáctica, sino incluso la que a la entonación se refiere. Los fragmentos de prosa azoriniana que he reducido a concretos moldes métricos suponen siempre una desarticulación sonora de los pasajes a los que pertenecen, pero no una desarticulación forzada, como en cada ejemplo podrá comprobar el lector, acudiendo al texto del que procede.

Así, los endecasílabos de que ahora voy a ocuparme suenan más apagadamente—como es natural—incrustados en el trozo de prosa de donde yo los he extraído. Es su aislamiento el que les comunica auténtica fisonomía de verso. Algo hay, pues, de artificio en todo esto. Pero, en todo caso, artificio legítimo; el artificio del que con unas pinzas coge una parcela de prosa para, sin nada a su alrededor, sin los ruidos de su agitado contorno, percibir mejor su íntima sonoridad.

* * *

El tipo de endecasílabo más fácilmente perceptible en la prosa azoriniana me parece el llamado italiano, con acentuación en sexta sílaba (1): *el sol iluminaba la ancha plaza* (*Los pueblos*, 330); *sopla un viento furioso, desatado* (*La ruta de don Quijote*, 439); *los cerebros se llenan de quimeras* (ídem, 451); *En la ciudad no cantan los pelaires* (*Castilla*, 523); *pasión de solitario y de poeta* (ídem, 541); *Los pobres palaciegos no reposan* (*Una hora de España*, 625); *Todo es severo y noble en la ciudad* (ídem, 630); *El labrador es rey en su heredad* (ídem, 664); *Un momento después torna el silencio* (ídem, 666); *Son densas las tinieblas todavía* (*Doña Inés*, 700); *la Valencia del Cid y de las flores* (*Superrealismo*, 824); *Ambiente el más propicio para un ángel* (ídem, 850); *Juan Luis es delicado y sensitivo* (*Valencia*, 873); *La decisión es firme, inquebrantable* (ídem, 945); *Canta el agua como antes no cantaba* (*Al margen de los clásicos*, 1024); *¿Hacia el mar infinito y proceloso?* (ídem, 1.042); *Se ve por el balcón un huertecito* (*Otras páginas*, 1130); *Respira el caballero fuertemente* (ídem, 1153); *¡Misterio indescifrable de las cosas!* (2), etc.

En ocasiones varios de estos endecasílabos se articulan unos tras otros:

Al cabo de la calle, en un recodo, / os detenéis ante una puertecilla (*Los pueblos*, 400).

ante el espejo, esbelta, primorosa, / se yergue una estatuilla de la Virgen (*La ruta de don Quijote*, 419).

se abre la galería repechada / por unas barandillas de madera (*Castilla*, 539).

Este volumen era de María; / María lo ha tenido entre sus manos (*Tomás Rueda*, 559).

Por más esfuerzos que haga el caballero, / por más meditaciones que se imponga, / por más concentración que se procure, / sólo el tiempo, el transcurso de las horas, / la acción aplacadora de los días... (*Doña Inés*, 697).

El esparto en las casas monoveras; / en las de la ciudad y en las del campo (*Superrealismo*, 844).

Y sobre todo, nuestros pensamientos / no dejan lo eternal por lo accesorio (3).

He encontrado varios endecasílabos de otros tipos. De los llamados sáficos recuerdo algunos: *cierra la vista una neblina tenue* (*Los pueblos*, 386); *Flota en el aire un vago olor a azahar* (ídem, 399).

Y de ritmo anapéstico: *Siempre está un poco cansado don Pablo* (*Doña Inés*, 696); *dura un instante la grata visión* (*Félix Vargas*, 789); *anchas ojeras cercaban sus ojos* (*Cuentos varios*, 1409).

Pero nada de esto resultaría significativo si no lo fuese el que el uso de endecasílabos en la prosa

azoriniana coincida con determinados momentos expresivos, corresponda a determinadas impresiones de movimiento o sonoridad.

En general, me atrevo a decir que la blanda sonoridad del endecasílabo acentuado en sexta sílaba parece servir a *Azorín* para apresar sensaciones de lejanía, de lentitud, de suave desvanecimiento. El perezoso y delicado andar de los endecasílabos así acentuados reproduce bien ciertos momentos que, en la prosa azoriniana, tienden a encarnar en tal molde métrico.

Véanse algunos ejemplos: *El piso va subiendo en rampa tenue (La voluntad,* 88); *Lentamente, / la hora del bochorno va pasando* (ídem, 109); *El minúsculo trazo negro de una yunta / se mueve allá en lo hondo lentamente* (ídem, 142); *las olas van y vienen mansamente (Las confesiones de un pequeño filósofo,* 321); *las lámparas titilan mortecinas (Los pueblos,* 364); *Las aguas se deslizan cristalinas (Una hora de España,* 638); *En tanto que el humillo del cigarro / se eleva en caprichosas espirales* (4).

En otros casos los endecasílabos azorinianos apresan sensaciones intensamente sonoras: *A las once, la refitolera / golpea el argentino cimbalillo (La voluntad,* 139); *Un pastorcito tañe el caramillo (Una hora de España,* 662); *de tarde en tarde pasa un transeúnte / que hace un ruido sonoro con sus pasos (España,* 483).

Y véanse, sobre todo, estos dos bellos ejemplos, dos endecasílabos, uno acentuado en sexta y otro de ritmo anapéstico, intensa y expresivamente sonoros:

sonadora hojarasca de panoja (Superrealismo, 840); *un carpintero garlopa una tabla / rítmicamente (La voluntad,* 88).

En el primer caso la agrupación endecasilábica de unas palabras sonoras ya por sí mismas parece acentuar esa intrínseca sonoridad, al relacionarlas métricamente entre sí y al obtener de un juego de vocales blancas, predominantemente, y de muy claras consonantes una intensa sensación de chasquido, de crujir de hojas en un colchón levantino. Se trata de un endecasílabo alegre y crepitante, cuya viva sonoridad contrasta con la tan medida y profunda del segundo ejemplo, en el que un ritmo anapéstico cayendo a golpes pausados e isócronos sobre el quehacer descrito en la frase, transmite al lector la sensación del sonoro trabajo del carpintero, del ir y venir de la garlopa sobre la tabla. El adverbio que cierra y refuerza el verso, *rítmicamente,* recoge y prolonga esa sensación, al prolongar también el ritmo anapéstico que vibra en las sílabas anteriores.

El valor sonoro de los endecasílabos en la prosa azoriniana se percibe especialmente en el gusto del autor por servirse de ellos para cerrar períodos e incluso capítulos y obras enteras. Esa sensación, recién comentada, de lentitud, de apagamiento, de lejanía, conseguible con tales versos, conviene bien a cierta clase de finales que parecen necesitar de un último acorde, lento y diluído. Véanse algunos ejemplos:

A lo lejos, en el santuario, tintinean campanadas graves, campanadas agudas, campanadas que suenan lentas / y se apagan en largas vibraciones (La voluntad, 125).

¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, / el humo que se pierde en el azul! (ídem, 181).

Se veía como una entelequia, / flotando vagamente entre fantasmas (Una hora de España, 651).

El azul pálido—en esta hora del crepúsculo vespertino— / se va entenebreciendo poco a poco (Doña Inés, 711).

Desde la casa, situada en alto, se veían el panorama de la ciudad, la vega verde, / la pincelada azul de las montañas (Al margen de los clásicos, 1055).

En la negrura la estrella titilea, blanca, violeta, azul, anaranjada: una luz pasa vertiginosa y marca sobre los cristales / una encendida estela fugitiva (Antonio Azorín, 275).

Otras veces es sólo una simple sensación sonora la que el endecasílabo que cierra período parece suscitar:

Transcurre un largo rato; vuelven a sonar los recios golpes; se hace otra larga pausa; / es de nuevo la puerta aporreada (Antonio Azorín, 275).

Ya las abejas—que han venido caballeras en el primer rayo de sol— / suenan su persistente bordoneo (Doña Inés, 700).

Y en el momento... como un lamento largo, plañidero, / el son de la sirena de un vapor (5). (Véase cómo este endecasílabo combina la doble sensación de sonoridad y de lejanía, de sonido desvaneciéndose en la distancia.)

O este otro caso en el que un jadeante endecasílabo anapéstico, al cerrar un pasaje de ritmo sumamente entrecortado, acentúa y concentra ese entrecortamiento:

Abro la ventana: la luna ilumina suavemente los tejados próximos y la campiña lejana; aúllan los perros, cerca, lejos, plañideros, furiosos; / una lechuza, a intervalos, resopla... (Los pueblos, 338).

Resulta también significativo el hecho de que *Azorín,* que tantas veces ha aludido a su gusto por la precisión y economía en el uso de adjetivos, no vacile en servirse de dos o de más en determinadas y muy musicales expresiones, reductibles también a metro endecasilábico: *en tímido susurro dolorido (La voluntad,* 89); *larga depreciación acongojada* (ídem, 89); *los altos maizales rumorosos* (ídem, 109); *encendidos reflejos temblad*ores (ídem, 143); *ruidosos estudiantes nocherniegos (Los pueblos,* 357); *el patio es blanco, limpio, silencioso (La ruta de don Quijote,* 407); *llanura yerma, parda, desolada* (ídem, 431); *las fuentes claras, límpidas y frescas. (Al margen de los clásicos,* 1042), etcétera.

* * *

Pero más que del musical endecasílabo parece gustar *Azorín* de otros metros, abundantísimos en su prosa, tales como el heptasílabo. A la vista de

los resultados que he obtenido, casi cabría decir que el heptasílabo es el metro más usado y más fácilmente perceptible en la prosa azoriniana. He aquí algunos fragmentos, caracterizados por su clara fragmentación en heptasílabos:

El campo está en silencio. / Pasan grandes insectos / que zumban un instante; / suena de cuando en cuando / la flauta de un cuclillo (Antonio Azorín, 197).

Multitud de mixturas, / jarabes lenitivos, / aceites y pistajes / han entrado en su cuerpo (Castilla, 536).

El mar se aleja inmenso, / azul, verdoso, pardo, / hacia la inmensidad (ídem, 530).

un naranjo destaca / su follaje esmaltado / de doradas esferas (Los pueblos, 399).

en bella concordancia, / los bustos femeninos, / henchidos, ondulosos (ídem, 377).

no cante tristemente, / cual los poetas dicen / que canta el ruiseñor (6).

En relación con el uso de este metro, resulta curioso comprobar cómo en *Superrealismo,* cuando *Azorín* analiza su propio estilo y sustituye un infinitivo por un gerundio, el resultado métrico es el mismo, un heptasílabo:

Romper el aire puro; "rompiendo", más fuerza que romper. Rompiendo el puro aire (850).

Pese a la sustitución del infinitivo por el gerundio y al trastrueque *aire puro-puro aire,* el heptasílabo se mantiene siempre: *Romper el aire puro; Rompiendo el puro aire.*

En ciertos casos, la partición heptasilábica de fragmentos de prosa azoriniana se acomoda perfectamente a la intención musical en ellos entrañada:

Los clérigos salmodian / con voces desiguales, / temblorosas, cascadas (La voluntad, 137).

O estos otros dos casos, en que la viveza de los heptasílabos, sucediéndose uno tras otro, define movimiento y estrépito con igual precisión:

marchan los coches viejos, / los coches venerables, /los coches fatigados (La ruta de don Quijote, 438).

suenan roncas bocinas, / golpazos en las puertas, / pasos precipitados (ídem, 440).

Abundan también en la prosa azoriniana los heptasílabos combinados con pentasílabos, es decir, los ritmos de seguidilla: *unas palomas blancas / vuelan pausadas (La voluntad,* 145); *Un silencio profundo / reina en el llano (La ruta de don Quijote,* 444); *Las hojas del naranjo / son charoladas (Una hora de España,* 655); *Las ciudades hechizan / a los villanos* (ídem, 665); *En el claro del bosque / descansan todos* (ídem, 668); *Las montañas se yerguen / inaccesibles* (ídem, 668); *Declinación de agosto; / postreros días (Félix Vargas,* 758); *Caminos; carreteras; sendas; atajos (Superrealismo,* 836); *La ermita de San Roque / siempre cerrada* (ídem, 839); *el azul ceniciento / de las piteras* (ídem, 849); *En el rayo de luna / desaparezco* (ídem, 857); *Palidez en el rostro / del religioso* (ídem, 860); *Por un ancho pasillo / van caminando (Valencia,* 893); *¿Pasa callada el aura / por la montaña? (Madrid,* 976); *Hay callejitas hondas / y penumbrosas (Pensando en España,* 1337); *Las viejas se remueven / sobresaltadas (Antonio Azorín,* 264); *La moza espera inmóvil / junto a la fuente (España,* 484); *Los balcones son anchos; / todo está limpio (Tomás Rueda,* 570); *Pasillo del sleeping. / No se oye nada* (7), etc.

Y en algunas ocasiones la seguidilla aparece completa, exceptuada la rima: *Hay algunas estrellas / que parpadean; / tienen destellos blancos, / azules, verdes (Memorias,* 1494).

para que un pueblo entero / lleve su ritmo; / un ritmo definido, / distinto y claro (Valencia, 934).

Y, como siempre, cabe encontrar bellos ejemplos en los que la adecuación musical es perfecta, ajustándose el ritmo cortado y alegre de la combinación de heptasílabo y pentasílabo a la intención descriptiva de *Azorín:*

Campanitas que tocan / en las Bernardas (Al margen de los clásicos, 1076); *cascabeles de mulas, / aldabonazos* (8): *llega el repiqueteo / de una herrería (Castilla,* 517); *el golpear sobre el yunque / de una herrería* (ídem, 529).

Es curioso comprobar, con relación a los dos últimos ejemplos, cómo, en algunos casos, las alusiones a una herrería o el rápido toque descriptivo del sonar de ésta encarnan en conocidos y musicales metros. Véase este endecasílabo que cierra un período: *las locas y rientes herrerías (España,* 505). O este fragmento de *Las confesiones de un pequeño filósofo,* donde dos endecasílabos y un decasílabo adecuadamente acentuados transmiten todo el luminoso ritmo de uno de esos sonoros talleres: *al lado, en la herrería paredaña / suenan los golpes joviales y claros / de los machos que caen sobre el yunque* (314).

Y aún quedaría por transcribir algún ejemplo en el que el uso de un heptasílabo y un pentasílabo comunica a la expresión el ritmo quebrado y ágil propio de la seguidilla. Véase el gracioso efecto de estos dos metros en el siguiente pasaje:

Rueda un sombrero de copa, / dando tumbos y quiebros, / por un campillo (Doña Inés, 727).

Pero ésta no es, con todo, la combinación rítmica en que más entra el heptasílabo en la prosa azoriniana, sino aquella otra compuesta por dos de estos versos, separados por una nítida cesura y formando un alejandrino. Los ejemplos pueden ser ahora más numerosos que nunca:

Hay espaciosas salas / con toscas cornucopias (Antonio Azorín, 198); *Es una bella fuente / que susurra armoniosa* (ídem, 232); *Me acuerdo de ese cielo / tan limpio y tan azul* (ídem, 257); *Se celebran trisagios; / se cantan rogativas* (ídem, 282); *grandes plantas silvestres / crecen por todo el piso (Las confesiones de un pequeño filósofo,* 295); *Yo he guardado silencio, / triste y anonadado (Los pueblos,* 333); *El cielo estaba gris; / el ambiente era fresco* (ídem, 385); *relojes descompuestos, / pistolones mohosos, / llaves sin cerradura, / cerraduras sin llaves* (ídem, 400); *Las campanas comienzan / a tocar a rebato (La ruta de don Quijote,* 451) *fulge sobre su pecho / una firmeza de oro*

(Castilla, 522); *La catedral es fina, / frágil y sensitiva* (ídem, 526); *sus laderas son suaves / y gayas de verdura* (ídem, 530); *las limas y terrajas / murmuran sordamente (Don Juan,* 596); *Van de una parte a otra / ligeros y afanosos (Una hora de España,* 624); *En la paz de la tarde / asciende lento el humo* (ídem, 667); *En el cielo relumbra / la estrella de la tarde (Doña Inés,* 711); *Confidencias salaces / de viejos y pirujas* (ídem, 728); *Han llegado los sones / de lejanas campanas* (ídem, 739); *Soñación, mediodía. / Sombras vivas y densas; / es preciso ascender / por la colina verde (Félix Vargas,* 754); *Pensar y pensar siempre / dentro del pensamiento (Superrealismo,* 833); *Los ojos parladores / y el silencio discreto* (ídem, 849); *Con Llorca fuí a Oliva / y me hospedé en su casa. / Gente llana y atenta, / la familia de Llorca (Valencia,* 869); *Corta y negra la barba, / fulgurantes los ojos* (ídem, 881); *Ya la claror difusa / del alba ha aparecido* (ídem, 923); *Hay color en el Greco / y hay color en Ribera (Madrid,* 991); *De nuestro amor a España / responden nuestros libros* (ídem, 999); *No se mueve Berceo / del convento en que habita* (ídem, 1022); *Son como notas puestas / al margen de los libros (Al margen de los clásicos,* 1037); *Estrellitas del cielo, / eternas luminarias* (ídem, 1045); *Luna, peñasco roto, / recio tronco de árbol* (ídem, 1059); *Estrépito, carreras, / vocerío en los claustros* (ídem 1076); *En el azul del cielo, / sobre el azul del mar (Otras páginas,* 1143); *Su estilo es tumultuoso, / movido, efervescente* (ídem, 1151); *Sus hojas temblotean / delicadas y finas* (ídem, 1173); *Malena, bella, limpia, / se muestra pensativa (Sintiendo a España,* 1394); *y largos intervalos / corren de frase en frase* (ídem, 1403); *Lo blanco de las nubes / sobre el azul del cielo* (9); *con los ojos brillantes / en las anchas ojeras* (10); *Desde una ventanita / contemplo las estrellas* (11); *ora camina presto / ora marcha remiso* (12); *Claridad blanca y suave / que no daña la vista* (13); *Ardales y Astudillo / están contrapuntados* (14); *Circunspecto y atento, / no entra ni sale en nada* (15); *Chiflos de castradores / y guitarras de ciegos* (16), etc.

Resulta penoso tener que sacrificar ejemplos para evitar el cansancio del lector, y también para apretar este estudio y darle cabida en los límites de un artículo de revista. Y más penoso resulta aún tener que contentarse con sólo transcribir ejemplos sin apenas poder comentarlos.

Aun así, a la vista de tantos alejandrinos perceptibles en la prosa azoriniana y de la persistencia del metro heptasilábico como el más abundante y característico, cabe legítimamente pensar en la revalorización que el verso del mester de clerecía experimentó desde el modernismo, y sobre todo con los poetas del 98, como los Machado. Y cabría también pensar en el entusiasmo de *Azorín,* hombre de esa generación, por ciertos poetas primitivos—Berceo y el arcipreste de Hita—, de quienes parece habérsele pegado ese severo y sobrio esquema métrico.

Es significativo, a este respecto, el hecho de que, en *Españoles en París, Azorín* abra el cuento *No rompen su voluntad* con la vieja fórmula: *En el nombre del Padre / que fizo toda cosa* (1322).

* * *

Si atendemos ahora a otros metros perceptibles en la prosa azoriniana, preciso es confesar que son mucho más escasos que los hasta aquí estudiados.

A veces se encuentran pentasílabos graciosamente movidos, capaces de comunicar agilidad o claro sonido a ciertos fragmentos de prosa:

Y es laboriosa, / y es aplicada, / y es vehemente (Antonio Azorín, 198); *Andando, andando, / doy en el campo* (ídem, 277); *En la negrura / del firmamento / brillan luceros (Castilla,* 530); *¡Qué bien olía / toda la sala / con estas flores! (Tomás Rueda,* 553); *Suenan albogues / y tamboretes (Doña Inés,* 720); *Ni en los armarios, / ni en los rincones, / ni entre las ropas (Félix Vargas,* 771); *Casa, casita. / Limpia, ordenada (Superrealismo,* 808); *Frío y llanura; / laderas rasas* (ídem, 833); *Evoco ahora / todos los nombres / tan españoles / del pan de España (Madrid,* 960); *papeles recios, / papeles llenos / de una escritura / unida y chata (Al margen de los clásicos,* 1075), etc.

Pueden también extraerse de la obra de *Azorín* versos hexasílabos, como los siguientes:

Anchuroso patio / linda con el huerto (Doña Inés, 690); *Los pájaros trinan / con más alegría* (ídem, 711); *Callejitas blancas, / pobres, franciscanas (Madrid,* 983); *Confusión, espanto, / sobresaltos, gritos, / lágrimas, desmayos (Al margen de los clásicos,* 1077); *Pero las campanas / de los franciscanos, / de los agustinos, / de los dominicos, / de los mercedarios, / de los capuchinos, / de los trinitarios (Los pueblos,* 370). Obsérvense las asonancias de casi todos estos ejemplos.)

El tan nacional metro octosilábico no está muy representado—en mi opinión—en la obra azoriniana. Aun así, véanse algunos ejemplos:

Hay dos pajares repletos / de blanca y cálida paja (Antonio Azorín, 199); *Una palomita blanca / volaba por el azul (Don Juan,* 620); *paredes de yeso blanco; / piso de yeso cuajado (Superrealismo,* 817); *por ser más viva la luz, / son más espesas las sombras (Madrid,* 990); *amplia capilla accesoria / acaba de ser labrada (Sintiendo a España,* 1395); *Valdecebro está durmiendo / en su cuarto del hotel* (17); *Por fortuna o por desgracia / no soy físico de amores* (18).

Tampoco he podido recoger muchos eneasílabos. De los percibidos transcribo algunos:

Y lo llevaban y traían / por las regiones del ensueño (Los pueblos, 334); *han resonado esta mañana / unos discretos golpecitos (La ruta de don Quijote,* 409); *Consideraba largamente / los más fugaces pormenores (Una hora de España,* 651); *la tez es blanca, marfileña, / de una blancura mate,suave (Doña Inés,* 725); *las hierbecitas adventicias / de los caminos y las lindes (Félix Vargas,* 771); *como otros catan lentamente / un oloroso y claro vino (Madrid,* 989); *ha de quedar en nuestra alma /*

como un reguero luminoso (Al margen de los clásicos, 1041); *luego, debajo, en las vertientes, / todo es obscuro, negro, hosco* (19).

Más escasos son aún los ejemplos de versos decasílabos:

Una vieja, vestida de negro / con la cara arrugada y pajiza. (Las confesiones de un pequeño filósofo, 315); *el verde claro de los naranjos / y el verde oscuro de los granados. (Los pueblos,* 330); *Los retamares están en flor; / amarillean anchas laderas. (Doña Inés,* 687); *el profundo, terrible respeto / que en los pueblos impone el dinero* (20). (Obsérvense algunas asonancias: naranjos-granados; respeto-dinero.)

Algunos dodecasílabos anapésticos resuenan claramente en la prosa azoriniana:

El son reverbera en las blancas fachadas (Antonio Azorín, 211); *los troncos se yerguen, desnudos, negruzcos* (ídem, 258); *Caminan veloces por ellas los trenes (Castilla,* 524); *los recios pilares se van desviando* (ídem, 528); *La luz de sus ojos azules es viva (Doña Inés,* 703); *¡Adiós a las otras discretas amigas! (Félix Vargas,* 759); *Pastor que pastura un hato de ovejas (Superrealismo,* 833); *Ha sido combleza del rey de Inglaterra (Al margen de los clásicos,* 1064); *el reloj produce su rítmico son (Otras páginas,* 1184).

* * *

Pero más que la persecución de concretos tipos de versos, me interesa ahora, para acabar, decir algo de cómo todos estos metros se combinan entre sí, fraguando en pasajes, relativamente extensos, de muy rítmica articulación:

A la cabeza[5] / por la ancha calle,[5] / un labriego de larga capa parda,[11] / tardo, contoneante,[7] / lleva la cruz cogida de ambas manos[11] (La voluntad, 136).

A los sembrados suceden las viñas;[11] / a las viñas suceden[7] / los olivares[6] / (Los pueblos, 337).

La casa es grande, ancha;[7] / tiene un zaguán un poco obscuro,[9] / empedrado de guijos menuditos[11] (ídem, 368).

Y nosotros marchamos lentamente[11] / parándonos, tornando a caminar,[11] / buscando el escondido caminejo[11] / perdido entre lentiscos,[7] / chaparros y atochares[7] (La ruta de don Quijote, 435).

No usa joyas ni olores.[7] / No desborda en palabras corteses[10] / ni toca en zahareño[7]. / Habla con sencillez.[7] / Ofrece y cumple.[5] / Jamás alude a su persona[9] / (Don Juan, 584).

El viento sopla frío[7] / por la llanura.[5] / La religiosa[5] / va un poco enferma[5] (Una hora de España, 642).

La Patria nos da mucho[7] / —ideas, sentimientos, emociones—[11] / y exige, en cambio, mucho de nosotros[11] (Valencia, 873).

¿Quién os mira a esta hora?[7] / ¿Qué frente se levanta hacia vosotras[11] / y qué ojos os miran con anhelo[11] (Al margen de los clásicos, 1045).

No sabéis ¡oh mortales!,[7] / ni el día ni la hora[7] / en que la inexorable muerte[9] / ha de venir terrible hacia vosotros[11] (Otras páginas, 1148).

En ocasiones, sensaciones de movimiento, de trajín o ruido encuentran justa expresión prosística y rítmica:

Y silba la locomotora[9] / con un silbido largo y bronco;[9] / se remueve el tren / con chirridos de herrumbres[7] / y atalajes mohosos;[7] / una gran claridad se hace en el coche...[11] (Antonio Azorín, 264).

Tras el ritmo áspero y entrecortado—arrancar de un tren—de unos eneasílabos y heptasílabos separados por un fragmento arrítmico, la claridad y el sosiego del endecasílabo final suavemente acentuado en sexta.

He aquí otros ejemplos:

Y una campana va tocando lenta[11] / en el sosiego matinal[9] / con golpes cristalinos, espaciados...[11] (Los pueblos, 360).

Pasaban, corrían, cruzaban,[9] / se entrecruzaban coches,[7] / camiones, automóviles, tranvías[11] (ídem, 385).

estrépito del mazo en la madera[11] / y del macho en el yunque[7] (21).

Las vihuelas mezclan[6] / sus vocecillas[5] / a las sonoridades[7] / de las trompetas[5] (Doña Inés, 720).

Véase en este último ejemplo como la musicalidad del ritmo de seguidilla se adecúa a la de los dos instrumentos citados.

Un caso próximo—no en un plano sonoro, sino móvil—es el siguiente: *Con la punta rosada del meñique[11] / derriba la ceniza[7] / del cigarrillo*[5] (22), en donde el ágil zigzag de heptasílabo más pentasílabo transmite, tras el lento andar del endecasílabo, el rápido gesto que se desea describir.

Otras veces son preferentemente los acentos los que suscitan intensas sensaciones de sonoridad: *suena precipitadamente un timbre lejos (Los pueblos,* 336); *un coche pasaba[6] / con un ruido lento,[6] / rítmico, sonoro[6] (La ruta de don Quijote,* 410).

Y en algunos casos al efecto conseguido por los acentos y el metro, hay que añadir el refuerzo de la rima: *El armario es de roble[7] /Tiene dos puertas superiores;[9] / dos cajones, dos puertas inferiores. / Está encuadrado en primorosa greca[11] / tallada en hojas y botones[9] (La voluntad,* 135).

¿Lo sabe don Quijote[7] / ¿Lo sabe Tomás Rueda?[7] / ¿Lo sabemos nosotros?[7] / con toda nuestra ciencia?[7] (Tomás Rueda, 551).

Matías el pastor[7] / se acuesta en el zaguán;[7] / su lecho es un jergón[7] / henchido de albardín[7] (Doña Inés, 700).

* * *

A la vista de todo lo que tan apretada y desordenadamente he expuesto, resulta casi difícil creer a *Azorín* cuando en *La voluntad,* al loar el estilo sencillo contrapuesto al brillante, dice que quien cultiva este último "es esclavo de la frase,

del adjetivo de los *finales*" (174). ¿Es que no hemos encontrado en *Azorín* endecasílabos formados por musicales adjetivos, o endecasílabos cerrando sonora y blandamente períodos y capítulos? ¿Es que todos los elementos rítmicos que he ido señalando no denuncian una afición por una prosa musical y cuidada?

Cuando en la misma obra, *La voluntad*, *Azorín* habla por boca de Yuste de la emoción de un paisaje, llega a afirmar que "un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color" (113). ¿No ocurre lo mismo en su prosa, tan finamente sonora, tan llena de movimiento también?

En esta línea, de gusto por la musicalidad, resulta revelador el hecho de que en el capítulo XXXI de *Don Juan* incrusta *Azorín* versos de Góngora en su prosa, a manera de poético contrapunto.

Por tanto, creo que habría que ir pensando en la calidad rítmica del lenguaje de *Azorín*, a despecho de su aparente sencillez y de la repulsión del autor por toda clase de efectismos.

No hay que olvidar—como síntoma sumamente esclarecedor—la devoción de Martínez Ruiz por prosistas tan musicales como Fray Luis de Granada y Castelar.

En *Los dos Luises* nos ofrece el autor un trozo de la *Guía de pecadores*, comparando esta prosa con la de Castelar: "A Castelar nos rememoran más que a otro alguno gran orador; al Castelar del discurso del Sinaí... Ese párrafo citado no es de Castelar, ni se ha escrito en el siglo XIX, sino en el XVI; pero tiene ya toda la amplitud, toda la elegancia, toda la flexibilidad de la prosa moderna" (23).

Y en *De Granada a Castelar* — título significativo, que reúne las dos grandes devociones prosísticas de *Azorín* — se lee: "Pero Castelar, por su gran musicalidad, ha hecho caminar un gran trecho a la prosa castellana. La prosa castellana es otra desde Castelar, y eso es lo que habría que estudiar detenidamente en la obra del gran orador. Habría que estudiar la amplitud—soberbia—de la prosa de Castelar, su flexibilidad, su movimiento y, sobre todo, el ritmo musical, la magnífica musicalidad de ese estilo único en su patria y en todas las patrias de lengua castellana."

A continuación *Azorín* transcribe y comenta un trozo de prosa castelarina, advirtiendo: "repárese en la musicalidad del final del período: *los pechos ubérrimos de la próvida Naturaleza*. Un paso más, un breve avance más, y estamos dentro de los versos de un gran poeta que amaba intensamente a Castelar: Rubén Darío: Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda..." (24).

Otros muchos textos azorinianos podrían aquí reproducirse, expresivos de esa doble admiración por Fray Luis de Granada y por Castelar. Quiero únicamente recordar éste de *Madrid*, en el que el autor, refiriéndose al orador decimonónico, escribe: "La amplia prosa, magnífica, nosotros la comprimiríamos. Desde la cadencia de Fray Luis de Granada llegué yo, gradualmente, paso ante paso, a la musicalidad de Castelar" (988).

Nada más significativo ni que mejor ilumine todo el sentido del presente ensayo.

Lo que *Azorín* ha hecho con su prosa, referida a la de Fray Luis o Castelar, es—como él mismo reconoce—*comprimir*, apretar, recortar.

Desde la prosa desbordante, de período amplio, ciceroniano y de gran complejidad sintáctica, propia de esos dos escritores tan admirados, *Azorín* ha sabido llegar a una prosa de sencilla estructura gramatical, de período breve, y de gran limpieza y nitidez. Pero el deseo de cadencia, de musicalidad, subyace en el fondo de esa tan recortada y apretada prosa. Se trata, solamente, de un proceso de reducción obtenido por condensación de unos efectos musicales en un lenguaje de líneas más sencillas, de una sonoridad más suave y delicada.

Por eso, pese a todos los elementos rítmicos de que pueda ir cargada, no podríamos aplicar a la prosa azoriniana el calificativo de excesivamente rítmica. Casi cabría decir que, en una primera impresión, se nos aparece como arrítmica y cortada, irreductible a fáciles sonoridades.

Y es que todos los metros que he estudiado y otros más que puedan descubrirse, en diferentes combinaciones, están incrustados en un lenguaje de ritmo cortado y poco apto—como ya advertí—para la lectura oral.

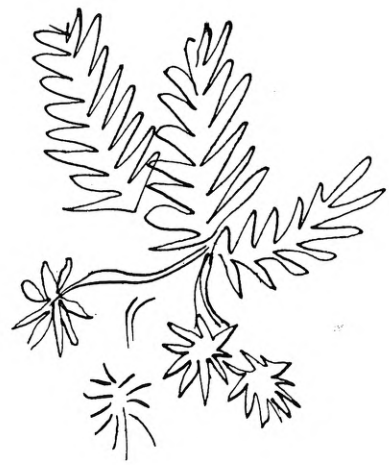
Puede que el gran secreto estilístico de *Azorín*, el porqué de cautivarnos tan profundamente su prosa, esté en que tras su aparente arritmia, tras su ausencia de efectismos musicales, fluye una íntima sonoridad, un tenue ritmo vivificador del conjunto sin transparentarse demasiado, pero sonando escondidamente a lo largo de los breves períodos, frase tras frase.

De ahí mi anterior definición de la prosa azoriniana como dicha en voz baja.

Su musicalidad—leve, clara—posee la suficiente corporeidad como para sostener—apoyada en esos elementos rítmicos que acabo de estudiar—una estructura gramatical tan leve y clara también, que entre una y otra—musicalidad y estructura sintáctica—parece darse una perfecta adecuación. Los elementos rítmicos de la prosa azoriniana actúan como de delgado pero firme cuerpo sonoro, sin el cual una construcción gramatical excesivamente sencilla casi se disolvería, se desvertebraría.

Frente a la prosa castelarina, densa, ricamente orquestal, casi wagneriana, *Azorín*, hombre de su tiempo, se ha limitado—con exquisito arte—a hacer una reducción orquestal, sin perder el instinto de la melodía. Una reducción tan intensa que parece haberse concentrado en un solo instrumento.

Sin timbales, sin sonora trompetería, sin grandes masas de violines, yo diría que *Azorín* se ha quedado con sólo un tierno instrumento musical: un muy íntimo, cristalino y algo primitivo clavecín, con el que ir expresando sensaciones y sentimientos muy íntimos y muy delicados también.

NOTAS

(1) Todos los ejemplos utilizados, mientras no se advierta lo contrario, proceden de la edición de *Obras selectas,* de *Azorín.* Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1943.
(2) *Blanco en Azul.* Ed. Col. Austral. Buenos Aires, 1944, pág. 11.
(3) *Salvadora de Olbena.* Ed. Cronos. Zaragoza, 1944, página 87.
(4) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 91.
(5) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 151.
(6) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 78.
(7) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 77.
(8) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 199.
(9) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 11.
(10) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 15.
(11) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 145.
(12) *El artista y el estilo.* Col. Crisol. Ed. Aguilar. Madrid, 1946, pág. 110
(13) *El artista y el estilo,* ed. cit., pág. 289.
(14) *Salvadora de Olbena,* ed., cit., pág. 80.
(15) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 171.
(16) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 199.
(17) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 59.
(18) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 62.
(19) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 95.
(20) *Blanco en Azul,* ed. cit., págs. 16-17.
(21) *Salvadora de Olbena,* ed. cit., pág. 199.
(22) *Blanco en Azul,* ed. cit., pág. 92.
(23) *Obras completas.* Ed. Aguilar. Tomo IV, pág. 154.
(24) *Obras completas.* Ed. Aguilar. Tomo IV, pág. 371.