



HAL
open science

Azorín : 1939-1945

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Azorín : 1939-1945. Pascale Peyraga. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1, 2005, Colección Colectiva, 84-7784-480-1. hal-01285808

HAL Id: hal-01285808

<https://hal.science/hal-01285808>

Submitted on 31 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

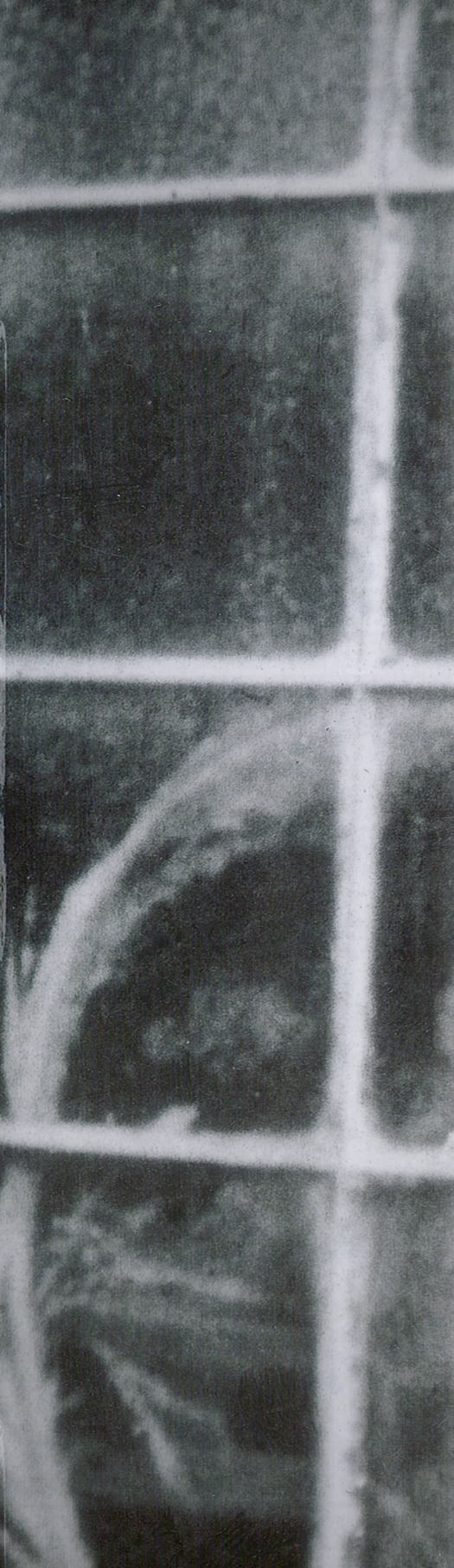
PASCALE PEYRAGA (dir.)

AZORÍN

1939-1945



COLECTIVA



AZORÍN: 1939-1945

PASCALE PEYRAGA
(dir.)

AZORÍN: 1939-1945

VI Coloquio Internacional
Pau, 16-17-18 de octubre 2003

Organizado por:

Laboratoire de Recherches: Langues et Litteratures Romanees,
Etudes Basques, Espace Caribe,
Université de Pau et des Pays de l'Adour (E.A. 1925)

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



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

Colección COLECTIVA / 1

- © De la obra en su conjunto: Laboratoire de Recherches: Langues et Litteratures Romanes, Etudes Basques, Espace Caribe (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.

Edita: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Avda. de la Estación, 6. 03005 Alicante

Fotografía de portada: Azorín en 1942 (de la biografía *Azorín íntegro*, Santiago Riopérez y Milá, 1979)

ISBN: 84-7784-480-1
Depósito Legal: A-922-2005

Impreso en: Quinta Impresión, S.L.

ÍNDICE

Discursos inaugurales	
Pascale PEYRAGA	9
Christian MANSO	11
José FERRÁNDIZ LOZANO	13
Del memorialismo a la verdad fingida de una vida en la obra de Azorín	
Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ	15
Azorín: de memorias a memorias inmemoriales	
José PAYÁ BERNABÉ	33
Recuerdos, actualización, nostalgia en Azorín: su libro <i>Madrid</i>	
José MONTERO PADILLA	45
El septenio 1939-1945 en la novela española de posguerra	
José María MARTÍNEZ CACHERO	55
La novela de Azorín entre 1939 y 1945: principio y final	
Antonio SÁNCHEZ MARTÍN	67
Los relatos intercalados de <i>Capricho</i> , meollos de una fantasía bien pensada	
Pascale PEYRAGA	77
El poder del amor y el destino en <i>María Fontán</i>	
Manuel CIFO GONZÁLEZ	95
Los cuentos sin cuento de José Martínez Ruiz	
José Manuel VIDAL ORTUÑO	115
Recurrencia y encadenamiento de temas e imágenes en cuatro de las postreras obras de Azorín	
Marie-Andrée RICAU HERNÁNDEZ	133

<i>Españoles en París: la escritura exiliada en el museo</i> Gemma MÁRQUEZ FERNÁNDEZ	147
La lengua española en <i>La isla sin aurora</i> (1944): hacia una traducción italiana Renata LONDERO	157
Azorín desde las columnas de <i>ABC</i> : melancolía, poesía (1941-1942) Christian MANSO	167
El teatro de Azorín en 1942: <i>Farsa docente</i> Guadalupe SORIA TOMÁS	179
Las estéticas de la posguerra y los intelectuales: Azorín ante la realidad cultural española Manuel MENÉNDEZ ALZAMORA	189
La visión de la poesía en el Azorín de la postguerra Miguel Ángel AULADELL PÉREZ	201
El ataque de Ruiz Contreras contra Azorín (1945) María MARTÍNEZ-CACHERO ROJO	223
Azorín: escritos postbélicos sobre Francia Laureano ROBLES CARCEDO	231
Algunas calas más en las relaciones de Azorín y Gregorio Marañón Dolores THION SORIANO-MOLLÁ	257
Azorín regresa del exilio: certezas y dudas sobre su relación con Serrano Suñer José FERRÁNDIZ LOZANO	335

Discurso inaugural de la Sra. Da Pascale PEYRAGA
Responsable del VI Coloquio Internacional
«Azorín: 1939-1945»
Universidad de Pau y de los Países del Adour

Estimados amigos,

Me es grato acogerles aquí, de nuevo para muchos, y por primera vez para otros, variedad que refleja el dinamismo de los estudios azorinianos: a todas luces la pasión de los pioneros ha sido transmitida a las generaciones siguientes, cumpliéndose así la doble misión docente y de investigación de la universidad. No cabe duda entonces de que este Sexto Coloquio internacional, «Azorín : 1939-1945», siguiendo la línea de los anteriores, sacará a luz nuevos aspectos con respecto a la producción y a las ideas del monovero, esencialmente en aquellos años tan polémicos de la vuelta a España del mismo.

Para celebrar tan magno acontecimiento como es este Sexto Coloquio, el ayuntamiento de Pau ha puesto a nuestra disposición este magnífico Salón de Actos cuya suntuosidad pueden ustedes apreciar. Aprovecho la ocasión para agradecerle al Señor Senador-Alcalde de Pau, don André Labarrère, su hospitalidad, nunca desmentida en el transcurrir de los años pues es la sexta vez que nos recibe. No ha podido acudir hoy pero ha deseado darnos la bienvenida mediante la presencia del señor don Bernard Pedeboscq, y con un vino de honor que se celebrará al final la primera sesión de la mañana.

Quisiera añadir que nos honra hoy con su presencia el señor Cónsul General de España en Pau, don Manuel de Luna, que nos recibirá esta tarde en el Consulado que está aquí mismo Plaza Royale.

No me podía olvidar de mi maestro Christian Manso que, a pesar de que me ha «pasado el relevo» como dice él, sigue siendo ese apoyo sempiterno e infatigable con el que he podido contar para la preparación de este encuentro.

Tenemos también una deuda con la CAM y especialmente con el excelentísimo señor don José Payá Bernabé, su representante y director de la casa Museo Azorín, ya que dicha institución ha tenido la gentileza de facilitarnos la utilización de un autobús puesto a disposición de los congresistas.

Por fin está aquí sentado, en esta mesa inaugural José Ferrándiz Lozano, a quien muchos conocen como periodista e ilustre azorinista, pero que por primera vez está presente como subdirector de Publicaciones del Instituto Juan Gil Albert de Alicante, representante del Director del mismo Instituto, el señor don Joaquín Santo Matas, para

darnos una noticia muy positiva esperanzada referida a las Actas de este Coloquio, que él nos anunciará y que nos proyecta ya hacia el porvenir editorial de este encuentro.

Antes de declarar abierto el VI coloquio Azorín, les voy a leer unas palabras de adhesión del Alcalde de Monóvar que José Payá acaba de entregarme. «En nombre de la Corporación que presido, y en el mío, manifestamos nuestra adhesión a los actos del VI Coloquio Internacional Azorín 1939-1945, a celebrar los días del 16 al 18 presente, en Pau (Francia), organizado por su Universidad, con la colaboración de su Ayuntamiento y del Ministerio de Cultura francés. Al mismo tiempo, agradecemos la difusión tan importante que de Azorín y su obra realizan. En Monóvar, a catorce de octubre de dos mil tres. El Alcalde, Juan Antonio Buendicho Romero».

Concluiré dando las mil gracias a cuantos han apoyado el proyecto de este Coloquio Internacional :

El Ayuntamiento de Pau y el señor senador alcalde, el Sr. D. André Labarrère,

El Ayuntamiento de Orthez y su alcalde, el Sr. D. Thierry Issartel,

La diputación de los Pirineos Atlánticos y su Presidente, el Sr. D. Jean-Jacques Lasserre,

El Consejo Regional de Aquitania y su Presidente, el Sr. D. Alain Rousset,

El Ministerio de Educación Nacional, de la Juventud y de la Investigación y la Ministra delegada a la Investigación y a las Nuevas Tecnologías, la Sr. Da Claudie Haigneré,

El Consulado General de España en Pau, y el Excmo Sr. Cónsul General, el Sr. D. Manuel de Luna,

La Universidad de Pau y de los Países del Adour y su Rector, el Sr. D. Jean-Michel Uhaldeborde y su Vice-Rector de Investigación, el Sr. D. Claude Pouchan,

El Director del Centro Universitario de Investigación Científica, el Sr. D. Alain Graciaa,

El Laboratorio de Investigaciones: Lenguas y Literaturas Románicas, Estudios Vascos y Espacio Caribe (E.A. 1925) y su Director, el Sr. D. Christian Manso,

El Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Pau y su Directora, la Sra. Da Annick Allaire-Duny,

La Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM),

La Casa-Museo Azorín de Monóvar y su Director, el Sr. D. José Payá Bernabé,

El Instituto Alicantino «Juan Gil-Albert» y su Director, el Sr. D. Joaquín Santo Matas.

Mil gracias y mención aparte merecen, por su ayuda técnica y apoyo moral, Hélène Azéma, Bernard Barrère, Thierry Capmartin, Mirelle Coulon, Puerto Gómez, Isabel Ibáñez, Gilly Lagarrue, Marielle Nicolas, Christian Peytavy, Marie-Pierre Ramouche, Iris Ros Roelas, Sophie Torres.

**Discurso inaugural del Sr. D. Christian MANSO
Director del Laboratorio de Investigación:
Lenguas y Literaturas Románicas,
Estudios Vascos, Espacio Caribe
Universidad de Pau y de los Países del Adour**

Queridos amigos azorinistas,

Ante todo, ¡bienvenidos seáis en Pau!... y os debo confesar que al pronunciar *bienvenidos* tengo conciencia aguzada del pleno significado de la palabra que entraña la llegada feliz a un sitio. Veros aquí, animados de ese fervor azorinista de siempre, casi me parece milagro. En efecto ¡cuantos conocidos y egregios especialistas, fieles de nuestros encuentros científicos, conforme pasaban los días, nos dijeron que habían de renunciar por motivos distintos que no merece la pena menudear!

Lamento personalmente su ausencia que nos quita, por supuesto, una parte del festín al que pretendíamos legítimamente asistir. Apostemos a que en los tiempos venideros esta circunstancia tan peculiar no se vuelva a repetir y que se siga celebrando y fortificando el pacto de nuestra familia de azorinistas que no conoce frontera y que acoge de corazón a cuantos espíritus inquietos y humanistas desean compartir su derrotero.

Así que estamos reunidos contra vientos y mareas para celebrar, como de costumbre (¡!) este VI Coloquio internacional sobre el Maestro universal y, más particularmente, sobre un período de gran labor literaria (1939-1945), riquísimo de enseñanzas, en el que el escritor se lanza a un doble cometido: creación estética y trabajo sobre el pasado, la memoria.

Afortunadamente quedan suficientes *tercios* para multiplicar los asedios a la obra, para sacar resultados significativos y, por ende, ensanchar el frente de la investigación hispánica en general.

No quisiera terminar sin dar las gracias –mil– a varios actores cuyo papel ha sido relevante: a Pepe Payá, por su acostumbrada voluntad férrea y su fe, a Pascale Peyraga que, a pesar de los múltiples embates, ha luchado con tesón e inteligencia y que ya puede tener más serenidad, a la CAM, al Instituto Juan-Gil Albert, al Ayuntamiento de Pau, a la Diputación Provincial de los Pirineos Atlánticos, al Consejo Regional de Aquitania, al Ministerio de la Investigación Científica, a la Universidad de Pau, al

Centro Universitario de Investigación Científica de la Universidad de Pau, y acabaré con un saludo particular al Excmo Señor Cónsul General de España en Pau, Sr. D. Manuel de Luna, cuya presencia nos honra mucho y puede ser un serio apoyo dentro del complejo mundo de las relaciones hispano-francesas.

Discurso inaugural del Sr. D. José FERRÁNDIZ LOZANO Subdirector de Publicaciones del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»

La lectura de los volúmenes de ponencias de los cinco coloquios anteriores que en esta ciudad se han organizado sobre Azorín puede depararnos un detalle curioso. Si revisamos los discursos de inauguración de Christian Manso, gran animador de estos encuentros, veremos que siempre los remata con una invocación. «*Y a partir de ahora, que empiece la fiesta*», dijo en 1985. «*Que la fiesta continúe*», deseaba en 1992. «*Que esta fiesta, que nos reúne desde 1985, prosiga con alegría*», recordaba en 1995. «*Y que siga la fiesta*», insistía en 1997 y en 2000.

Pues bien, por primera vez se suma a esta fiesta –que es una fiesta de la cultura europea– el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, de la Diputación de Alicante. Como Subdirector de Publicaciones me resulta muy grato anunciar que nuestro Instituto, dirigido por Joaquín Santo Matas, ha decidido participar de una manera activa en el VI Coloquio Internacional «AZORÍN 1939-1945», acudiendo a la invitación de la organización y su coordinadora Pascale Peyraga. Y participará con la publicación del volumen de ponencias que resulte de este encuentro en Pau y Orthez. Un volumen que será, seguramente, tan fructífero como los anteriores y del que me atrevo a anticipar, a la vista del programa de intervenciones, que será también imprescindible para los azorinianos. Aparecerá, además, en 2004, año que coincidirá con el centenario del nacimiento de Juan Gil-Albert, un motivo más para que comparezcan unidos los nombres de dos autores alicantinos que tanto contribuyeron a cuidar la estética literaria. Azorín –en palabras de Gil-Albert– pertenece a un tipo de artista en el que nada es adventicio, todo es principal. Y muy probablemente esta convocatoria será una prueba más de que es así.

Del memorialismo a la verdad fingida de una vida en la obra de Azorín

Santiago Riopérez y Milá
Madrid, España

CUANDO MICHEL DE MONTAIGNE escribe y publica la primera edición de sus conocidos *Ensayos*¹, tiene cerca de cincuenta años, edad avanzada para su época. En el *Libro Segundo* –Capítulo XXVII–, justifica dolorosamente, presintiendo la muerte cercana e irremediable, que no le habría de llegar hasta transcurridos doce años, la elaboración de esas páginas, que aún estableciendo una nueva modalidad literaria, no son sino, en síntesis, autobiografía y memorias.

Explica Montaigne su estado físico y su talante psicológico:

«Así que podéis considerar lo distante que me encuentro de buscar un honor nuevo por medio de estas simplezas, si os digo que me daré por contento con no perder el escaso que haber pueda alcanzado, pues aparte de lo que esta pintura muerta y muda arrebate de mi ser natural, no tiene que ver nada con mi mejor estado, sino con el que ya muy decaído de mi primer vigor y lozanía, inclinado ya a lo ajado y rancio: estoy en el fondo del navío, donde se huelen ya la profundidad y las heces.»²

Conocida es de todos los azorinistas la huella indeleble que imprime Montaigne en el espíritu de Azorín, desde las primeras lecturas en su niñez y adolescencia, en las fincas campestres familiares de sus tierras nativas. Una influencia decisiva que no solamente anega la ética y la estética de nuestro escritor sino sus propios hábitos domésticos, su posición ante la mujer, sus costumbres diarias, su actitud social, pública y privada: en suma, su conducta y comportamiento. En sus *Ensayos* Montaigne se confiesa a medias y Azorín en sus libros nunca abiertamente. Parece siempre como si una veladura sutil nos encubriese el enigma de su alma o nos la impidiese ver con claridad³.

Al estudiar la figura de Azorín como memorialista se puede caer en el error hermeneúutico de concentrar nuestra atención únicamente en su famosa obra de evocaciones *Memorias inmemoriales*, escrita en su ancianidad –cerca de los setenta años–, presintiendo como Montaigne el fin cercano, aunque su longevidad le distanciara de la fecha de la muerte veinticinco años más.

Porque Azorín, desde sus primeros escritos –quíeralo o no– comienza a dejarnos rastro de sí mismo. Y lo hace en sus crónicas, en sus cuentos iniciales, en sus diarios –el estrictamente literario *Charivari*, recién llegado a la Corte o la angustiada novela, personal y paradójica *Diario de un enfermo*–, en sus breves autobiografías periodísticas, en sus primeras y auténticas confesiones –*Las confesiones de un pequeño filósofo*–; más adelante, en sus libros de recuerdos –*Madrid y Valencia*–, subtitulados, en ocasiones, recuerdos autobiográficos. Obras igualmente denominadas por su autor libros de memorias, diarios o recuerdos; otras veces, confesiones o repaso de sensaciones de juventud y de vejez⁴. Hasta la culminación de las célebres *Memorias inmemoriales*, aunque no podamos desdeñar en nuestro empeño *Papeles de Azorín* –incorporados en *Conversaciones con Azorín*, de Jorge Campos⁵–; ni, por supuesto, sus tres últimos libros enteramente inéditos, *Agenda*, *Posdata* y *Ejercicios de castellano*⁶, donde en todo ellos rezuma y se esparce su verdadera intimidad, tapada celosamente, a lo largo de su vida, y donde podemos toparnos con las bases antropológicas de su carácter, sus desvaríos patológicos, su raíz esencial de artista.

Advertimos en la obra de Azorín, difíciles de deslindar nitidamente, dos amplias zonas que se entremezclan y confunden. De una parte, la narrativa –novelas, cuentos, teatro–; de otra, la verdadera o presuntamente biográfica. Hasta qué punto ambos elementos –lo novelesco y lo real– se integran en la creación azoriniana, ha de ser tarea de análisis profundo y minucioso. A veces, el desarrollo de su vida –en diarios, recuerdos o memorias– se combina con la ficción en el relato. Es decir, en su narración hay datos históricos; en sus autobiografías, datos novelescos, inveraces, falsos. No todo ha sucedido, no todo es verdadero. Azorín, como persona, como escritor, aparece como personaje imaginado. Tan es así, que él mismo –su propia identidad civil

y definitoria– se reabsorbe en la fuerza de un seudónimo que le sustituye y le hace desaparecer⁷.

Detengamos ahora nuestra mirada en la otra gran franja de su obra: la de pura creación y repasemos sus famosas novelas: *La voluntad*, *Antonio Azorín*, *El caballero inactual*, *El libro de Levante*, *El escritor*, *El enfermo*, *Capricho*, *La isla sin aurora*, *María Fontán*, *Salvadora de Olbena*. No dejemos de poner el acento, para nuestros fines, en sus innúmeras obras de crítica literaria o resurrección de los autores clásicos, todas ellas –estampas sensitivas– traspasadas por jirones desgarrados de su personalidad, abriéndose en poros de confianza, de ternura y de dolor.

Azorín se ha pasado la vida recordando. Recordar es volver a pasar sobre el corazón. Es posible que el puro recuerdo, la íntima evocación –aun no convertidos en palabra, renacidos en ficción literaria–, alzados en el santuario de nuestra alma, pueda significar acaso la recuperación de una identidad imposible de reconstruir, el mantenimiento de nuestros latidos en el curso del tiempo, pero ¿qué ocurre cuando aquellas impresiones de niñez y adolescencia, aquellas sensaciones dormidas, pretendemos que vuelvan a sacudir con la perdida intensidad nuestra conciencia?

El proceso de elaboración es complicado. Las escenas de nuestra vida pasada se han convertido en imágenes. ¿Hasta qué punto esas imágenes, reverdecidas, nos traen con plenitud impresiones y sensaciones de antaño? Y si todo ese substrato subconsciente lo transfiguramos en palabras, ¿habremos recuperado, en esencia, nuestro pretérito, o habremos caído en la trampa de una narración, de un relato cuyos elementos ficcionales presentes nos están apartando de lo que verdaderamente hemos sido?

Las memorias deben dar preferencias a personalidades y actos ajenos al autor –relatos históricos de hechos presenciados por él– y la autobiografía es una narración conexas de la vida del autor, en la cual debe acentuarse la introspección o el significado de su vida. Es hora de preguntarnos si en los libros de Azorín, en los autobiográficos, desvela su auténtica personalidad, y si en los de memorias o recuerdos establece una galería de sucesos y de personajes, vividos y conocidos por él.

Quiero decir, y a nadie se le oculta, que Azorín no es un escritor común: no es un hombre que escribe. Detrás de cada página suya alienta un artista estremecido. Y es un artista más que un escritor: es el hombre que se rinde, en su soledad –imposible de ser compartida o atenuada–, ante la Belleza inasequible para expresarnos, a unos pocos –y a unos poquísimos lectores– el sentido del hondo sufrimiento que padece, la ternura que le producen las cosas, los hechos, los paisajes. Pero he aquí la enorme contradicción aparente: ello no significa en absoluto que sea, en su trato, sentimental, tierno y efusivo. Azorín aparece casi siempre como una estatua, impávido, impassible, parco en palabras, nada comunicativo⁸.

Y cuando habla de sí mismo –en sus relatos o en sus evocaciones–, comienza por indagar quiénes fueron sus antecesores; le interesa vivamente no ya la genealogía, sino la cadena de sus ancestros –sus abuelos, sus padres, deteniéndose especialmente en la figura de la madre, porque sabe muy bien que en ella desemboca y se aquieta el torrente misterioso de la herencia. Para una comprensión cabal de la personalidad de Azorín debemos detenernos, ante todo, en el estudio de algunas figuras familiares que nuestro escritor define de forma magistral y delicada: su tío Antonio –tan vinculado a su niñez colegial y en cuya casa contempla por vez primera una copia del retrato en que aparece su bisabuelo paterno, José Soriano García, autor en Alcoy, 1838, de la obra *El Contestador* –impregnada de las lecturas de Platón y de Montaigne–, y de donde Azorín extrae los elementos fundamentales y constitutivos de su filosofía: la dualidad tiempo–eternidad y su profunda concepción de la vanidad de la vida⁹.

Llamo la atención sobre el capítulo III de sus *Memorias inmemoriales*, donde Azorín describe las inmediatas influencias familiares en su personalidad y dice de sí mismo:

«...Trabajaba como un muchacho, a sus setenta años, y vivía para él solo, sin dispersión de fuerzas, en su casi hosca soledad. »

Y continúa:

«... Daba mucha importancia a la influencia materna; le gustaba rebuscar en los diccionarios biográficos cómo había sido la madre de tal o cual personaje... El amor a las cosas lo tenía en grado eminente. Se ha distinguido como escritor por su afición a las cosas. Nunca ha perdido contacto con lo real. Tiene sabor una página suya por este apeamiento a lo que se puede tocar y sentir.»¹⁰

Los personajes de sus primeras novelas son, en parte, la encarnación de sus antepasados familiares y dentro del marco de la ficción en ellos podemos rastrear su propia línea biográfica. Ahí Azorín casi no inventa: calca, superpone, retrata su propia realidad doméstica y está expresándonos su propia verdad histórica.

El 5 de Noviembre de 1913, Azorín lega a la Escuela de Medicina Legal de Madrid un documento antropológico de suma importancia y a partir del cual se puede establecer su filiación biológica, junto con una fotografía suya –donde aparece, a sus cuarenta años, con abundoso cabello negro, poblado bigote y corbata de pajarita, dedicado «Al laboratorio del admirable Dr. Maestre». Este relevante documento –sus huellas dactilares– habría de permanecer inédito hasta la publicación del profundo estudio que hiciera el doctor Blas Aznar, Catedrático de Medicina Legal en la Universidad de Salamanca, y que constituye la base de su obra «La personalidad bio-

lógica de Azorín », conferencia pronunciada en la Asociación de Médicos Escritores y Artistas, Madrid, 18 de Febrero de 1965, publicada posteriormente en Salamanca, 1973, Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española.

Invito ardientemente a todos los azorinistas a la lectura detenida y meditada de este trabajo singular. Señala el doctor Blas Aznar:

«Su inquietud por estos problemas de la filiación racial y de la herencia se percibe en muy diversos pasajes de sus escritos. Cuando en Azorín comienza la edad biológica en la que la memoria de evocación inicia sus manifestaciones externas, nos describe a través de personajes de sus obras, la presentida afinidad racial materno-filial, al evocar los perfiles más salientes de su madre.»

Azorín, en una de sus novelas, netamente autobiográfica, dice a través de su protagonista:

«He tratado de estudiar el influjo de la madre en hombres notables.»

Al margen de todas las aproximaciones biográficas a la figura de Azorín –el famoso ensayo de Ortega, el bellísimo y disparatado retrato de Gómez de la Serna, la dedicación de Capilla Beltrán, José Alfonso, Cruz Rueda, García Mercadal y nuestras modestas contribuciones personales y amorosas–, se alza por encima de todas ellas, por su carácter sobresaliente y científico, la aportación extraordinaria del doctor Blas Aznar que nos acerca con tacto de especialista al enigma de nuestro escritor:

«Un estudio biográfico –dice– exige, como fase previa, el estudio de la personalidad antropológica del protagonista. Somos hijos de la herencia que nos hace y del medio ambiente que nos moldea. Hay que conocer el soporte somático de su constitución psíquica. La vida biológica y la vida personal van indefectiblemente ligadas. La personalidad biológica impuesta por la naturaleza determina, si no totalmente sí en gran parte, el acontecer histórico del hombre.»

A través del documento referido a Azorín, Blas Aznar describe el bios de su vida personal y el bios de su vida biológica:

«Es seguro que Azorín, en sus años juveniles, dada su vocación y las presentidas posibilidades de su cerebro, sintió la necesidad de individualizarse, individualización que habría de comenzar por su nombre. Azorín poseía una exquisita diferenciación biológica. Los dermatogramas de Azorín revelan una superior estructura de la personalidad somática.»

Y llega a una conclusión inédita: su filiación nórdica.

El análisis de Blas Aznar se proyecta igualmente sobre el grafismo de Azorín, expresivo de una individualidad funcional y sobre las supuestas influencias de su ambiente, resbalando todas aquellas que no sintonizan con su personalidad biológica, destilando una gran capacidad crítica; una situación de fría serenidad, lejos del arrebatamiento y de la emoción, y un acusado sentido de la realidad. Las personas de estas características psicológicas siempre obran con tacto y cautela en las situaciones difíciles de la vida. Son tibios sus comportamientos sentimental y sexual. Tienden más a la reflexión, a la taciturnidad y al prudente dominio de sí mismas. Socialmente, son estimados y considerados como hombres fríos, orgullosos, egoístas y escasamente cordiales.

Todo ello confluye, sin duda, en el comportamiento de Azorín niño y Azorín adolescente –en sus años universitarios–. Su forma de ser no encaja, no puede encajar, en la disciplina de un colegio de religiosos estrictos y severos, y menos aún en el rigor de la formación de una licenciatura, en la que hay que someterse a ejercicios de memoria y a exámenes periódicos. De su vida colegial tenemos el formidable testimonio de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, donde por debajo de un dulce y contenido lirismo corre la vena secreta de una clara denuncia contra los métodos pedagógicos –a la manera de Montaigne– y de una conformidad acatada; de sus años realizando estudios de Derecho –que no terminó–, su versatilidad en el paso por distintas Facultades –Valencia, Granada, Salamanca, Madrid–, pero, sobre todo, la carta –entre la rebeldía y la aquiescencia– dirigida a su padre, desde Granada –30 de Mayo de 1892, con apenas diecinueve años– en la que explica por qué quiere seguir residiendo en dicha ciudad, contra los deseos de sus padres, y en la que firmemente le dice:

«...y así lo pienso hacer aunque me cueste el sacrificio, que lo es para mí, de echar a un lado mis aficiones literarias...»

Pero resulta curioso su colofón, que denota el respeto a la autoridad del padre:

«...En fin, tú dispón lo que quieras.»

Carta aparecida en nuestro *Azorín íntegro*¹¹.

Hemos descrito estos antecedentes de la personalidad biológica de Azorín –tan finamente estudiados por Blas Aznar– porque ellos nos enmarcan adecuadamente el ámbito y los límites de su creación literaria, su posición ante el descubrimiento de su intimidad, la reserva pudorosa de su mismidad y cuál es su actitud a la hora de intentar contarnos quién es. El diario es una forma literaria de relatar los hechos, según van sucediendo –tienen todavía posiblemente el calor de la actualidad–; las autobiografías

o las memorias tienen necesariamente una referencia al pasado, y los hechos nos vienen empañados por la veladura inexorable del tiempo y por el olvido consciente o inconsciente, que cercena la plenitud de lo evocado. No es lo mismo narrar hechos presentes que hechos pretéritos; hechos próximos que hechos distantes. Los hechos próximos están tejiendo todavía nuestra vida cotidiana, nuestros afanes, nuestras incertidumbres, nuestros dolores: tenemos que contar con ellos, irremediablemente. Relatar el pasado lejano es difícil, pero nos encontramos desligados de sus escenarios y de sus personajes, porque han cambiado o se han extinguido. Nos vincula a ellos la memoria, pero al dejar de existir ya no los vivimos. Son las sombras, encendidas o apagadas, que constituyen lo que fuimos. Sumidos en la distancia son ya tan sólo imágenes; los presentes, todavía nos duelen y nos conturban.

Azorín, desde su primer momento de literario o, aun antes, de periodista, nos va contando su vida, su formación, sus preferencias, sus lecturas, sus ambiciones. Pese a acomodarse, recién llegado a Madrid –a los veintitrés años–, en modestos pupilajes, nunca participó activamente en la vida bohemia, desarraigada y hambrienta, porque ni iba con su talante ni le faltaron nunca recursos económicos. Creemos, en este sentido, que Azorín falsifica los hechos cuando nos habla de falta de dinero para alimentarse. Así, en el libro *Bohemia* –de 1897, subtítulo *Cuentos*–, y en el primer capítulo titulado precisamente «Fragmentos de un diario», se queja lastimeramente «de lo poco que a fuerza de mil penalidades me manda mi pobre madre...». Ni su madre era pobre ni pasaba mil penalidades. Su madre era una de las más ricas propietarias de su lugar, que no solamente por ello gozaba de desahogada posición y fructíferos rendimientos, sino que prestaba a sus vecinos fuertes cantidades con excesivos intereses mensuales –casi usurarios–, como ha demostrado documentalmente, en un trabajo ejemplar, José Payá Bernabé, Director de la Casa-Museo Azorín, en Monóvar.

Y en otro fragmento de ese mismo diario –fechado diez días después–, apunta: «¡Hay, si la pobre viejecita supiera lo que estoy sufriendo!»¹².

Al día siguiente –23 de Marzo de 1897–, refiere la famosa historia del panecillo. Esa mañana, había ido al Paseo del Retiro a comerse su pan entre los árboles. Afirma que ha sentido un desvanecimiento, se le ha ido la cabeza y ha ido andando algunos pasos haciendo esos como los borrachos. Después, ha caído junto a la verja, junto al Ministerio de la Guerra, y ha oído decir a alguien: «No es nada... ¡Un curda!»

Ya en su ancianidad, Azorín evoca en su libro *Madrid* –en la deliciosa estampa dedicada a los pupilajes–, su forma de vida, siendo principiante y afirma que era solitaria y esquiva; es decir, muy distante del mundo de la bohemia y del hambre. Reitera, en su rememoración la historia del panecillo, a la que ahora califica de dura prueba: de no tener más nutrimento que un panecillo por la mañana y otro al anochecer. «Con veinte céntimos al día hacía yo mi comida»¹³, concluye. ¿Cómo armonizar estas

carencias con los desembolsos económicos que hacía su madre –siempre que solicitaba su ayuda para la publicación de sus primeros folletos, según la correspondencia cruzada con la misma e incorporada en nuestra Biografía citada?

Otro tema tratado por Azorín, contradictoriamente, en sus evocaciones, es el de la Fama: la Fama póstuma o la mera consagración y celebridad. En 1905, cuando alcanza una relativa nombradía –ha escrito ya *Las confesiones*, *La ruta de Don Quijote* y, sobre todo, *Los pueblos*– parece sentirse satisfecho, aunque abrumado, por la resonancia popular de que percibe estar rodeado: la caricatura de Sancha y el artículo elogioso de Cavia le han colocado en un primer plano de actualidad. Ha conseguido lo que perseguía desde sus inicios literarios. Azorín dice en *Posdata*:

«Dos o tres veces repasé el camino de Madrid al pueblo y del pueblo a Madrid. Y cada vez que me veía recluso en el pueblo me embargaba una incertidumbre angustiosa. [...] Ya, definitivamente –decía yo– no seré nada... No; yo en Monóvar –retraído a la fuerza– si sentía que la Fama, con voz pregonera, no cantara mi nombre.»¹⁴

De ahí que no parezca cierta la duda expuesta en *Memorias inmemoriales*, en torno a si le preocupaba o no la llamada fama póstuma. Así se titulaba el artículo publicado en el diario *España* –de 17 de Septiembre de 1904–, aparecido después a manera de «Epílogo» –«Epílogo en 1960»– en su edición de *Los pueblos*, donde posibles lectores de esa fecha distante y presumiblemente inasequible para el autor –aunque sobrevivió a la misma, siete años más–, discuten, dudan, porffan sobre quién era un escritor conocido por Azorín: si era novelista, autor dramático; si escribía en verso o en prosa.

Insiste en sus *Memorias* en que la nombradía a lo largo de las generaciones tiene también sus límites. Reitera el pensamiento «de que acaso de su obra no iba a quedar nada», aserto que se contradice con la fe que tenía en la posible vigencia de su teatro, asegurando «que se representaría dentro de doscientos años»¹⁵.

En otro asunto de sus *Memorias*, tampoco dice la verdad: la justificación mendaz de su no asistencia a las sesiones de la Real Academia Española. Es de todos conocido el profundo disgusto que le ocasionó la inadmisión, como miembro de la misma, del gran escritor, conterráneo suyo y amigo íntimo, Gabriel Miró.

«... Hay una causa que es un obstáculo para mi asistencia a la Academia: la hora de Juntas o sesiones. Esta hora es la de las ocho, y a esa hora es cuando yo hago mi posterior refacción. Media hora después estoy metido entre sábanas y al comienzo de la madrugada empiezo a trabajar.»¹⁶

Atinadamente comenta ese suceso José Montero Padilla en su profunda y delicada «Introducción «a su edición de *Una hora de España*»:

«... El motivo de esta ausencia se ha relacionado con el fracaso de la candidatura a la Academia –propuesta, entre otros, por Azorín– del magnífico prosista Gabriel Miró, que no sería elegido académico. Azorín, en sus *Memorias* da otra razón –¿sincera?– para explicar su mantenida inasistencia.»¹⁷

Por otra parte, hemos de destacar que, en conjunto, las *Memorias*, al margen de omisiones y justificaciones no verídicas de su propia vida de literato, aumentadas y completadas, en ediciones posteriores a la primera¹⁸, con capítulos que no guardan conexión aparente con las mismas, carecen de orden, de sucesión o de sistema. Sin embargo, Azorín explica en el «Prólogo» a la segunda edición esos añadidos:

«En esta segunda edición van incorporados relatos que reflejan, en una u otra forma, estados espirituales del autor; son, por lo tanto, para el autor, perfectamente memorables, es decir, autobiográficos.»¹⁹

José María Martínez Cachero analiza la cuestión con su maestría crítica habitual:

«Salvo contados casos no existe un orden de sucesividad en la colocación de los capítulos, distribuidos un tanto caprichosamente... Hay superposición de tiempos distintos y domina la subjetividad.»²⁰

La crítica literaria acogió la obra de forma dispar y curiosa. En la «Nota» correspondiente, nos ocupamos pormenorizadamente de esta acogida. Aquí solamente señalaremos los autores de dichas críticas: Luis Astrana Marín, Luis Calvo, José Camón Aznar, Candamo, Francisco Casares, Melchor Fernández Almagro, Manuel García Blanco, Emilio García Gómez, Pedro de Lorenzo, José María Martínez Cachero, José Moreno Villa, Guillermo de Torre y otros²¹. Nos importa destacar los juicios de Astrana Marín y de Fernández Almagro. El primero afirma:

«... El estilo es pulido y terso. Juzgo las *Memorias* su más lograda obra. En ninguno de los libros anteriores alcanza la prosa de Azorín esta justeza, esta perfección de expresar el mayor número de ideas con la menor cantidad de palabras, ni la de llegar a la antinomia de un tal ascetismo del lenguaje con tanta copia a voces precisas.»

El segundo, mantiene:

«que hay un proceso admirable de simplificación sufrido por Azorín en época reciente; está por encima de *Las Confesiones*, más dueño aún de su arte y de sus recuerdos, de su secreto poético; hay un mayor dominio de la técnica y una mayor eliminación de lo accesorio.»

También recibió Azorín críticas adversas, duras. Un periodista de San Sebastián –del que no cita su nombre al replicarle– dio de las mismas «que en las memorias se narran sucesos notables». Azorín publica un significativo artículo²² en el que matiza con moderación:

«Tiene razón, en mis *Memorias* los sucesos son insignificantes. Soy de la opinión del estimado colega, con él comparto su severo juicio. Pero no la comparte Pedro Larousse que afirma “que son memorias la relación escrita por los que han tomado parte en los acontecimientos”. He relatado en mis *Memorias* chicos sucesos; pero no ha sido porque me faltaran los enormes. En grandísimos acontecimientos he tomado parte: la modestia ha sido causa de excusar la narración. Digo la modestia y debí decir otra cosa. No soy modesto, ciertamente; es por soberbia por lo que he hurtado a la posteridad la revelación de lo que sé y puedo referir. Me propongo escribir en extenso en mis futuras memorias unas memorias de acontecimientos sensacionales. Jovellanos describe en sus *Memorias íntimas* –correspondientes a 1790-1801– unas telas de araña hermoideas con el rocío. ¿Pedimos a las *Memorias* sucesos grandiosos? Una hierba–luisa en una ventana, dirá más que todo lo enorme y retumbante.»²³

Igualmente, José Moreno Villa, en su libro *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, dice:

«No hay acción en su vida, aparte de la acción de escribir. Lo inmemorial es lo perdido en el tiempo, lo que por antiguo se pierde en la lejanía. El título es muy azorinesco, pero nada exacto: no responde a lo que encierra el libro. Tiene grave falta de unidad y de secuencia, como ahora llaman los cineastas a la ilación. Percibe el lector de lo que entendemos por biografía. Es un poeta que escribe en prosa. Su actitud es de extasiado petrificado. En grave aprieto se encuentra Azorín al publicar estas *Memorias*. Se ve que intenta justificarlas, explicar su índole particular. Todo lo de Azorín se levanta sobre estados espirituales y sentimentales. Esa fórmula literaria le impide mirar con ojos claros a su personalidad humana. La personalidad literaria acabó con la otra. Cualquiera buena antología de sus escritos será su biografía. Es una evidente estafa. Los escritores comentados son víctimas de su personalidad exacerbada.»²⁴

La Fundación Universitaria Española –con motivo del Centenario del nacimiento de Azorín– convocó a Dámaso Alonso y a Luis Felipe Vivanco. En la intervención de este último, titulada «Azorín en silueta», dice de la obra:

«Éstas, sus *Memorias*, son tan inventadas como los cuentos, aunque utilice para su invención muchos episodios vividos. Sin embargo, en estos momentos, yo creo que le interesaba menos su vida que su poética... Escribía por lo tanto fuera del tiempo, pero lo que escribía se le iba mucho más lejos todavía de la realidad de este mundo. Pero *Félix Vargas, El escritor y El enfermo* son autobiográficas, porque en el alma de Azorín se borran cada vez más los límites entre realidad e imaginación.»²⁵

En fin, en 1962, alguien desconocido publica un libro de memorias –el autor se llama Tomás Álvarez Angulo y su obra *Memorias de un hombre sin importancia*. Azorín recibe un ejemplar. He aquí su respuesta, en carta inédita del 17 de Julio de 1962:

«Mi distinguido amigo:

Muchas gracias por su libro *Memorias de un hombre sin importancia*. Lo he leído con deleite. Sí que tiene importancia ese hombre, y mucha. Tiene importancia un hombre que ha vivido una larga vida de trabajo y afanes, y después la cuenta sin ampulósidades y con imparcialidad –es su vida y su campaña en Cuba–. Lo primero habrá que tenerlo en cuenta al hacer la historia del trabajo en España, es decir, del obrerismo; lo segundo, una dolorosa página –realista, cruenta– de nuestra historia en el siglo XIX.

Cordial saludo.»²⁶

En su libro de recuerdos de estudiante, *Valencia*²⁷, omite de aquella época la parte más esencial de su primaria actividad literaria y, en consecuencia, su filiación anarquista. Las omisiones deliberadas que padece esta obra, en cuanto a su verdad histórica, cabría atribuirles al temor latente siempre en el escritor de mostrar abiertamente su personalidad e, igualmente, a motivos de cautela política –el libro aparece en 1941, casi recién terminada nuestra Guerra Civil. Son muy significativos sus capítulos XXXV y XLIX –«Blasco Ibáñez» «y «Literatura», respectivamente– donde no hay rastro alguno de su verdadero perfil combativo y anarquizante, pese a que en esos años valencianos participó activamente en movimientos progresistas.

Hombre que siempre se confesó a medias y no abrió su intimidad a nadie –reservado, en el círculo familiar, enemigo de las visitas y de las amistades, y de largas conversaciones–, surge una tendencia, al final de su vida, a la apertura comedida y discreta en sus últimas cuartillas, casi ya al borde de la muerte. Debemos repasar ahora los diez últimos años de su existencia. Existen dos razones para tal ejercicio: una, de carácter

metódico, imprescindible para el conocimiento de su creciente amor a la tierra natalicia y de la apertura efusiva, intimista que hemos apuntado; otra, de carácter personal, porque en ese su último periodo de quehacer literario, fui testigo presencial, respetuoso testigo de la elaboración de estas postreras confesiones y desahogos. En estos momentos, se levanta desde el fondo de mi memoria la silueta frágil y quebradiza del anciano escritor: le veo en su casa de Madrid, en su gabinete de trabajo, concentrado en el perfeccionamiento de sus escritos, con un rictus desencantado e intemporal, y me sobrecoge aún la sensación de su voz entrecortada, de su cansada mirada azul y de su ir y venir entre los libros viejos de su biblioteca, en los fondos sombríos de su estancia.

Él había escrito en aquellas fechas en que hoy –en que hoy, por una crítica superficial, ingrata e inducta– se le reprocha su instalación en España desde el exilio, un texto revelador:

«No sé ya en qué tiempo vivo, si en la Edad Moderna o en la Edad Media, si en lo futuro o en el pasado. Del presente me expulsa la íntima congoja que el presente me causa. No quiero vivir en el presente».

En 1959, publica Azorín *Agenda y Posdata*; en 1960, *Ejercicios de castellano*. Son tres libritos en cuyas solapas editoriales advierte el propio escritor su condición de inéditos. Al frente del último de estos libros, se dice:

«Este libro, como sus hermanos *Agenda y Posdata*, es enteramente inédito.»

En 1963, aparece una selección de *Los recuadros*, sus últimas colaboraciones periodísticas en el diario *ABC*, edición que me hizo el honor de recoger, ordenar y prologar, bajo mi difundido artículo «Azorín, en las madrugadas». En 1964, incorporados al libro de Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, los llamados *Papeles de Azorín*, textos igualmente inéditos de 1958–1959. Restan muy pocos años de la vida al glorioso escritor; está ya en la penumbra del misterio; escribe cartas estremecedoras a sus hermanos Amparo y Amancio, residentes en Monóvar. Su último artículo en *ABC*, «Condensaciones de tiempo», aparece el 4 de Febrero de 1965. Había iniciado su actividad literaria pública, exactamente setenta y dos años antes: el 4 de Febrero de 1893 –a los veinte–, en el Ateneo Literario de Valencia, con su discurso «la crítica literaria en España», cursando la carrera de Leyes.

En relación al primero de los libros citados, Azorín escribe una carta al Director de *ABC* –16 de Julio de 1959– en la que, entre otras cuestiones, le dice:

«La *Agenda* está escrita con cuidado. Es a modo de una síntesis española. Se compone de esto: un poco del vivir de un pueblo (Monóvar); otro poco del

vivir nacional (recuerdos históricos), con ambiente, todo de Europa (Montaigne, Pascal, Dostoieski)... No es libro para quien no sepa literatura española, sino para quien la sepa... En tocante al estilo, me he esforzado en hacerlo escueto, conciso, con algunas novedades dignas de que se tomen en cuenta... La parte dedicada al paralelo de Guevara y Montaigne hará meditar a los montaignistas, los cuales como el mismo Montaigne son enormemente injustos con Guevara. Y eso había que decirlo. Y que lo dijera un antiguo montaignista.»

Debo anticipar que la verdadera autobiografía de Azorín hay que buscarla en las cuartillas de estos últimos diez años de su vida. Toda su obra se halla cuajada de datos para marcar el itinerario de su vocación artística. Pero en la propiamente narrativa –de supuesta creación apegada a bases de incontrastable realidad–, como en los libros que dedica específicamente a la reconstrucción de su pasado literario, se observa, latente y escondido, como un freno psicológico que le impide abrir su alma a borbotones de expresividad y sinceridad. Hay siempre, en todos ellos, una reserva, una ocultación, una mixtificación. Ahora, de pronto, abre las esclusas de su recóndita personalidad y nos ofrece el mapa de sus melancolías, de sus quebrantos, de sus zozobras, aportándonos datos únicos para el diseño de una posible patografía: la clara y congénita escisión de su personalidad y síntomas ante determinados hechos que pueden filiarse clínicamente con ciertos trastornos derivados de su sensibilidad hiperestésica. Una personalidad que yo me permitiría calificar, con toda cautela, respeto y cariño hacia su figura –que tanto ha supuesto para mí, en todos los órdenes de mi vida– lindante con el llamado, en Psiquiatría, tipo esquizoide, fronterizo con la esquizofrenia²⁸.

En este sentido, son de gran trascendencia los capítulos titulados «La memoria» –de *Agenda*–; «Suprema confesión» –de *Posdata*–; «El misterio», «Las compensaciones», «Lejanía», «La biografía», «La muerte aparente» –de *Ejercicios de castellano*–; y «Confidencias», «El oficio de escritor», «Mis casas en la infancia», «Mi padre», «En el Bélix», «El paso por los místicos», «El colegio» –de *Los papeles de Azorín*, en *Conversaciones con Azorín*. En todas estas pequeñas estampas sensitivas, Azorín nos dice hechos, actos, pensamientos, revelaciones que no nos ha dicho nunca. Nos abre las ventanas de su alma; la conocemos; llegamos a sentir sus dolores; a comprender, en síntesis, su vida atormentada, hipersensible, de artista en soledad irrecuperable. Azorín había escrito por esas mismas fechas:

«¿No sabes que la soledad es la esencia del escritor? Se vive en soledad o no se es escritor... Y tener un pensamiento reservado para sí y otro encimero para la multitud, para el pueblo, ¿qué es sino vivir en soledad?»²⁹

En estos cinco libros –breviarios de azorinismo– nos encontramos frente a nuevas publicaciones de Azorín. Los editores nos habían acostumbrado a nuevos títulos que

no eran sino recapitulaciones de artículos antiguos; los temas de estos últimos no habían aparecido publicados anteriormente. Trata en ellos evocaciones sentimentales de su infancia, recuerdos de su vida literaria, análisis de distintos autores nacionales y extranjeros. Unidos por un predominio preocupacional por el estilo, por una acendrada voluntad de concisión, de propiedad y de pureza lingüísticas.

Declara Azorín que los capítulos de *Agenda* son «un producto de súbitas exaltaciones y de largos desmayos». Nos interesa la cita para ubicar espiritualmente la actitud moral y física del escritor. Y hay también una profusión de recuerdos sobre lugares, casas, huertas, jardines, paisajes, vistos por Azorín en su infancia y en su adolescencia; vistos y vividos, intensamente vividos. Azorín funde en su expresión artística la lengua natalicia con la adoptiva. En estos libros nos proporciona detalles de la influencia regional.

Posdata se abre con un típico soliloquio azoriniano. Su último capítulo se titula dramáticamente, «He terminado».

En *Ejercicios de castellano*, hay observaciones sobre el estilo, sobre la dificultad del arte de escribir, sobre curiosas y atractivas minucias del vocabulario. Duda si el misterio del estilo se halla en el subconsciente o depende del instinto. «Lo dejo todo al azar de los recuerdos», afirma.

Los recuadros abarcan los temas más dispares. Los hay de carácter personal, rememorativo.

Y, en fin, ¿qué diremos de los llamados *Papeles de Azorín*? ¡Cuántas veces he sorprendido al viejo escritor, en su mesa-camilla, corrigiendo con su mano temblorosa estos papeles –cuartillas de cuaderno–, surcados por su letra amplia, torcida, infantil. Estos capítulos inconexos –chispas mortecinas del recuerdo– tienen casi todos un centro común, cuajado de nostalgia y de melancolía: la tierra natal, Monóvar soñado o recreado, el entorno familiar, viejos retratos de sus padres, las primeras lecturas –Montaigne, a la cabeza–, las iniciales experiencias literarias, pinturas de sus fincas campesinas. Evocaciones de las más firmes y primitivas raíces de su alma.

Yo quiero poner mi acento emocionado, para terminar, concretamente en uno de los *Papeles de Azorín*, cuyo título ya nos sorprende: «Confidencias», es decir, revelación secreta, noticia reservada. También os hablaré de otra cuartilla, «Cuartilla restituida». Y del capítulo de las *Memorias*, «Las casas». Todos ellos nos definen su personalidad y nos adentran en el sufrimiento de su vida de artista.

En «Confidencias», dice Azorín:

«No cuento lo que me sucedió en el mismo instante en que murió mi madre. Estaba yo accidentalmente en otra habitación de la casa; era de madrugada, cercano el día, a la misma hora en que nací. Cuento ahora lo que me sucede al pre-

sente. Y es que oigo como estruendosos cantos de cigarra, música de chirrimfás, dialogar con enormes voces...»

Creo que se trata de una alucinación auditiva. Pienso que la complejidad humana tiene misterios que no conocemos; es ésta una convicción arraigada desde los tiempos en que leía a Montaigne. En «Cuartilla restituida», dice:

«La titulada “La muerte de mi madre”, que entregué para que fuera en el libro, la recogí al cabo de unas horas; la restituyo ahora. He sido siempre de una sugestionabilidad inverosímil; en los más pequeños detalles sospechaba lontananzas dolorosas... De pronto sentí un chasquillo en la mejilla; sonaron en seguida unos golpecitos en la puerta y dijeron “ha muerto”. Una amiga de la infancia me entregó un papelito con un mechón y una horquilla.»

En «Las casas» –de *Memorias*–, nos recuerda que en la vivienda de su infancia no faltaba el reloj de caja que con su tic-tac le ha acompañado en su adolescencia, sobre todo, con incesante martilleo que se hacía angustioso en los momentos de espera que precedían al coche que habría de llevarle a sus lejanos estudios universitarios.

En Psiquiatría se definen estas alucinaciones –tanto auditivas como olfativas, de que están llenas las páginas de Azorín–, como pseudoalucinaciones que no son otra cosa que representaciones mentales a las que el sujeto concede el valor de vivencias reales.

Leamos a Azorín con fervor, con respeto. En su larga vida, en su dilatada obra nos ha ido dejando esquirlas de nácar de su personalidad atormentada. En sus últimos escritos ha querido decirnos cómo era su alma. Estamos ante un artista enfermo; vivió en soledad. Ahora debemos acompañarle todos sus lectores, todos sus estudiosos, todos los que sentimos un profundo amor por su obra. Yo le he conocido; le he tratado muy cerca y sigo queriéndole.

NOTAS

¹ En dos *Libros*; el tercero y último completaría la segunda edición.

² Cito por la versión original en francés, *Essais de Michel Seigneur de Montaigne*, Tomo IV, Libro Segundo, cap. XXVII, «Cobardía, madre de la crueldad», Londres, Ed. Pierre Coste, 1745, pp. 320 y siguientes. Puede consultarse la primera traducción al castellano por Constantino Román y Salamero, *Ensayos de Montaigne*, Tomo II, París, Ed. Garnier, 1898, pp. 79 y siguientes.

- ³ Vid. Santiago Ríoperez y Milá, «Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria», en *Azorín et la France*. Actes du deuxième Colloque International, Pau 1992, Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines, Pau, J&D Éditions, 1995, pp. 13–40.
- ⁴ Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947–1954.
- ⁵ Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964.
- ⁶ Azorín, *Agenda, Posdata, Ejercicios de castellano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959–1960.
- ⁷ Para la cuestión literaria de los seudónimos en Azorín, vid. Santiago Ríoperez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, Nota 68, pp. 469–470.
- ⁸ Vid. Santiago Ríoperez y Milá, «Azorín, la soledad del artista», *ABC*, Madrid, 11 de junio de 2001.
- ⁹ Fundamental para conocer y comprender el talante del escritor, su obra de primeras memorias *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Obras Completas*, Tomo II, *Op. cit.*, pp. 31–97.
- ¹⁰ Azorín, *Memorias inmemoriales*, *Obras Completas*, Tomo VIII, *Op. cit.*
- ¹¹ *Op. cit.*, Nota 9, p. 100.
- ¹² Azorín, *Obras Completas*, Tomo I, *Op. cit.*, pp. 383 y siguientes.
- ¹³ Azorín, *Madrid, Obras Completas*, Tomo VI, *Op. cit.*, cap. «Los pupilajes», pp. 188 y siguientes.
- ¹⁴ *Op. cit.*, cap. «Los principios», pp. 87–91.
- ¹⁵ *Op. cit.*, cap. «Su carácter», pp. 352–354.
- ¹⁶ *Ídem*, cap. «La academia», pp. 407–409.
- ¹⁷ José Montero Padilla, *Una hora de España*, Madrid, Castalia Didáctica, 1993, p. 35.
- ¹⁸ Que aparece en *Obras Selectas*, de 1943.
- ¹⁹ Azorín, *Memorias*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1946.
- ²⁰ Azorín, *Obras escogidas*, Volumen III, Madrid, Editorial Espasa, 1998.
- ²¹ Quince autores, reputados críticos literarios, se ocuparon positivamente de la recepción de *Memorias inmemoriales*. Así, respectivamente, trataron de la obra: Luis Astrana Marín, «Las memorias de Azorín», *ABC*, Madrid, 5 de enero de 1944; Luis Calvo, «Azorín», *ABC*, Madrid, 2 de febrero de 1947; José Camón Aznar, «El espacio en la estética de Azorín», *ABC*, Madrid, 8 de febrero de 1947; Bernardo G. de Candamo, «Aquél, el otro y éste Azorín», *Hoja del Lunes*, 17 de febrero de 1947; Francisco Casares, «Azorín», *ABC*, Sevilla, 2 de febrero de 1944; Melchor Fernández Almagro, «*Memorias inmemoriales*», *ABC*, Madrid, 10 de febrero de 1947; Manuel García Blanco, «Un libro memorable», *Revista Universitaria de Salamanca*, marzo–abril de 1947; Emilio García Gómez, «Una carta a Azorín», *ABC*, Madrid, 7 de febrero de 1947; Pedro de Lorenzo, «Las inmemoriales de Azorín», *El Alcázar*, 9 de diciembre de 1947; José María Martínez Cachero, «Azorín, *Memorias inmemoriales*», n° 5, 1995; José Moreno Villa, «*Memorias inmemoriales*», en *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Méjico, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1951; Juan Antonio Tamayo Rubio, «Un amable y silencioso señor», *Menorca*, 6 de abril de 1944 y *El Correo Español–El Pueblo Vasco*, 9 de abril de 1944; Guillermo de Torre, «Los del 98 escriben sus memorias: Azorín», *La Nación*, Buenos Aires, enero de 1948, y *Del 98 al barroco*, Madrid, Gredos, 1969; Manuel Vega, «Prosa y espíritu», *ABC*, Madrid, 15 de febrero de 1947; Juan Velázquez, «Azorín, las cosas y el tiempo», *Falange*, Las Palmas, 23 de enero de 1944, y *El Fénix*, n° 8, febrero de 1944.
- Debo parte de estas reseñas al joven azorinista, Pedro Ignacio López García que tiene en preparación una exhaustiva y rigurosa Bibliografía azoriniana, con centenares de datos hasta hoy desconocidos.

- ²² En *Destino*, de Barcelona, de 3 de marzo de 1945, no recogido en libro y, por lo tanto, primacia literaria para este Congreso.
- ²³ Azorín, «Las memorias deseadas», *Destino*, Barcelona, 3 de marzo de 1945.
- ²⁴ *Op. cit.*
- ²⁵ Luis Felipe Vivanco, Dámaso Alonso, *Azorín*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 21.
- ²⁶ Tomás Álvarez Angulo, *Memorias de un hombre sin importancia*, Madrid, Aguilar, 1962. Y carta de Azorín al autor, del 17 de julio de 1962.
- ²⁷ Azorín, *Valencia*, ed. crítica de Santiago Ríoperez y Milá (introducción, notas y bibliografía), Madrid, Biblioteca Nueva, 1995. Vid. también la misma edición, ilustrada, de 1997.
- ²⁸ En este sentido, y para una mayor clarificación de la arriesgada y contrastada tesis que apunto, en relación con el talante psicológico de Azorín, debe consultarse *Lecciones de Psiquiatría*, del Doctor Antonio Vallejo Nágera, Madrid, ed. Científico-Médica, 1955, especialmente el cap. XXII, «Psicosis esquizofrénica» –y sus epígrafes, «Herencia de la esquizofrenia», «Los síntomas procesuales», «Trastornos de la afectividad», «Autismo», «Trastornos de la conducta» y «Alucinaciones». Asimismo, dichos conceptos en Burness E. Moore y Bernard D. Fine, *Términos y conceptos psicoanalíticos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. En conversaciones profundas con el prestigioso psiquiatra Fernando Claramunt López –autor de libros y ensayos en torno a Azorín–, ha coincidido conmigo en que tales resonancias psicopatológicas en la vida y obra de Azorín, pueden abrir nuevas vías de investigación para el descubrimiento de su personalidad enigmática y su actitud vital.
- ²⁹ «Meditación en Cofrentes», *Los recuadros*.

Azorín: de memorias a memorias inmemoriales

José Payá Bernabé
Monóvar, España

DESDE MADRID, Azorín remitió a Ángel Cruz Rueda uno de los primeros ejemplares de *Memorias Inmemoriales* con un escueto agradecimiento. La dedicatoria de un libro es, a menudo, una oportunidad para redactar un cumplido, y aparentemente éste, firmado el 18 de enero de 1947, podría ser un autógrafo más entre un autor y su biógrafo. Pero la calificación de «su agradecido amigo» no parece un mero gesto de cordialidad. Se podría asegurar que en este ejemplar conservado en la Casa Museo Azorín de Monóvar, hay auténtica fraternidad. Eso es lo que se deduce de los documentos conocidos que marcaron la relación entre ambos.

En la biblioteca de la Casa Museo Azorín, Obra Social de la CAM, hay registrados bastantes libros y artículos de Azorín donados por la familia Cruz Rueda. En ellos puede observarse cómo trabajaba el biógrafo de Azorín: recortaba los artículos azorinianos; los clasificaba por temáticas; consultaba con Azorín y luego los distribuía en el volumen pertinente. Así por ejemplo, en *Con permiso de los Cervantistas*, los artículos que reúne fueron escrupulosamente seleccionados por Cruz Rueda; compuesto

el número con añadidos del propio Azorín e indicado en el índice, de puño y letra de Cruz Rueda, cuál debía ser el orden establecido.

Memorias (1943) y *Memorias inmemoriales* (1946) no iban a tener este tratamiento. En el primer caso, el mecanoscrito original de *Memorias*, de Azorín, que se conserva íntegro en la Casa-Museo de Monóvar, no deja lugar a dudas: fue redactado expresamente por Azorín como icono –al ser inéditas las *Memorias*– de la primera edición de las *Obras Selectas* de Azorín en la editorial Biblioteca Nueva¹.

Alfonso Moreno, director del Suplemento semanal del Diario *Arriba* de Madrid, invitó a Azorín, el 23 de agosto de 1943, a «publicar sus memorias inéditas», recalando:

«Admirado maestro: Tenemos el propósito de intercalar entre los números monográficos de este suplemento, la publicación de alguna obra literaria. Para iniciar esta serie, hemos pensado en el prestigio de su firma. A este respecto, me permito proponerle la publicación de una selecta de sus memorias inéditas. Esta publicación, que no supondría cesión alguna de derechos, no dañaría la publicación posterior de la obra completa, antes al contrario podría servir a su mejor preparación editorial. De encontrar aceptable en principio la propuesta, podría indicarme día y hora para celebrar una entrevista en la que dejáramos concertados los términos de esta publicación, que en ningún caso bajarían de 2000 pesetas. Reciba la admiración y el afecto de su s.s. Alfonso Moreno. ¡Arriba España!»

Azorín rechazó esta sugestiva cantidad para la época, conforme se lee en la misma carta, de su propia letra:

«He contestado que lo agradezco infinito; pero que no puedo. Azorín.»²

Sí aceptó, en cambio, redactarlas para la Editorial Biblioteca Nueva, de José Ruiz Castillo, con quien había suscrito un contrato para la publicación de las *Obras Escogidas*³ en papel de Biblia de superior calidad, con una tirada de 5000 ejemplares, más otros cincuenta destinados a la propaganda, con un precio de venta fijado en cien pesetas el ejemplar. Azorín percibiría el 10% del importe de los ejemplares vendidos y, a cuenta de los derechos de autor, Ruiz Castillo le anticiparía 600 pesetas mensuales desde el mes siguiente a la firma hasta la primera liquidación. El contrato fue suscrito el día 23 de marzo de 1942.

Respecto a las *Memorias*, hay otro dato que desconocíamos: Azorín reclamó las 2000 pesetas ofrecidas por el diario *Arriba* una vez salieron a la luz sus *Memorias*, según confesión de Cruz Rueda en carta dirigida a José Capilla Beltrán.

Amancio Martínez Ruiz, el hermano de Azorín, también estaba al tanto de la elaboración de las *Memorias*. No en balde a él le dedicó un capítulo. Otro dato que avala esta tesis es que, el 5 de abril de 1943, le escribe indicándole:

«Bajo sobre irán en adelante las páginas de las *Memorias*. Y el resto del ejemplar, como impresos.»⁴

Meses más tarde, el 1 de junio de 1943, volverá Azorín a comentar a su hermano:

«Querido Amancio: muchas gracias por el interesante árbol genealógico; lo he utilizado ya. Ayer te envié un paquete con *El Español*, *Destino* y unos prospectos del tomo grande. En ese tomo irán las memorias que he escrito. Por tener carácter íntimo y ser el volumen, por su precio, inaccesible al gran público, luego se publicarán por separado. El árbol genealógico pedido es para una novela.

Te enviaré *Semana* en tanto publique las *Memorias* de Baroja; de lo contrario, no. Carece de interés este periódico. Aquí se ha extendido mucho la opinión de que Alemania pierde la guerra. Lo que suceda, ya lo sabremos. Por lo pronto, Alemania ha pasado de la ofensiva a la defensiva. Cordial abrazo, Pepe.»⁵

Memorias es uno de los libros más elogiados de Azorín. Un modelo de cómo debe hacerse una autobiografía, máxime en la etapa de posguerra con un Azorín que había tomado a formar parte del diario *ABC*, el 18 de noviembre de 1941, en una etapa difícil, tormentosa, como explicamos documentalmente en nuestra edición del libro *Madrid*⁶.

Los méritos de las *Memorias* fueron enumerados por algunos de los críticos más prestigiosos del momento como Manuel García Blanco, Juan Antonio Tamayo, Fernández Almagro⁷, Ledesma Miranda⁸ o Díez Canedo. Hasta la revista *Semana* le dedicó una doble página reproduciendo fragmentos de sus capítulos «Julia en París», «La ciudad adusta»; «Martínez del Portal» y «El cazador», ilustrados con el castillo de Almonacid (Toledo).

En *Memorias* hay una mezcla del Azorín más puro: el escritor y creador, con sus angustias, evasiones, recelos y obsesiones. Representa la intención de Azorín de marcar un hito en este tipo de obras. Lo que no se cuenta en ella está presente en lo que se cuenta. Ahí radica buena parte de su originalidad y modernidad. Azorín sabía lo que hacía. Era consciente de lo que no debía decir y de ahí que sus recuerdos y vivencias, sus afectos familiares y personales hayan sido un arquetipo para otros autores. Él conocía de sobra otras autobiografías y limó su obra –tal y como puede verse en su mecanoscrito–, hasta acertar con lo que quería decir en sólo cuarenta y cinco capítulos.

A través de *Memorias*, Azorín reclama para sí una disciplina mental, una autoexigencia consistente en no entregarse al instinto; no abandonarse a la pasión del momento y depurarse de groserías.

Luis Astrana Marín en *ABC* (5 de enero de 1944) es categórico en su elogio:

«(*Memorias*) es su más lograda obra. En ninguno de sus libros anteriores alcanza la prosa de Azorín esta justeza, esta perfección de expresar el mayor número de ideas con la menor cantidad de palabras, ni la de llegar a la antinomia de un tal ascetismo, de un lenguaje con tanta copia de voces precisas, no por las voces en cuanto a vocablos, sino en cuanto informan los giros, y en cuanto sueñan, y en cuanto a su orden en la locución.»

En sentido contrario se expresa Luis Ruiz Contreras, al asegurar que «las *Memorias*, no son tales. ¡Qué afán de mixtificarlo todo! Es la moda», exclama en *El Español* (11-11-1944)⁹.

Es una lástima que no conozcamos más que los mecanoscritos de *Memorias*, *Con permiso de los Cervantistas* y *El Cine y el Momento*. En ellos se aprecia la forma de Azorín al depurar, pulir, corregir, buscar la palabra correcta, eliminando frases completas y sustituyéndolas por palabras precisas. Esto es lo que nos encanta de *Memorias*, un libro de 151 folios mecanografiados a doble espacio, que tuvo su origen en el artículo «El poeta sin nombre (Autobiografía)» como revela la Prof. Renata Londero¹⁰. En este artículo, Azorín deja clara su postura:

«Escribiré sin nombre. De la producción poética desaparecerá mi nombre. Todo lo que vaya publicando en adelante, lo daré como anónimo. No me interesa ya el público. No leo nada ya de lo bueno que escriben acerca de mí, ni de lo malo. Al arte no puedo renunciar. [...] Pero he de renunciar al nombre, sí. De eso, mil veces sí.»

Desde 1943 a 1946, Azorín compagina novelas, libros de memorias como *París* y artículos en los diarios *ABC*, *La Prensa* de Buenos Aires y *Diario de Barcelona*. Ha vuelto a imponer su magisterio y sus artículos son un referente obligado en España e Hispanoamérica. Es un período de intenso trabajo en una nación marcada por la posguerra. Azorín publica título tras título. Cruz Rueda, su biógrafo, cada día está más cerca de él: le ayuda a ordenar su producción; recorta más y más artículos; edita al mismo tiempo sus propios ensayos sobre el autor de *Castilla* e incluso trabaja en la preparación de *Mujeres de Azorín*, *Mujeres de Gabriel Miró* y *Con Cervantes* de Azorín. Cruz Rueda, como dirá más tarde Azorín, es el biógrafo perfecto, siempre a disposición de su autor.

Entre la amplia y profusa producción de Azorín en esos años, hemos de detenernos en los siguientes artículos de indudable belleza y sensibilidad:

- «La novela», *ABC*, 7 de noviembre de 1943.
- «Descanse en paz», *La Prensa*, 14 de noviembre de 1943.
- «La Toledana», *La Prensa*, 5 de marzo de 1944.
- «Salvadora de Olbena», *La Prensa*, 19 de mayo de 1944¹¹.
- «María del Val», *La Prensa*, 16 de julio de 1944.
- «El jugador», *La Prensa*, 23 de julio de 1944.
- «Un marido ideal», *La Prensa*, 30 de julio de 1944.
- «Discreto y atento», *La Prensa*, 24 de septiembre de 1944.
- «En la plaza Mayor», *La Prensa*, 29 de octubre de 1944.
- «Un estreno sensacional», *La Prensa*, 17 diciembre de 1944.
- «Nada de particular», *La Prensa*, 7 de enero de 1945.
- «El fantasma de Villena», *La Prensa*, 4 de febrero de 1945.
- «No hay instante sin milagro», *La Prensa*, 25 de febrero de 1945.
- «Vivir en Granada», *La Prensa*, 18 de marzo de 1945¹².
- «En la España profunda», *La Prensa*, 1 de abril de 1945¹³.
- «La Peña del Cid», *La Prensa*, 22 de abril de 1945¹⁴.
- «Cuento breve de amor», *La Prensa*, 13 de mayo de 1945. En el libro cambian el título por «Curso de breve de amor».
- «La hechicera de Cuenca», *La Prensa*, 27 de mayo de 1945.
- «El episodio de Lerma», *La Prensa*, 10 de junio de 1945.
- «El verdadero Don Juan», *La Prensa*, 16 de septiembre 1945.
- «Los squares de París», *La Prensa*, 4 de octubre de 1945.
- «En el Castillo», *La Prensa*, 4 de noviembre de 1945.
- «El director del Museo», *La Prensa*, 18 de noviembre de 1945¹⁵.
- «Las manzanas de Atalanda», *ABC*, 2 de febrero de 1946.
- «La hora y el minuto», *La Prensa*, 24 de marzo de 1946.
- «El hombre de mundo», *ABC*, 2 de junio de 1946.
- «Las influencias», *Diario de Barcelona*, 20 de junio de 1946¹⁶.
- «Una actitud expentante», [s.l.], [s.f.].

En medio de uno de estos artículos de Azorín, recortados por Cruz Rueda para *Memorias inmemoriales*, donde el biógrafo pone de su puño y letra «colección *Memorias Inmemoriales*», se ha encontrado una carta doblada, mecanografiada, de Azorín dirigida a él, en julio de 1946, donde le pide consejo sobre la preparación de este libro. Leemos:

«... En el otoño se publicarán las *Memorias*, separadas de las *Obras Seleccionadas*. Como he añadido algo, tanto impreso como manuscrito, tengo interés en que eche usted un vistazo a las pruebas para que vea si todo lo añadido debo conservarlo o no. Por mi parte estoy indeciso. Con toda cordialidad saludamos a ustedes y les deseamos un feliz verano. Azorín.»

No olvidemos que Cruz Rueda, en esos momentos, estaba preparando desde hacía meses *El Artista y el estilo*¹⁷ —efectuado a instancias de José Ortega Spottorno, director de la editorial Occidente—, concluyendo la obra entre enero y abril de 1946 y preparando el proyecto de las *Obras Completas* de Azorín¹⁸, además de haber sacado a la luz *Mujeres de Azorín*¹⁹.

La ayuda de Cruz Rueda no se hace esperar: corrige pruebas; añade el artículo «El asunto Marta» (*ABC*, 13 de agosto de 1946), la autobiografía de Azorín como epílogo de *Memorias Inmemoriales* y, muy posiblemente, por llevar una X en lápiz rojo como el resto de artículos seleccionados para transformar *Memorias* en *Memorias inmemoriales*, descarta —con el consenso de Azorín— los siguientes artículos:

— «Lo que son las cosas», *La Prensa*, 26 de marzo de 1944.

— «El Batán», *ABC*, 27 de octubre de 1944, que tiene idéntico procedimiento que *Memorias*, con el personaje X.

— «La oratoria», *ABC*, 3 de abril de 1946.

— «Trabajo y meditación», *ABC*, 15 de mayo de 1946, donde analiza la figura de San Isidro Labrador.

— «Fernán Caballero», *ABC*, 24 de julio de 1946, ya que tiene coincidencias con el capítulo «Tipos de Mujer» de *Memorias inmemoriales*.

El 21 de junio de 1945, Cruz Rueda confirma a José Capilla Beltrán —uno de los azorinistas más fervientes y documentados, en palabras de José Alfonso Vidal— que ha salido el libro de memorias *París*. Desde Elda, Capilla acusa recibo confesándole:

«De usted para mí, creo que Azorín nos ha escatimado mucho de su París, vivido con el alma dolorida. Tal vez por pudor, quizás por discreción, quien sabe si por prudencia. Y no digo más.»²⁰

Tanto el germen como el proceso de elaboración de su libro de memorias *París* se adivinan en los capítulos 21 y 22 de *Memorias* y en el artículo «Los squares de París» (4–10–45), que pasó a integrar el capítulo 51 de *Memorias inmemoriales*, libro de sensaciones, memorias y retratos de diversa concepción y con una estructura no adecuada, algo que resaltó el Profesor José María Martínez Cachero. Éste ahonda con gran finura en esta obra con intervenciones en 1992, con estudios recientes en *Anales*

Azorinianos (número 5), y en su introducción en las *Obras Escogidas*, de Azorín, en 1998²¹.

Los primeros 45 artículos de *Memorias inmemoriales* son de creación específica, con una síntesis del auténtico azorinismo, representado en el personaje X²² y en el prólogo pletórico de ideas ancladas en el azorinismo más categórico. Recordemos algunos de estos conceptos:

– «El momento, y no la continuidad del tiempo, es la vida, la más intensa de las vidas».

– «Si las sensaciones son continuas y vivaces e intensas, los pensamientos irán variando según sintamos».

– «Somos al pensar de distinto modo fieles a nosotros mismos».

– «No creo que en el arte sea más bella la ordenación tradicional que la indiscriminación».

– «He hecho teatro sin sensiblerías, ni filosofías. He hecho teatro que creo más representativo cuando no se representen muchos teatros que ahora son muy aplaudidos».

– «Soy, si acaso, un curioso de la psicología humana».

– «Se negaba a entrar en pormenores íntimos».

– «Lo imaginativo es en mí más eficiente que lo vivido».

El personaje X tiene semejanzas con el personaje de *Superrealismo* y de las primeras novelas de Martínez Ruiz. Y es que la presencia de lo autobiográfico no es nueva en Azorín. La empleó en sus primeras fábulas; en artículos publicados, en 1903, en *Alma Española*, en *Antonio Azorín*, en *Las confesiones*; «Autobiografía» en *Novelas, Cuentos y Comedias con Old Spain, Superrealismo, Valencia, Madrid, Agenda, Posdata, Ejercicios del Castellano*; en sus «Papeles», en las *Conversaciones con Azorín* de Jorge Campos y un largo etcétera. Muchas de sus vivencias de niño y adolescente –como señaló María Martínez del Portal– se identifican bastante entre *Antonio Azorín* y *Memorias inmemoriales*. «Lo que ocurre –en palabras de la sobrina nieta del escritor– es que tanto hechos como rasgos paisajísticos y figuras quedarán embellecidas por el tiempo y el afecto»²³.

La similitud al tratar determinadas figuras también puede verse entre *Superrealismo* y *Memorias inmemoriales*. Así lo observamos, entre otros ejemplos, en el tratamiento de Pérez Bernabeu²⁴, presidente del partido federalista de Monóvar. La explicación, como señaló el Dr. Miguel Ángel Lozano Marco²⁵, reside en que «la obra azoriniana se caracteriza por su gran coherencia, por las relaciones que podemos observar entre obras adscribibles a diversos géneros, y compuestas en diferentes épocas»²⁶.

Los cinco capítulos comprendidos entre los números 46 y 50 son también inéditos, confeccionados expresamente por Azorín para ampliar sus memorias con recuerdos y rememoranzas del industrial monovero Paco Navarro²⁷ –al que le dedica dos capítulos consecutivos–, de Luis Ruiz Contreras, de su hermano Ramón y de Cruz Rueda²⁸.

El corpus que abarca desde el capítulo 51 al 80 reproduce los artículos antes descritos provenientes de *ABC*, *La Prensa* y *Diario de Barcelona*. El último apartado lo representa un «Epílogo en la soledad» con tres partes realizadas entre 1943 y 1946. Un colofón duro, especialmente en su «segundo cacho»²⁹. Leemos:

«Gozo de un modesto pasar; menos mal que a los setenta años me permito el lujo de no necesitar de nadie: cosa rara en el escritor.»

Llama la atención la enorme presencia que tienen sus paisanos en esta obra. Figuran, entre otros, José M^a Sogorb³⁰, sus hermanos María, Amancio y Ramón, José Pérez Bernabeu, Heliodoro Vidal, Paco Navarro, Silvino Navarro³¹, Amador Navarro, sus padres, L' oncle Blau, así como las cosas y lugares más cercanos. *Memorias inmemoriales* contiene rasgos biográficos propios en los capítulos «La peña del Cid»³², «Vivir en Granada»³³, «En el Castillo»³⁴, «El Fantasma de Villena»³⁵ y «El Jugador»³⁶.

Como señaló Santiago Riopérez, su último biógrafo y amigo, Azorín convirtió cuentos suyos en novelas tales como *Capricho* –que arranca del cuento «Qué pasó después»–, *María Fontán* –de «La Toledana»– y *Salvadora de Olbena* –del cuento del mismo título³⁷. Estos dos últimos cuentos se convirtieron en capítulos de *Memorias inmemoriales*, aunque en el preliminar que en el libro consta no figuran como artículos originales.

También en *Memorias inmemoriales* Azorín ejerce, una vez más, de escritor pedagógico. Por ejemplo, en el capítulo «Lo antiguo y lo moderno» nos habla de cómo algo que puede estar ya fosilizado en la literatura antigua se puede modernizar y hacerse vivaz en una obra moderna.

Memorias inmemoriales ha tenido diversas críticas. Cabe destacar, entre ellas, las realizadas, en 1946, por Cruz Rueda³⁸ y, en 1947, por M. Fernández Florez³⁹, José Camón Aznar⁴⁰, Luis Calvo⁴¹, Fernández Almagro⁴², Emilio García Gómez⁴³ en *ABC*, y por Manuel García Blanco⁴⁴, quien asegura –y a la vista está– que «*Memorias inmemoriales* no es una biografía de hechos, sino un exámen de sensaciones». Unas sensaciones que rezuman presente, que es lo que realmente existe para Azorín⁴⁵.

COLOFÓN

Con los libros de memorias de Azorín podríamos hacer un diccionario azoriniano, que recopilara el pensamiento del universo literario–biográfico del autor a través de sus propias palabras. De la lectura de esta producción literaria y periodística se podrían entresacar citas o definiciones que expresen su visión del mundo, del hombre y de la literatura.

La relación de las palabras referentes a los conceptos, temas o materias definidas por el autor en su obra literaria –agrupadas por campos semánticos o por materias como España, Hombre, Política, Religión, Historia, Filosofía, Vida, Muerte...–, permitiría, asimismo, extraer una *Autobiografía Literaria de Azorín* editada con los fragmentos, frases o citas donde se defina su universo íntimo y personal.

Para ello, habría que estudiar la obra novelística, teatral y periodística del autor, sus entrevistas, prólogos y colaboraciones en un intento de completar sus memorias con una buena *Autobiografía Literaria* o un *Diccionario Azoriniano*. La digitalización emprendida desde la Casa–Museo de Monóvar, de la CAM, y la llevada a cabo por el Departamento de Lingüística de la Universidad de Murcia, pueden animar a ello.

NOTAS

- ¹ El anuncio de las *Obras Selectas* apareció en *ABC* el 4 de enero de 1944. En el mismo, se da cuenta de que «representan las páginas más finas de la literatura de nuestro tiempo en un lujoso tomo. Contiene las 19 mejores obras de Azorín y una copiosa selección de las restantes. Lo cierran las memorias de Azorín, completamente inéditas. Al frente va una semblanza de A. Cruz Rueda y su retrato al óleo por Zuloaga.»
- ² Original en Archivo Editorial Biblioteca Nueva. Agradezco a doña Paz Casas su gentileza en facilitarme el acceso a la misma.
- ³ Finalmente, *Obras Selectas*.
- ⁴ Original en Casa–Museo Azorín, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- ⁵ *Ídem*.
- ⁶ Azorín, *Madrid*, Ed. José Payá, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- ⁷ Melchor Fernández Almagro, en *ABC* (13–01–1944) escribe la crítica más favorable: «... Y de unas *Memorias* se trata en verdad: sólo que unas *Memorias* muy líricas; muy azorinianas, naturalmente: el mundo exterior es absorbido por un espíritu que depura hasta lo último cuanto le allega, más que el automatismo del recuerdo, la amorosa selección de la nostalgia.»
- ⁸ «Tras el secreto de Azorín», *Arriba*, 12–03–1944.
- ⁹ Azorín, generoso una vez más, pasa por alto esta crítica y le dedicará un capítulo en *Memorias inmemoriales*. A pesar de sus ataques furibundos a Azorín, éste le respeta, incluyéndole en *Memorias inmemoriales* en señal de grandeza literaria. Agradece Azorín el apoyo e impulso de

- Ruiz Contreras en sus inicios de escritor. Recuérdese que Ruiz Contreras fomentó la Tertulia en su casa madrileña en 1896; a la tertulia acudieron los del 98, a quienes invitó a formar parte de la redacción de *Revista Nueva*, donde colaboró Azorín. También le ayudó a corregir las pruebas de *Charivari*.
- ¹⁰ Renata Londero, «L' Autoritratto recicente: *Memorias inmemoriales*», *Rassegna Iberistica*, 1997.
- ¹¹ La novela inédita *Salvadora de Olbena*, de Azorín, se hizo entre noviembre de 1943 y diciembre de 1944.
- ¹² En *ABC* (5-02-1946) publica «Tres Granadinos» en referencia a C. Martos, E. Sellés y Martínez de la Rosa.
- ¹³ Publica otro artículo con el mismo título en *ABC* (8-02-46).
- ¹⁴ En *ABC* (14-05-46) habla de la figura de El Cid en «Homero en España»
- ¹⁵ Tampoco incluye en *Memorias inmemoriales* el artículo «Zuloaga» (*ABC*, 6-11-45).
- ¹⁶ Publica otro artículo con el mismo título en *ABC* (18-05-45).
- ¹⁷ «Me atareó recientemente el libro que he terminado al maestro *El Artista y el estilo* –así lo titulé– que me llevó mucho tiempo», narra Cruz Rueda a Capilla el 15 de mayo de 1946. Los ensayos fueron coleccionados, ordenados, y precedidos de un estudio de Cruz Rueda acerca de la vida y obra de Azorín.
- ¹⁸ Las *Obras Completas* de Azorín acontecen en 1947 y, según confesión de su autor a Santiago Riopérez «marcan el final de una carrera literaria». (Vid. Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, p. 553). El 24 de febrero de 1947, Cruz Rueda da noticias a Capilla de que preparará las *Obras Completas* de Azorín, en Aguilar, con igual contrato que las editadas a Benavente y Fernández Florez. El 1 de julio de 1947, la censura –según Cruz Rueda–, «ha aprobado lo de la publicación de las *Obras Completas*, pero se halla examinando muchas de ellas; y así estamos esperando».
- ¹⁹ Azorín hizo el prólogo de este libro en septiembre de 1943, según carta de Cruz Rueda a Capilla.
- ²⁰ Julio Capilla Bellot, *Escritos de José Capilla Beltrán sobre Azorín y Miró*, Alicante, CAM, 1988, p. 127.
- ²¹ El Profesor Martínez Cachero recogió múltiples datos sobre *Memorias inmemoriales*.
- ²² Curiosamente, en 1949, torna a recurrir al personaje X en los artículos «Un homenaje» (*ABC*, 3 de abril de 1949) y «Almuerzo en Segovia» (*ABC*, 26 de julio de 1949).
- ²³ María Martínez del Portal, «Yecla en la obra de J. Martínez Ruiz» en: *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, p. 109.
- ²⁴ El 21 de mayo de 1943, Azorín pide datos a Capilla sobre Pérez Bernabeu.
- ²⁵ En «Azorín y la novela contemporánea» el Prof. Lozano afirma que «resulta evidente que las *Memorias inmemoriales* redactadas por Azorín cuando contaba más de setenta años, no son la obra de un anciano escritor disminuido en su capacidad creadora que evoca su pasado desde el limitado arrabal de la senectud.»
- ²⁶ Vid. José Payá, «Azorín, Monóvar y Superrealismo», en: *Azorín et le surréalisme*, Actes du V^o Colloque International, Le Pont du Rôle, Fédérop, 2001, p. 27.
- ²⁷ ¿Quién es Paco Navarro? ¿Por qué le dedica dos capítulos?, se preguntarán algunos lectores. Pues bien, Francisco Navarro Rico (1885-1961) era natural de Monóvar, y propietario de la Fábrica de Jabón Sol. Interpretó el personaje «Carlos» en *Angelita*. Fue protector acérrimo de Amancio

Martínez Ruiz y patrocinador de su libro *Canyis i Cañizaes*. Rescató el busto de Azorín que fue vapuleado durante la guerra civil, costeadando otro idéntico que hoy se exhibe en el Colegio Público Cervantes de Monóvar. Al fallecer su padre, Francisco Navarro Pastor comunicó por telegrama su óbito a Azorín quien, también por telegrama, contestó: «Su telegrama me causa impresión profunda. Muere un amigo cariñoso y el ciudadano ejemplar. Me asocio al dolor de todos ustedes y les expreso mi propio dolor. Azorín». Un dolor tan sentido que, ese mismo día, el 11 de agosto de 1961, redacta una carta dirigida a su hijo en estos términos: «Mi querido amigo: confirmo mi telegrama. Vivamente siento la muerte del amigo afectuoso. Su nombre quedará en la historia de nuestra ciudad. Su actividad y sus iniciativas serán perpetuamente un ejemplo para todos. De todo corazón acompaño a todos ustedes en su duelo irreparable. Sirvan estas palabras de la amistad. Cordiales abrazos, Azorín y Julia. ¡Cuántos recuerdos!»

²⁸ Santiago Riopérez hizo un justo elogio a su predecesor con el artículo «Ángel Cruz Rueda, biógrafo de Azorín» en *ABC* (7-03-1961).

²⁹ En palabras de Azorín.

³⁰ Aparece en *Superrealismo* y en «Rasgos de Monóvar» uno de sus «Papeles» en *Conversaciones con Jorge Campos*.

³¹ Hermano de Paco Navarro. Industrial en Valencia.

³² Donde conoce nuevos aspectos de la naturaleza.

³³ Habla de sus sensaciones en el viaje experimentado de joven entre Jaén y Granada.

³⁴ Recuerdos nostálgicos de su infancia con simbología entre no haber podido subir al Castillo de Monóvar y la fugacidad de la vida.

³⁵ Ciudad que conoce en 1901, en compañía de Pío Baroja cuando hacían un viaje preparando *Camino de perfección* y *La Voluntad*.

³⁶ Con alusiones al Casino, parajes monoveros y la figura de Vicente Verdú, trasunto del personaje de *Los Pueblos* (1905).

³⁷ *Op. cit.*, p. 550.

³⁸ «Azorín y sus Obras Pretéritas», *Ínsula*, 15 de noviembre de 1946.

³⁹ «Pre-Azorín», *ABC*, 3 de diciembre de 1947.

⁴⁰ «El espacio en la estética de Azorín», *ABC*, 8 de febrero de 1947.

⁴¹ «Azorín», *ABC*, 2 de febrero de 1947.

⁴² «Memorias inmemoriales», *ABC*, 9 de febrero de 1947.

⁴³ «Una carta a Azorín», *ABC*, 7 de febrero de 1947.

⁴⁴ «Un libro memorable», *Revista Universitaria «Trabajos y Días»*, Salamanca, marzo-abril de 1947.

⁴⁵ Vid. A. Prieto de Paula, «Azorín, ¿un caballero inactual?», *Catálogo del Traslado de los restos de Azorín*, Monóvar, 1990. Prieto de Paula asegura que para Azorín «el presente recoge los restos de lo vivido, después de una azarosa selección: sólo perviven los recuerdos que se han salvado del naufragio universal, aquellos que ha cernido la mente del artista hiperestésico.»

Recuerdos, actualización, nostalgia en Azorín: su libro *Madrid*

José Montero Padilla
Madrid, España

UNA VEZ FINALIZADA la guerra en España (1936–1939), Azorín regresa a Madrid desde Francia, donde había permanecido durante los años de la contienda. Sobre ello cuenta puntualmente, en sus *Memorias*:

«Salí yo de Madrid con Julia, en un tren de la noche, en los primeros días de octubre de 1936. Hice el viaje por Valencia, y entré en Francia por Cerbère. Me detuve una noche en Toulouse y continué a París. [...] Salimos de París el 23 de agosto de 1939, por la noche; llegamos a Hendaya a la mañana siguiente; ese día estuvimos en Hendaya, en el hotel Imaz, y al otro pasamos el Bidasoa y entramos, con honda emoción, en España.»¹

Entra el día 25 de agosto de 1939, por la frontera de Hendaya. Al regresar, en el ánimo del escritor se confunden ilusión y temor. Y la aspereza de la posguerra se deja sentir pronto. Surgen problemas diversos, uno de ellos de especial gravedad: la prohi-

bición al escritor de publicar en la prensa, una bellaca prohibición que se prolongará hasta finales del año 1940. Azorín se encierra entonces en sí mismo, pasa la mayor parte del tiempo en su casa y casi no sale de ella. Su existencia, según él mismo contará a Gregorio Marañón, amigo suyo y compañero también durante los años de exilio en París, es comparable a la de un cartujo. Y asimismo declara, en carta fechada a 19 de marzo de 1941:

«He estado en París tres años; por guardar luto al dolor de España, sólo he puesto los pies una sola vez en una sala de espectáculos. No fue en función para público; la sala estaba vacía. Se trataba de un ensayo *con todo*. Mi amigo Gaston Baty iba a estrenar *Dulcinea*. [...] Al llegar a Madrid no he asistido tampoco, durante casi dos años, a ningún teatro. He ido por primera vez en la tarde de hoy. Deseaba ver la comedia *Víspera* de Samuel Ros.»²

Entre tanto, en 1940, Azorín redacta velozmente dos libros: *Valencia*, escrito durante los meses de febrero y marzo, y *Madrid*, a cuyo final aparece la indicación «Madrid, abril–mayo 1940». Aparecerán impresos al año siguiente. En ambos su autor recoge y cuenta recuerdos suyos vinculados a las dos ciudades españolas que les dan título. En ninguna página de las dos obras puede percibirse, de manera expresa, alguna huella del estado anímico del escritor: ni amargura, ni resentimiento, ni rebeldía... Acaso –cabe suponerlo– el manifiesto afán evocador de esos libros constituye también un refugio para el ánimo desolado y melancólico.

En 1941, ya retirada aquella prohibición tan absurda y estúpida como cruel, Azorín vuelve a colaborar en diversas publicaciones de carácter periódico: diarios, revistas...

Madrid es libro de singular valía e importancia, donde su autor efectúa numerosas evocaciones, tan curiosas como bellas, de personajes y ambientes de la Villa y Corte, y donde da también abundantes noticias para la historia y para la intrahistoria o «historia menuda «–según le gustaba decir a Azorín– de la capital de España, en el período de tiempo que va, aproximadamente, de 1896 a 1910. Y es obra asimismo en la que, como sucede habitualmente en las creaciones azorinianas, confluyen y conviven diversos géneros, aspectos, rasgos, perfiles... Así el lector puede hallar retratos y anécdotas de personajes que han alcanzado fama perdurable, unos, o que yacen en el olvido, otros; y encontrar análisis y comentarios sobre cuestiones variadísimas; y multitud de recuerdos que forman parte de la biografía azoriniana; y consideraciones estéticas; y exposición de hechos, de acontecimientos, de episodios, de pequeños sucesos, que son historia, historia general, o generacional, o literaria, o sencillamente humana, pero una historia vista desde dentro por quien la ha conocido de manera directa y la ha vivido con intensidad, y la rememora serena, discreta, afectuosa-

mente, sin ostentación personal ni afanes protagonistas, con nostalgia acaso –cabe suponerlo–, y con una insinuada melancolía en ocasiones. *Madrid* es, en fin, uno de los más valiosos y singulares libros españoles con carácter de memorias de unas realidades vividas por quien las cuenta y plenas de interés, de amenidad, de sugestión.

Estos recuerdos, que componen lo sustancial del libro, aparecen vinculados a Madrid, tal como indica su autor:

«Cierno yo mis recuerdos de Madrid, hace cincuenta años. En el acervo copioso de mis evocaciones, separo unas y me quedo con otras. Y no sé si el ceruido es bueno o malo. Desde el fondo de la personalidad, suben hasta la conciencia imágenes del remoto pretérito.»

Y esos recuerdos, y esas imágenes, corresponden a experiencias y visiones personales:

«Expongo en estas páginas, no lo que se puede encontrar en los libros, sino lo que yo he visto.»³

La vinculación a la ciudad, anunciada ya en el título del libro, infunde a éste carácter madrileñista, histórico y costumbrista, expreso, o al menos implícito, en muchas de sus páginas. Así cuando escribe, a propósito de la Carrera de San Jerónimo:

«La calle, en un breve trecho, el que va de la Puerta del Sol a las Cuatro Calles, era el paseo predilecto al anochecer de la gente distinguida. En esa calle estaba –y sigue estando– el restaurante de Lhardy, el mejor de Madrid, y en esa calle estaba la librería de Fernando Fe, la más literaria de Madrid.»⁴

Y acerca de ese mismo restaurante afirma, en otro lugar del libro:

«No podemos imaginar Madrid sin Lhardy. Lhardy resume la aristocracia y las letras. Y a su vez Lhardy es resumido por el espejo del fondo. Ese espejo, grande, con marco de talla dorada, está en el fondo de la tienda, sobre una consola con tablero de mármol blanco. En Lhardy, por sus concurrentes, por su historia, por lo selecto de su servicio, todo resulta noble. En los estantes nos miran las limetas, botellas y frascos de exquisitos vinos y licores, y el espejo lo abarca todo. Frontero a la puerta, ese ancho cristal azogado recoge la claridad diurna y parece que se complace en retener los fulgores del crepúsculo vespertino. A esa hora del anochecer es cuando la acera de la Carrera de San Jerónimo cobra su animación selecta. En un breve trecho se congrega lo más conocido de España. En el picaporte de Lhardy ponen su mano el duque de Tamames y Mariano de Cavia, Antonio Vico y Romero Robledo, Núñez de Arce y Frascuelo.»⁵

En el libro *Madrid* Azorín efectúa asimismo una explicación de lo que, a su juicio, fue la denominada Generación del Noventa y Ocho: de cómo y por qué surgió, qué pretendía y buscaba, quiénes la integraron. E indica al respecto: «No podía el grupo permanecer inerte ante la dolorosa realidad española. Había que intervenir»⁶. Y sobre su carácter y sus escritores más representativos informa:

«*Los tres* éramos Ramiro de Maeztu, Pío Baroja y yo. Nos llamábamos *los tres*. Así figuramos en artículos periodísticos y nos declaramos en entrevistas con informadores. Los tres éramos el núcleo del grupo literario y que se disponía a iniciar una acción social. Ya la primitiva y única agrupación se había escindido, y otro grupo era capitaneado por Ramón del Valle-Inclán y Jacinto Benavente.»⁷

Discutible seguramente, pero también curiosa y llamativa es la explicación que Azorín propone acerca del carácter, estética y espíritu de los escritores del Noventa y Ocho en relación con Madrid:

«En Madrid se desarrolló la generación de 1898. [...] ¿Hasta qué punto Madrid influyó en la estética y en la psicología de los escritores del grupo dicho? La inclinación en esos escritores a los contrastes enérgicos y a las líneas distintas es evidente. La luz de la altiplanicie castellana hace resaltar los contornos. Desde el paseo de Rosales se ven como si estuvieran a dos pasos las anfractuosidades del Guadarrama, y se tiene cercano el azul y el blanco de la piedra berroqueña, y –en invierno– de la prístina nieve. La pureza del cielo en Madrid estimula la apetencia de limpidez. Definidos y límpidos son los aludidos escritores. [...] No nos arriesguemos en el terreno de las influencias. Pero tengamos presentes las condiciones de aire, temperatura, hidrografía y luz. [...] El madrileño, inteligencia viva y sutil, es analítico e irónico. No se deja candorosamente alucinar. Su espíritu de análisis le lleva a la oposición. La oposición en Madrid flota en el aire. Don Antonio Maura, siendo Presidente del Consejo, en los respiros de un debate fatigoso, salía a los pasillos del Congreso, cogía del brazo a un amigo y le decía chanceramente, respondiendo al ambiente madrileño: “¡Vamos a hablar mal del Gobierno!”»

Tal espíritu de oposición, era el espíritu de los escritores del consabido grupo. Y el desasosiego doloroso que señala el climatólogo francés,⁸ era su desasosiego. «¿Ellos eran así y otros en el mismo ambiente no lo habían sido? ¿Ellos habían llevado al arte esas características? En la aparición y desenvolvimiento de una estética las circunstancias sociales e históricas son también factor esencial.»⁹

El libro *Madrid* contiene, pues, y nos da un panorama y un análisis lúcido, sereno y subjetivo a la par, de la literatura decimonónica finisecular y de los primeros años del siglo XX. Julián Marías ha afirmado, a propósito de esta obra, que «ha adquirido

un notable valor histórico al convertirse en uno de los pocos libros que revelan datos de la Generación del 98 desde dentro»¹⁰.

Libro asimismo en el que figuran, congregados por la palabra del autor, numerosos personajes representativos de la época comentada por Azorín. Una anotación pormenorizada de todos esos personajes citados –anotación que no ha sido efectuada aún– ofrecería alto interés y poseería gran utilidad. Algunos de ellos son: Manuel Troyano, José Ortega Munilla, Torcuato Luca de Tena, Julio Burell, Cánovas del Castillo, Sagasta, Francisco Huertas, Juan Maragall, Juan Pedro Capdevielle, Miguel de Unamuno, Ricardo Fuente, Rubén Darío, Pío Baroja, Darío de Regoyos, Leopoldo Alas *Clarín*, Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Valle-Inclán... Y muchos más, en sugestiva galería en la que coinciden personajes ilustres de fama perdurable y otros que, olvidados hoy, requieren datos explicatorios acerca de quiénes fueron y qué significación alcanzaron en su tiempo. Esta presencia de personas destacadas en su tiempo hace que el libro *Madrid* posea, también, un alto valor histórico acorde con uno de los caracteres –gusto y afán historicista en este caso– del Noventa y Ocho, tal como manifiesta el propio Azorín:

«La Historia nos tenía captados. Nos diéramos de ello cuenta o no nos diéramos. Para los resultados finales ha sido lo mismo. Baroja ha escrito una extensa historia de la España contemporánea. Maeztu acopiaba quizás entonces los hilos invisibles con que había de tejer su teoría histórica de la hispanidad. En cuanto a mí, el tiempo en concreto, es decir, la Historia, me ha servido de trampolín para saltar al tiempo en abstracto. La generación de 1898 es una generación historicista.»¹¹

En la referencia a tantos personajes, conocidos por Azorín, en la rememoración de hechos y circunstancias vividos, nunca aparece y ni siquiera se insinúa un apunte crítico, o reticente, o ácido... Bien al contrario, la actitud del escritor se manifiesta serena, comprensiva, benevolente. Ejemplares en este sentido son las palabras –tan justas, tan reveladoras– que dedica a don Ramón del Valle-Inclán:

«He estado unas veces cerca de Ramón del Valle-Inclán y otras apartado. Cuando fue herido en la muñeca, le visitaba todos los días. He dedicado artículos de justo elogio a algunos libros suyos. Pero nuestras normas de vida eran distintas y nuestras estéticas se oponían. Pasaba yo una vez por la Puerta del Sol y me crucé con Valle-Inclán, que iba acompañado de varios amigos. Nos mostrábamos por aquellos días uno con otro esquivos. Uno de los acompañantes de Valle-Inclán me contó luego que el autor de las *Sonatas* les había dicho: “Han visto ustedes cómo he fascinado con la mirada a Azorín?” No advertí yo entonces la tal fascinación. Pero fascinado por Valle-Inclán lo he estado siempre y lo estoy ahora mismo. Fascinado estoy ahora por un escritor que ha enriquecido la

literatura española, que ha tenido siempre arranques generosos y que ha muerto pobre –él que había regalado un tesoro a España– por no querer ser más que escritor.»¹²

Esta obra azoriniana no despertó especial interés a su aparición. Algunos comentarios amables, como el de Melchor Fernández Almagro, en el diario *ABC* del día 20 de septiembre de 1941 (*Madrid es la «poesía de la Historia y la Historia menuda del sentimiento humano»*); y otro, de intensa admiración, firmado por Bernardo G. de Candamo en el periódico *Santo y Seña* del 20 de noviembre de 1941.

En la actualidad no deben existir dudas para considerar esta publicación –*Madrid*–, de Azorín, como fundamental en la bibliografía madrileñista del siglo XX, y también para un mejor conocimiento de un grupo de escritores que ha supuesto una nueva Edad de Oro para la Literatura Española¹³.

Últimos años de Azorín en Madrid

El tiempo transcurre, inexorable, y Azorín, en sus años postreros, se va transformando, más y más, en estatua de sí mismo, pero estatua dotada de vida, lúcidamente pensante aún.

Publica sus últimos libros *enteramente inéditos*, según indica una faja de papel que acompaña a los ejemplares: *Agenda* (1959), *Postdata* (1959) y *Ejercicios de castellano* (1960). Otros volúmenes que aparecerán por entonces o incluso después son, principalmente, colecciones de artículos de distintas fechas, recopilados y ordenados por fieles amigos del autor: Ángel Cruz Rueda, José García Mercadal, Santiago Riopérez y Milá.

En el mes de marzo de 1961 Azorín tiene ánimo todavía para escribir algo insólito en su creación literaria: unos versos, a los que titula «En el collado (Soneto arbitrario)»:

Aquí escribía yo
Cuando Dios quería.
Tenía contento y paz
Y nada pedía.
El olivo daba su olio
Para lucubrar.
En la noche latía
Un lejano can.
Las estrellas inspiraban
Eternidad.

El tiempo ha pasado
Y ya
No volverá.
Así son las glorias del mundo
Y... nada más.

Al poemilla su autor le añade todavía unos versos más a los que llama *Estrambote*:

El cuclillo me dice:
«Has hecho mal
En no me recordar.
Yo lanzaba mi nota, cú, en el olivar,
En tanto que tú escribías *La Voluntad*.
¿Qué es lo bueno: tu prosa o mi canto?
¡Di la verdad!»¹⁴

En 1963, el 8 de junio, día de su cumpleaños –noventa ya–, el escritor recibe en su casa la visita de una Comisión del Ayuntamiento de Madrid que ha acudido a felicitarle y que le regala un biombo con el plano de Madrid hecho por Pedro Texeira e impreso en 1656. Azorín pronuncia unas palabras en las que alude a su relación con la Capital:

«–¿Quién ha fundado Madrid? Los madrileños y los provincianos. Soy provinciano. En Madrid he trabajado. Un abrazo a todos.»¹⁵

Al día siguiente, el diario *ABC* publica la nota informativa siguiente:

«Ayer, con motivo de su nonagésimo cumpleaños, recibió Azorín, en su domicilio de la calle Zorrilla, número 21, muchas visitas de autoridades, admiradores y amigos que acudieron a felicitarle. El ilustre prosista se levantó a las ocho, como de costumbre, y desarrolló normalmente su vida cotidiana. Para todos sus visitantes tuvo palabras amables y sencillas. La casa, en determinados momentos, se llenó de gente. Y hubo montones de cartas, telegramas y tarjetas de todas partes y de toda clase de personas. La profunda admiración que inspira a jóvenes y a viejos, a españoles e hispanoamericanos, el universal autor de *Los pueblos* y *Castilla* ha quedado patente una vez más.»

Pero el escritor apenas sale ya de su casa y su reclusión es cada vez mayor. Lee, esto sí, lee mucho; pasa largos ratos ensimismado; habla poco, muy poco –nunca fue hablador–, y con voz tenue, apagada. Y sigue recibiendo visitas: las de los amigos fer-

vorosos, las de gentes diversas que quieren tener un libro de Azorín firmado por él, las de autoridades y comisiones que acuden a rendirle homenaje con motivos distintos...

El 5 de enero de 1965, como delicado regalo de día de Reyes, aparece una nueva edición del libro *Madrid*, realizada por el Ayuntamiento de la Capital. Su Alcalde Presidente, conde de Mayalde, afirma entonces:

«Azorín es como un madrileño más, pues aquí ha transcurrido gran parte de su vida. El libro *Madrid* es una joya de la literatura española, por lo que espero que el buen gusto y la sensibilidad de los madrileños les harán apresurarse en la adquisición de esta joya bibliográfica.»¹⁶

En el mismo año de 1965, el día 4 de febrero, publica por última vez un artículo en el periódico *ABC*: se titula «Condensaciones de tiempo».

Continúa lúcido y recibiendo visitas que le reiteran testimonios de afecto, de respeto, de admiración. Un día, una de las personas que acude a verle, le interroga: «-¿Qué tal estamos hoy, maestro?» Y Azorín le contesta:

«-Viendo pasar la vida, yo ya sólo sirvo para verla pasar; ya no la vivo.»¹⁷

Unos meses más tarde, dirá, con palabras no exentas de humor: «... a los noventa y tres años, soy casi un dimisionario de la vida, aunque hasta ahora no me la hayan aceptado todavía».

Y, el 13 de marzo de 1966, en una carta –será la última–, escribe a sus hermanos Amparo y Amancio: «Tengo 93 años; desde hace más de dos no salgo de casa; no puedo andar; dicen que me repondré, no lo sé».

A fines de 1966, el día 6 de noviembre, Azorín recibe la visita de cinco escritores: Manuel Alcántara, Luis de Castresana, Emilio Gascó Contell, Gaspar Gómez de la Serna y Rafael de Penagos. Están durante una hora con el autor de *La voluntad*. Cuando se marchan comentan la idea –propuesta por Gascó Contell– de redactar cada uno un artículo con el relato de la visita hecha a Azorín. Los textos serán publicados –así se proyecta– por el editor Afrodisio Aguado para enviarlos como felicitación navideña de su empresa. La feliz ocurrencia no llegará a convertirse en realidad por la tardanza de Alcántara en escribir su artículo. Sí lo hará a la muerte del escritor, y los cinco artículos aparecerán impresos entonces en la revista *La Estafeta Literaria*. Son cinco preciosísimos testimonios, cinco espléndidas perspectivas del último Azorín, al que Emilio Gascó Contell ve así:

«Todos sabemos que estamos como ante una estatua viva, de espíritu atento y de cabeza milagrosamente clara, servida por una memoria que apenas desfallece. Una estatua viva.»¹⁸

La muerte se halla cada vez más cerca. Le llega al escritor a la edad de noventa y tres años, a las nueve de la mañana del día 2 de marzo de 1967, en su domicilio de la calle de Zorrilla, número 21, piso segundo izquierda. A los achaques de la edad se habían unido una afección renal y unos trastornos circulatorios. El día 1, a media mañana, sufrió un mareo y su estado fue empeorando, aunque sin perder la lucidez. A la tarde pidió la asistencia de un religioso. Acudió el P. Bernardo, de la cercana iglesia de Jesús de Medinaceli. Ya en la madrugada del día 2 percibió que su fin estaba próximo y así lo manifestó: «Éstos son mis últimos momentos». Y, más adelante: «¡Cuánto tarda la muerte en llegar!» Van transcurriendo las horas hasta las ocho de la mañana, en que la fatiga de Azorín parece extremarse. Pero sus ojos parecen lúcidos aún y miran en derredor, como despidiéndose de quienes le acompañan. Quedan inmóviles después. Azorín ha entrado en el silencio definitivo. Son las nueve de la mañana.

Es enterrado al día siguiente, a las cinco de la tarde, en el cementerio de la Sacramental de San Isidro (patio del Carmen, fosa número 72, fila segunda). Como homenaje ya póstumo, el entonces alcalde de Madrid, Carlos Arias Navarro, había impuesto sobre el féretro con los restos del escritor la Medalla de Oro de la Villa y Corte.

A los pocos meses, el 29 de octubre, se inaugura un monumento a Azorín, obra del escultor Agustín de la Herrán, en los jardines de la Cuesta de la Vega. En el acto interviene José María de Cossío, quien dice:

«El valor de su obra justificaría todo homenaje. Su dedicación a interpretar paisajes urbanos, personas y cosas de Madrid lo hacían obligado [...] y yo, situado en una posición de espectador, tengo que loar la resolución del Ayuntamiento de Madrid al perpetuar en este homenaje el recuerdo de quien tan bien le quiso.»

En Madrid permanecieron los restos del escritor, hasta el 8 de junio de 1990, en que fueron trasladados al cementerio del municipio de Monóvar, patria chica de José Martínez Ruiz, *Azorín*.

Pero en la Villa y Corte, en la ciudad de Madrid, perduran, impalpables pero ciertos, el recuerdo y el espíritu de uno de los escritores que más han contribuido a convertirla en insigne capitalidad literaria.

NOTAS

- ¹ Azorín, *Memorias inmemoriales*, en: *Obras escogidas*, tomo III, Madrid, Espasa, 1998, pp. 1103 y 1106.
- ² Reproduzco a través de José Payá, «Introducción» a su edición del libro de Azorín, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, p. xxi.
- ³ Azorín, *Madrid*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, pp. 8 y 20.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 26.
- ⁵ *Ídem*, p. 98.
- ⁶ *Ibíd.*, p. 52.
- ⁷ *Ibíd.*, pp. 52–53.
- ⁸ Se refiere al doctor Edouard Cazenave, autor del libro *Du climat de l'Espagne* (1863), citado poco antes por el mismo Azorín.
- ⁹ *Op. cit.*, pp. 67, 68 y 69.
- ¹⁰ Cito a través de J. Payá, «Introducción» antes citada, p. xxxiii.
- ¹¹ *Op. cit.*, p. 58.
- ¹² *Ídem*, pp. 36–37.
- ¹³ Sobre la negación, reiterada últimamente, de la existencia de una Generación del Noventa y Ocho es representativa la obra de varios autores, *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Fundación Duques de Soria–Visor libros, 1997, donde se incluye el significativo texto «Contra el 98 (Manifiesto de Valladolid)». Sobre esta cuestión he escrito en mi artículo «La realidad del 98: algunas observaciones», publicado en las *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 6–11 de julio de 1998, tomo II, Madrid, Editorial Castalia–Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 309–314.
- ¹⁴ Reproduzco del libro ya clásico de Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, p. 617. El adverbio *Aquí*, del verso inicial del poema, hace referencia a una finca familiar donde el escritor había pasado algunas temporadas.
- ¹⁵ *Vid.* S. Riopérez, *Op. cit.*, p. 626.
- ¹⁶ Cito a través de S. Riopérez, *ídem*, p. 642.
- ¹⁷ *Vid.* Miguel Ors, «Desde mi batel», *ABC*, 17 de diciembre de 1994.
- ¹⁸ *La Estafeta Literaria*, Madrid, número 365, 11 de marzo de 1967, p. 6.

El septenio 1939–1945 en la novela española de posguerra

José María Martínez Cachero
Oviedo, España

A ESTOS AÑOS e incluso a algunos más –digamos el resto de la década de los 40 y alguna parte de la de los 50– los calificué en ocasión anterior como «difíciles y oscuros»¹, presentándolos del siguiente modo: la década de los 40 fue un tiempo español ciertamente difícil. Coincidieron entonces la posguerra de una larga y cruel guerra civil y una guerra universal (septiembre 1939–agosto 1945), que tuvo fin con el lanzamiento y explosión de dos bombas atómicas U.S.A. sobre territorio japonés; también, la disputada neutralidad española en esta contienda y, posteriormente, el cerco internacional a nuestro país y la retirada de los embajadores (con muy contadas excepciones), como castigo a la criatura que era tenida porapestada. Son años de grave escasez y de cerrada autarquía, de modestísimo y de escandaloso «estraperlo», de silencio y miedo (la liquidación de las responsabilidades bélico–políticas y la inestabilidad del futuro inmediato) junto a mucha alharaca e, igualmente, el deseo de comenzar una época de veras nueva. España es sospechosa de fascismo y la reciente organización internacional, la O.N.U. –o la U.N.O., trastrueque pintoresco que daría lugar a un escatológico dicho ibérico, exhibido en pancartas y coreado en manifesta-

ciones— se constituye a espaldas de España y en alguna ocasión parece mostrar deseos de intervenir en la marcha de su existencia. La buena gente española alta y baja, sufrida y de aparente buen humor, se ha cansado de la antes obligada recordación de nuestra guerra y el «no me cuente usted su caso» es frase que se populariza frente a quienes todavía parecen dispuestos a asombrar y a edificar con sus pasadas peripecias; baja por eso sensiblemente el número de relatos bélicos, aunque éstos no lleguen a desaparecer de la circulación, mientras que otros temas y preocupaciones hacen su entrada.

Dije entonces años *oscuros* porque de ellos —de su literatura, de su novela— suele saberse muy poco —y muy tópico— sin que se muestre mucho afán por enterarse debidamente; graves y muy politizados estudiosos niegan el pan y la sal a quienes en los años 40 trabajaron, con torpeza y limitaciones innegables y forzosas, en el cultivo de la novela, tal como si ésta hubiera comenzado en 1950 y pico, a partir del cero más absoluto y a cargo de gentes distintas a las de la primera generación de posguerra. No creo que ese tiempo fuera el de «un auténtico páramo intelectual»² y si Julián Marías, testigo de mayor excepción, pudo hablar de «la vegetación del páramo»³ y probar su existencia, Gonzalo Torrente Ballester, otro testigo bien directo, afirmaría en 1950:

«Los años que van desde el cuarenta hasta nuestros días son importantes. No sólo porque los hombres de otras generaciones han mantenido su producción y, con ella, un buen nivel literario, sino porque los jóvenes y los más jóvenes hemos también añadido lo nuestro. [...] Hay una generación lírica importante [...] La novela parece renacer [...] Los premios empujan, alientan a los novelistas jóvenes.»⁴

Limitándonos a sólo este último género ofrece, concluida la contienda, la siguiente situación: ha muerto en 1938 Palacio Valdés, tenido en sus postreros años como el patriarca de nuestra novela; había muerto, el último día de 1936, Unamuno y los dos noventayochistas supervivientes, Baroja y Azorín, publicarían en la década de los 40 nuevos títulos novelescos; Eduardo Zamacois se ha exiliado pero otros autores de su promoción y estética (la denominada por Sainz de Robles promoción de *El Cuento Semanal*) intentan supervivir dentro de España. Ramón Gómez de la Serna, desde Buenos Aires, pero no en situación de exiliado político, continúa trabajando incesantemente y publica, entre otros muchos libros (ya en Argentina, ya en España), algunos narrativos. El grupo de narradores en el exilio lo integran personas muy afines al sello «Nova Novorum»: Pedro Salinas, Rosa Chacel, Esteban Salazar Chapela, Francisco Ayala —inactivo novelísticamente desde 1930 y tan crecido y variado en sus relatos y novelas posteriores, a partir de *Los usurpadores* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949) y *Muertes de perro* (Buenos Aires, Sudamericana, 1958)— o

Benjamín Jarnés; también escritores como Max Aub, que prosigue y adelanta su probada capacidad creadora en, por ejemplo, la serie de *El laberinto mágico*, a partir de 1943 y 1944; o escritores más afectos al realismo, cuyo ejemplo más cimero y casi único (desaparecidos física o literariamente Carranque de Ríos, Díaz Fernández, Arconada y Arderíus) es el del prolífico y diverso Ramón J. Sender. (Aparte quedan quienes se revelaron como narradores después de comenzado su exilio: caso de Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Paulino Masip).

Permanecieron en España una vez terminada la contienda, y con alguna actividad en el cultivo del género, gentes como Ricardo León, Concha Espina y Wenceslao Fernández Flórez (entre los mayores en edad) y, asimismo, Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Jacinto Miquelarena, Claudio de la Torre, Huberto Pérez de la Ossa, Ramón Ledesma Miranda, Bartolomé Soler, César González Ruano, Juan Antonio de Zunzunegui o Samuel Ros. (A estos nombres se juntarán otros completamente nuevos como Rafael García Serrano, Pedro Álvarez Gómez o Cecilio Benítez de Castro, revelado en plena contienda, y aquellos correspondientes a la década de los 40, con Camilo José Cela, a su frente). No procede entrar aquí en nueva y encendida discordia tratando de ver en cuál bando –exilio, interior– son más y mejores los novelistas.

Seguidamente atenderé –más bien con brevedad, siempre la lucha contra el tiempo– a algunas de las cuestiones que plantea el cultivo del género novelesco en el espacio temporal acotado, tales como: I. La tradición realista; II. El Tremendismo; III. El auge de las traducciones; IV. El «Nadal». Los premios de novela; V. La censura; y VI. Dos novelas de éxito.

I. La tradición realista

Es una tradición de realismo a la que la mayoría de nuestros novelistas actuales, recién llegados o mayores, parecen adscribirse: los primores de estilo, las ocurrencias ingeniosas, los experimentalismos técnicos, la densidad ensayística es algo que diríase no va con ellos; he aquí una muestra fehaciente donde salen a plaza, requeridos por un joven colega, Camilo José Cela, y no aceptados por él como novelistas, Gabriel Miró, Azorín y Ramón:

«Miró, en quien la herramienta brilla con exceso y llega a ocultar la obra; Azorín, en quien los materiales cobran valor por sí mismos y jamás se conjuntan; Ramón Gómez de la Serna, donde el ingenio campa por sus respetos y una llamarada luminosísima, al deslumbrarnos, nos oculta dos páginas que no hicieron falta. Porque sucede que ni Miró, Azorín y Gómez de la Serna hicieron novela,

o lo que pudo parecersele. No pisaron jamás una estética de solidez bastante para caminar sobre ella.»⁵

Cela concluye considerando a Ramón Ledesma Miranda como «hermano mayor». Este novelista había sido estimado en los años 30 como una «fuerte y definida personalidad» que, con el tiempo, corroboró el galdosianismo existente en su obra: más de una vez escribiría a propósito de la Novela y en todo momento se expresó con idéntica rotundidad negativa⁶ y afirmaba:

«La novela realista es la novela-tipo: lo que le antecede es su infancia y lo que le sucede es la vejez.»⁷

Opiniones por el estilo son las formuladas a la sazón por Torrente Ballester y Zunzunegui, más jóvenes que Ledesma Miranda: Baroja es para ellos y también para otros colegas, ejemplo y modelo en cuanto que su novelística guarda estrecha vinculación con la realidad.

II. Hablemos de Tremendismo

En más o en menos no son pocas las gentes que por estas fechas se desagradan y escandalizan por la violencia expresiva y la desmesura situacional de ciertas novelas recientemente aparecidas –póngase como ejemplo cimero *La familia de Pascual Duarte* (1942); con la repulsa propia, con el señalamiento público o, incluso, con el empleo de la censura urge salir al paso. Naturalismo –de ordinario, calificado de zolesco–; nuevo realismo o neo-realismo; miserabilismo o excrementicialismo (como se dijo alguna vez, traduciendo vocablos usados peyorativamente en Francia) ; tremendismo, por último, creo son los términos que se emplearon para designar semejante tendencia y de todos ellos fue Tremendismo el que más se impuso y discutió.

¿Cómo podría definirse? Tal vez como el desquiciamiento de la realidad en su sentido violento o la sistemática presentación de hechos desagradables o incluso repulsivos; para Ángel del Río, se trata de:

«Un realismo que acentuaba las tintas negras, la violencia y el crimen truculento, episodios crudos y a veces repulsivos, zonas sombrías de la existencia. Esto, en cuanto al material novelesco; respecto al lenguaje, desgarro, crudeza y, en alguna ocasión, una cierta complacencia en lo soez.»⁸

Hubo erupción tremendista en la novela y en la poesía españolas de esta década y, por lo que respecta a la primera, abundancia de criminales, tarados física y psíquicamente, prostitutas, anécdotas espeluznantes, situaciones repulsivas. El éxito obtenido por la mencionada novela celiana produjo bastantes imitaciones o remedos y, todo junto, reacciones negativas, en nombre unas veces de la moral y, otras veces, determinadas ya por el buen gusto, ya por la apelación a la variedad, evitadora sin igual de la monotonía y del consiguiente cansancio del lector. Episódico movimiento de circunstancias semejantes, exacerbación del realismo, el Tremendismo llamó algún tiempo la atención y compartió su presencia en el género con otras novelas hartamente distintas: las de Azorín entre ellas.

III. El auge de las traducciones

Un repaso a la actividad editora coetánea lleva a constatar el auge, puede que desmedido, de las traducciones de novelistas con harta frecuencia de no mucha calidad cuyos traductores, que trabajan a tanto la línea o la página (un tanto más bien mezquino), realizan su labor con desgana y, en ocasiones, son torpes conocedores del idioma que traducen y del idioma al que traducen —conste que hubo honrosas excepciones—; los productos así resultantes solían servirse al público principalmente por editoriales barcelonesas en volúmenes de cuidado aspecto (tipografía, encuadernación, sobrecubierta vistosamente coloreada). El fenómeno llegó a preocupar y a convertirse en asunto de artículos y encuestas; Zunzunegui, v.g., declararía, entre alarmado e irritado, lo siguiente:

«Hay que cuidar de la literatura nacional. La literatura, como la industria, debe tener su protección. Ese dejar traducir a caño libre, como se ha hecho hasta ahora, me parece tan perjudicial como si en el terreno económico se consintiese la importación de toda clase de productos. No sé por qué se ha de proteger la industria y no la literatura, que también es una industria además de un ornamento del alma del país.»⁹

Se traduce profusamente: parte de la obra de André Maurois —*Climats*, el título más favorecido—, entre los franceses; Pearl S. Buck y Luis Bromfield, entre los norteamericanos; Knut Hamsun, entre los nórdicos; el húngaro Lajos Zilahy; y, sobre todo, autores ingleses: Somerset Maugham, Cecil Roberts, Clemence Dane o Maurice Baring (éste, el de más amplia audiencia). Eran los traducidos autores ante todo diestros en la práctica de contar y fueron sus obras lectura gustosa para un público

burgués de no demasiadas exigencias; su aceptación retardó y dificultó la salida a escena de los colegas españoles jóvenes.

IV. El «Nadal». Los premios de novela

Un joven de hacia veinticinco años, alto y delgado, pateaba entre 1941 y 1942 el asfalto de Madrid a la búsqueda de un editor valiente, dispuesto a publicarle una novela cuyo original traía consigo; todo es andar en vano y el joven se desespera, tal vez duda de sí mismo y apenas le sirve de confortación el recuerdo de hechos análogos ocurridos a colegas que serían con el tiempo nombres egregios. Hasta hubo quien llegó a decirle:

«Mire, su libro está bien, pero no se lo puedo editar. [...] Además, debo serle sincera: de su libro no se venderían más allá de diez o doce ejemplares, no nos engañemos.»¹⁰

Poco importa que el autor de nuestra novela se llame Camilo José Cela y que el original ofrecido sea el de *La familia de Pascual Duarte*; no contemplemos el hecho con óptica actual y démonos cuenta de que, en esas fechas, Fermina Bonilla, la propietaria de Ediciones Cigüeña, tenía sobrados motivos –boga de traducciones y biografías, prédica de lo directamente ejemplar en las letras, vigilancia moralizante de la censura– para no arriesgarse publicando la obra de quien, por otra parte, era un supuesto valor desconocido; que las cosas fueran después por derrotos hartos distintos a los normalmente previsibles fue sólo casualidad sorprendente y feliz. Viene esto como ilustración de lo que sucedía por entonces al escritor español, joven e inédito, con el editor (hombre de negocios) y lleva a ocuparse, como de un expediente salvador, de los premios de novela en la década de los 40.

El 10 de abril de 1944 moría, a los veintisiete años de edad, Eugenio Nadal, redactor–jefe del semanario barcelonés *Destino*, escritor con un solo libro publicado (*Ciudades de España*) y profesor de Literatura en el Instituto de Manresa. Un grupo de amigos le rindieron homenaje en una Corona poética inserta en el número 4 de la revista *Entregas de Poesía* y otro grupo tuvo el acierto de perpetuar su nombre adscribiéndolo a un premio de novela convocado en el otoño de aquel mismo año y fallado en la noche del 6 de enero de 1945, en el curso de una amistosa cena, nada espectacular ni multitudinaria, tenida en el café Suizo (de las Ramblas), ya desaparecido. Componían el jurado: Ignacio Agustí, Juan Teixidor, José Vergés, Juan Ramón Masoliver y Rafael Vázquez Zamora, que hacía de secretario. Concuraron veintiséis novelas y, por tres votos contra dos, *Nada*, de Carmen Laforet ganó a *En el pueblo hay*

caras nuevas, del escritor gallego José María Blázquez. *Nada* fue a su publicación un rotundo éxito de crítica y público; quedaba revelado –después de Cela– otro nombre nuevo y desconocido, cuya novela ayudó no poco al asentamiento y feliz carrera del premio «Eugenio Nadal», que suscitó gran interés y no tardando mucho se ganó la confianza de escritores, lectores y críticos, bien merecida por la honradez y acierto del jurado y las posteriores revelaciones de jóvenes e inéditos novelistas. Otros premios trataron de seguir el buen rumbo marcado por el «Nadal» y creo que en ningún momento resultaron los premios de mayor utilidad pues téngase presente que en tiempos tan cerrados como los años 40 importaba muy poco el deseo de estimular y facilitar la salida de nombres nuevos y primerizos. (Desdichadamente, la historia posterior y actual de nuestros premios de novela resulta bien diferente).

V. Una novela con censura: Dos casos ilustradores

Que la censura exista es hecho inevitable en una situación de guerra civil y de posguerra inmediata, mientras cunde una psicosis de medroso recelo y existe el propósito de mantener con energía determinada ortodoxia; a lo que tácitamente queda prohibido, se añade lo prohibido expresamente que, junto a lo merecedor de exaltación oficial, configuran la ideología del momento. Los peligros a los que debía hacer frente entonces la censura no eran los derivados de una inexistente oposición política; raramente, los de una ostensible discrepancia en las propias filas; más bien, en nuestro caso, son peligros atañentes a la fe y buenas costumbres. Se entiende así perfectamente lo advertido por Dionisio Ridruejo acerca de la «inspiración predominantemente eclesiástica» en estos años 40, lo cual corroboraré con el relato de dos casos ilustradores.

Gonzalo Torrente Ballester, nacido en 1910, era uno de los nombres jóvenes con más calidad y mayor rigor intelectual surgidos, dentro de la militancia falangista, en los mismos días de la guerra civil. Editora Nacional sacó en 1943 su primera novela, *Javier Mariño*, obra de cierta densidad, variada de escenarios y de acción externa; historia de dos almas (la de Javier y la de su amiga Magdalena), finalmente convertidas pues si ella «era [ahora] otra mujer [...] y el pasado era como una pesadilla que empieza a olvidarse», otro tanto podría decirse de Javier. Tuvo poco éxito la novela, y la mala fortuna de que su conocimiento público se viese interrumpido a los quince días de ver la luz, finalizando en 1943, por una prohibición de la censura. Parece ser –según contaba el autor– que «un lector de las alturas había hallado en ella sobrea-bundancia de imágenes lúbricas. Se prohibió. Nuestro joven escritor se quedó con un palmo de narices».

A Rafael García Serrano, navarro de la «Quinta del S.E.U.», nacido en 1917, estudiante de Filosofía y Letras en Madrid antes del 18 de julio de 1936 y alférez provisional por la Academia de Ávila, autor de *Eugenio o proclamación de la primavera*, escritor al que se le debían muy significativos textos estético-políticos, manifestación resuelta de un fervoroso apasionamiento, le fue prohibida, pese a todo ello, su novela *La fiel infantería*, relato de guerra desde el bando nacional. Sale en el otoño de 1943, de mano de Editora Nacional, y permanece de venta al público unos 60 o 70 días. En los finales de 1943 se le concedió, no por unanimidad, el premio «José Antonio Primo de Rivera»; eran 25000 pesetas. En los primeros días de 1944 hubo una orden a la policía y la novela fue recogida de los escaparates. ¿Qué había ocurrido para ello? Existió antes un Decreto del Arzobispo de Toledo, Enrique Pla y Deniel, en que se decía (por ejemplo) que:

«Examinada serena y objetivamente la novela *La fiel infantería*, de D. Rafael García Serrano, resulta: 1°. Que se proponen como necesarios e inevitables los pecados de lujuria en la juventud; 2°. En la novela se describen varias veces cruda e indecorosamente escenas de cabaret y de prostíbulo; 3°. Está salpicada toda la novela de expresiones indecorosas y obscenas; 4°. Aun cuando varios personajes de la novela manifiestan sentimientos religiosos aparecen éstos como algo rutinario, y al lado de ellos se destacan muchas expresiones de sabor escéptico volteriano y de regusto anticlerical, aun en los labios de soldados nacionales. [...] Por todo ello, la lectura de esta novela resulta muy nociva para la juventud, debilitando su fe, su piedad y la moralidad de costumbres; por lo cual, así lo declaramos y denunciemos oficialmente, cumpliendo nuestros deberes pastorales.»

¿Hasta qué punto estas historias (y otras más o menos por el estilo) hablan, con el peso ilustrador y aplastante de la anécdota, de un obstáculo interpuesto, desde muy pronto y desde arriba, en la marcha de nuestra novela de posguerra? ¿Podrían hacer suyas más de cuatro colegas estas palabras de García Serrano: «Aquello perjudicó mi carrera. Estaba embalado y me caí de la bicicleta. Tardé en reponerme [...]»?

VI. Dos novelas de éxito (atendidas por Azorín)

Además del alcanzado por *La familia de Pascual Duarte* hubo en el período que nos ocupa otros varios éxitos de singular interés, a dos de los cuales dedicó Azorín elogios en sus colaboraciones periodísticas de aquel momento; se trata de *Mariona Rebull*, de Ignacio Agustí (1944), y de *Nada*, de Carmen Laforet (1945). Uno y otra

comenzaban así su aventura narrativa y ambos contarían destacadamente en la novela española coetánea y posterior.

Cuando Agustí salió con *Mariona...*, inicio de la serie «La ceniza fue árbol», Azorín exclamó: «Al fin, tenemos un novelista»¹¹. El caso de la protagonista y de su marido, más amigos y familias respectivas, se juntaban armoniosamente a la vida de una gran ciudad, Barcelona, en pujante avance económico y naciente conflicto social, ofreciendo así rica materia para una saga novelística o roman-fleuve. Su éxito fue entonces menos espectacular o fulgurante que el obtenido por Cela, pero tanto la crítica como el público reaccionaron favorablemente, propiciando la buena acogida que al año siguiente tendría *El viudo Rius*. Hubo después un largo tiempo de silencio por parte del novelista y también un relativo oscurecimiento de su nombre; sólo en 1956 –con *Desiderio*– proseguiría la serie, continuada en 1965 –*19 de julio*– y concluida en 1972 –*Guerra civil*–; Ignacio Agustí murió en 1974. Cabe destacar que siempre se mantuvo fidelísimo a su manera de ser y de hacer y, deliberadamente, al margen de modos a la moda. Iniciando su obra novelística en una época que ha sido globalmente caracterizada como época del Tremendismo, no se dejó alterar el pulso sereno de puntual narrador de una realidad completa, entreveradamente luminosa y oscura. Hacía testimonio y crítica de unas clases sociales, en litigio y convivencia sus integrantes, dentro de un espacio concreto, durante unos años no poco conflictivos; no necesitó para ello someterse a las limitaciones y ceguedades del llamado realismo social. Cuando más tarde comenzó a hablarse del objetivismo como de la más novedosa y deslumbrante panacea narrativa, Agustí quiso salir al paso de sus teorizadores españoles y romper, ardidamente, una lanza por la entonces tan denostada novela burguesa y psicológica.

Nada fue un éxito de público que superó, tal vez a favor del galardón obtenido y del sexo y suma juventud de Carmen Laforet (contaba en 1945 veinticuatro años), los de *La familia de Pascual Duarte* y *Mariona Rebull*: fue el libro más vendido en ese año con tres ediciones seguidas (meses de mayo, septiembre y noviembre); mereció el premio «Fastenrath», discernido por la Academia de la Lengua, y fue llevada al cine en dos ocasiones.

Es el relato –¿autobiográfico?– de un curso universitario, primero del personaje Andrea, protagonista al tiempo que narradora de los hechos los cuales son, en suma, *nada* pues (como leemos al final de la novela): «De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada» pues no se llevaba, por no haberlo tenido, nada de lo que hubiera gustado conocer y tener; leemos en el mismo párrafo de la cita anterior: «la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor». La novela consta de tres partes, veinticinco capítulos en total que se reparten del siguiente modo: del I al IX (primera parte), del X al XVIII (segunda), del XIX al XXV (tercera y última). Las salidas del

ambiente de la calle de Aribau a otros ambientes –el de Ena y su familia–, el de los compañeros de estudios y aficiones– significan una necesaria variación y se corresponden con el deambular físico y las relaciones amistosas que Andrea traba en su vida normal pero cabe decir que, en cuanto a tensión e interés, suponen una baja considerable; Laforet se ha ido por el lado del tremendismo –sin duda pesaba sobre ella la literatura de las hermanas Brönte– pero ha acertado con un tratamiento digno y, en general, correcto. La insistencia en determinados rasgos que nos parecen exageración y el ocultamiento durante algún tiempo de misterios sólo aparentes es lo que creo indica falta de destreza en la autora, algo que cabría atribuir a su condición de escritora novel y, asimismo, de persona que ha vivido limitadamente y que, como es normal en tales casos, se reduce a contar vivencias propias más o menos adulteradas. Ordena su relato de modo lineal, con mínimas vueltas al pasado de los personajes; la protagonista–narradora refiere sencillamente lo que pasa, lo que siente, lo que ve y cede en ocasiones la palabra a sus personajes¹².

Hasta 1952, con *La isla y los demonios* algo así como la primera parte o la parte anterior de la vida de Andrea (que ahora se llama María), guardaría Carmen Laforet largo y comentado silencio. Más largo todavía fue el que va desde *La mujer nueva* (1955), su tercera novela, hasta 1963, año de *La insolación*, cuarta y última de las suyas.

Final

Cerrando ya este recuento, apresurado e incompleto, de novelistas, novelas y tendencias, ampliando las conclusiones hasta mediados del siglo XX –pongamos el tope indicador a la altura de 1950– me permito afirmar que pese a la escasez de papel y a la sobra de traducciones, pese a la falta de maestros–modelo y de críticos orientadores, pese al desprestigio de la estética y a la confusionaria apología de actitudes y valores extraliterarios (cuando no anti–literarios), el género echó a andar y de su práctica salieron novelas y novelistas destinados a conocer varia fortuna, y se debatió larga y opuestamente sobre excelencias y defectos, y se lograron lectores y editores y premios–estímulo con lo que al cabo de no muchos años el estado de cosas era muy otro y los jóvenes que, por entonces o poco después, llegaban –la generación del medio siglo o de los niños de la guerra– no partían ya del cero absoluto sino de algunas positivas realidades. Vaya como corroboración de ello el testimonio del profesor Emilio González López, un exiliado republicano que en 1947 no sentía empacho en proclamar que:

«El signo literario de España en estos momentos es la novela. Excelente novela en su presentación de caracteres humanos y en sus temas, llenos de hondo y verdadero dramatismo, pero igualmente excelente en la calidad y condiciones de su lenguaje, que contrasta notablemente con aquel otro de las generaciones anteriores tan premioso y forzado, tan poco natural y fluido.»¹³

NOTAS

- ¹ José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 46–49.
- ² «La situación cultural de España en el período inmediato a la guerra civil y como consecuencia de la misma fue la de un auténtico páramo intelectual.» José Luis Abellán, *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Edicusa, 1971, p. 9.
- ³ Julián Marías, «La vegetación del páramo», *El País*, Madrid, 21–XII–1976, p. 21.
- ⁴ Gonzalo Torrente Ballester, «Nosotros», *Arriba*, Madrid, 1–I–1950.
- ⁵ Camilo José Cela, artículo en *Arriba*, Madrid, 2–IX–1944, comentando la novela de Ramón Ledesma Miranda, *Almudena o historia de viejos personajes*.
- ⁶ «Hace tiempo que la mejor novela europea, la que intentan cultivar los más finos e inteligentes escritores, hace grandes esfuerzos por librarse de una fábula cuyo tejido de acontecimientos se les aparece inútil trasunto de la existencia. No se librarán de esa fábula.» Ramón Ledesma Miranda, artículo en *Escorial*, Madrid, n° 15, enero 1942, p. 136.
- ⁷ Ramón Ledesma Miranda, artículo en *Sí*, Madrid, n° 88, 12–IX–1943, p. 12.
- ⁸ Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, tomo II, New York, Holt, 1963, p. 365.
- ⁹ Encuesta de *La Estafeta Literaria*, Madrid, n° 2, 20–III–1944, p. 5.
- ¹⁰ Lo comenta Cela en sus *Obras Completas*. Vid. Camilo José Cela, *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, Destino, 1962.
- ¹¹ Azorín, «Mariona Rebull», *Destino*, Barcelona, 5–VIII–1944.
- ¹² En dos ocasiones de ocuparía Azorín de *Nada*. Vid. Azorín, «Andrea», *ABC*, Madrid, 7–VII–1945 y Azorín, «Réspice a Carmen », *Destino*, Barcelona, 21–VII–1945.
- ¹³ Emilio González López, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, XII, 1947, p. 62.

La novela de Azorín entre 1939 y 1945: principio y final

Antonio Sánchez Martín
Almería, España

CREO QUE PARA CONOCER con cierta propiedad el valor literario de las novelas que el anciano Azorín escribe en la posguerra puede resultar útil partir de una confrontación con la narrativa de Azorín cuando aún era José Martínez Ruiz. Si esta narrativa ha tenido tradicionalmente serias dificultades para superar las exigencias del fielato del género, las novelas que tratamos han permanecido en una región indefinida que linda entre la coda de un gran escritor y el inicio de una nueva *etapa* en la novela española¹. Adelantaré que me encuentro entre los que piensan que las novelas últimas de Azorín, por otra parte muy desiguales entre sí, no son una muestra de decadencia, ni una mera repetición –aunque mucho de esto haya– de novelas anteriores². Más bien las consideraré la última vuelta de tuerca de una empresa iniciada a fines de siglo que obtiene algunos logros estéticos verdaderamente notables, pero sin que quepa descartar la intervención de factores no exclusivamente literarios³.

Son, en efecto, muchos los motivos forjados en su primera etapa que en este momento reaparecen. En realidad, la mayoría siempre ha estado presente a lo largo de su obra: el misterio en formulaciones explícitamente kantianas («[...] son pueriles los

intentos que hacemos para descubrir los grandes misterios: el de la cosa en sí principalmente»⁴) o participando de la propia trama (el misterio de la casa de *Capricho* como sinécdoque del misterio del universo); la cuestión del tiempo, con un magistral tratamiento en los primeros capítulos de *Salvadora de Olbena*, donde se conjugan las repeticiones, las simultaneidades y la relatividad de la percepción del tiempo en un instante decisivo del que arranca la novela, pero también en forma circular, de acuerdo con una imagen nietzscheana muy frecuente a lo largo de sus obras, cuando algunos personajes se encuentran indecisos ante el umbral y el torbellino del tiempo.

No es posible obviar otras constantes: en *Salvadora* y en *La isla sin aurora* se vuelve a producir un ajuste de cuentas con el Romanticismo español, por ruidoso y retórico, al tiempo que se insiste en que el valor literario no depende del público, en general de la exterioridad de la propia literatura, consumándose así el trayecto que arranca y se cierra desde aquel «¡Hay que marchar!» hasta el afinamiento estético en *La voluntad*, pero entendido no obstante como una profundización en el romanticismo, pues *Salvadora* y *Valdecebro* son «ultrarrománticos» que viven en lo vago e ideal y no dominados, como los románticos, por el deseo (cuya ausencia es eloquente en una novela sentimental como *María Fontán*). Romanticismo crítico que también se formula en el escepticismo respecto a la ciencia y a la civilización que aparece en *La isla* y que parece convertirse en parodia de una ausencia en la figura extravagante del poeta Silvestre, imitador de los lakistas.

Pero sobre todo, entre las marcas más tópicas del Azorín de siempre permanece la disminución de la fábula en todas estas novelas, que en algunos casos como en *Salvadora* es totalmente abandonada por el narrador, o el caso de *La isla*, cuyo final –nunca desenlace– es una discusión de los personajes sobre el efectismo del final como retorno. Parece oportuno recordar aquí la distinción que hacía Michel Foucault entre fábula y ficción⁵, semejante a la de Genette entre historia y discurso, pues si es verdad que en estas novelas lo más llamativo y consistente no son los acontecimientos, personajes, acciones y episodios, por el contrario las estrategias de la narración, las perspectivas y miradas sobre el relato, las relaciones entre quien narra y aquello que se narra y sobre todo el hecho de narrar la propia narración acaban siendo su mayor riqueza. Azorín parecía muy consciente de esta dualidad cuando en *Salvadora* (cap. II) distingue historia y novela y le advierte al lector de las rarezas que en la obra va a encontrar.

En efecto, la crítica ha señalado el rasgo autoconsciente o metanovelístico de estas obras⁶. Tienen en común con las obras de la etapa surrealista su condición de «pre-novelas», término con el que se alude a la intervención en ellas de materiales, percepciones y personajes que forman parte de su gestación, incluyendo personajes y lugares propios de la documentación previa del novelista. Novelas que se sitúan en el

momento anterior al despliegue de la narración y que en lugar de progresar se vuelven hacia dentro, como si Azorín quisiera anular cualquier referencia a un tiempo externo al propio acto de escribir, a una «historia» de la que la narración no sería más que su prolongación o su doble.

El escritor se abre con reflexiones sobre el oficio de escribir y con las cuartillas en blanco a la espera; el capítulo XII de *El enfermo* nos habla de la angustia del escritor ante la página en blanco. Pero es sin duda en *La isla* donde este momento, diríamos «material» del acto de escribir, esa urgencia que expresa el silencio se hace más evidente. Allí las cuartillas del poeta «son el núcleo de toda la sensibilidad de nuestros personajes», ellas son «causa de todo movimiento a punto de producirse»: lo que en principio fue verbo se convertirá en «acción creadora». Pero es una materia frágil: las cuartillas que lee el poeta quedan en blanco y su autor no recuerda lo que había escrito. El libro se escribe y se borra incesantemente.

Sin duda permanece activa en estas novelas la estética simbolista de la sugerencia y del alma de las cosas: hay páginas en *Salvadora* donde las cosas hablan; hay también páginas en las que encontramos extensos inventarios de consistencia visual. La presencia de estos elementos se formula ahora como una dialéctica entre los hechos y el ensueño (*Capricho*, 1217). Sin los hechos —se repite— no hay metafísica posible, al tiempo que se afirma que sólo saltando sobre lo real la obra puede perdurar y convertirse en símbolo (*Isla*, 1300).

Afirmemos con Víctor Albert que Azorín propende a lo ideal en su vejez y retenemos para más adelante el otro momento de esta dialéctica, la simultánea insistencia en la importancia de los hechos y de lo concreto.

Este giro hacia el interior de la novela no aparece caprichosamente. Azorín siempre nos ha presentado protagonistas escritores y no ha dejado de sembrar sus novelas de ideas sobre la novela. En realidad creo que el origen hay que buscarlo en su primera novela (tan discutida, por cierto, como las últimas), *Diario de un enfermo*:

«Nada somos en este espejismo universal de la realidad que nos rodea. ¿Existimos acaso? ¿No es lo objetivo una alucinación de los sentidos? ¿Cómo certificamos de que [sic] el tacto, y el oído, y el gusto, y el olfato, y los ojos no nos engañan? ¿Cómo salir, sin destruirla, de esta bárbara cárcel de la propia subjetividad?»⁷

Por supuesto que a lo largo de estas novelas de vejez hay referencias directas a Berkeley: el Autor que interviene en *Capricho* (VII) se declara «lector apasionado del filósofo». Pero lo que nos interesa sobre todo es esa interrogación que se asemeja a un proyecto: ¿cómo salir de la subjetividad sin destruirla?

Sin pretender reactivar aquí la antigua cuestión del autobiografismo de las novelas azorinianas, es preciso recordar que el seudónimo preserva la intimidad y a la vez «hace» un nombre en el campo literario y periodístico, de modo que lo que en todo caso parece importante es preguntarse por la relación entre la marca *Azorín* y el Yo, un Yo que en *El enfermo* no es más que el yo orgánico construido con todos los caracteres vitalistas de la originalidad frente a lo externo y lo «normal»⁸.

A este Yo, subjetividad convertida en organismo, mirada que se vuelve sobre sí misma, no le basta la mirada ante el espejo: Víctor, en efecto, se reconoce: es Víctor (o Azorín) y no Pablo o Andrés, pero esto es sólo un nombre: «imposible le sería decir que este Víctor es el de la víspera y que será él mañana». El Yo adquiere la misma consistencia frágil que las cuartillas escritas: sólo la «atenta observación del organismo «puede proveer un conocimiento seguro del yo, se dice el poeta ante su imagen reflejada en el lago (*Isla*, 1363).

Los personajes de estas novelas experimentan desdoblamientos. Víctor Albert pasa a ser cada uno de los médicos que han dado nombre a las distintas dolencias, especial y obligadamente de la dolencia que le aqueja (1154); en la misma novela, Landeira, a punto de trasladarse, se coloca en una región indefinida: «no hay ya en el doctor un solo Landeira: son dos ahora los Landeira» (1178). No voy a insistir aquí en lo que la crítica ya ha señalado: que muchos de estos personajes (en especial los escritores) son desdoblamientos del propio escritor (pero sólo del escritor), lo que parece especialmente evidente (sin necesidad de acudir a la elucubración crítica) en los personajes de *La isla* y *Capricho*. Desdoblamientos certificados textualmente: «En Yecla (...) el poeta, o sea el autor, o los dos en un mismo ser, se encuentran en un porche de paredes blancas» (*Capricho*, 1226). En *Salvadora* (1490) el propio Valdecebro habla de las ideas del autor y con un registro propio del escritor: «tú también –le dice a la criada de Salvadora– debes formar parte integrante de la concepción del autor; quiero decir, de la idea primordial que el autor formó de su libro». Pero si esto –no tanto autobiografismo como síntoma ideológico y estrategia narrativa– es interesante, lo es por los efectos novelísticos de esa subjetividad delicuescente que parece inscrita desde el principio en el proyecto novelístico de Azorín. Ni el autor ni el narrador pueden permanecer ajenos a la mirada del Yo al interior de la novela y esto, en todo caso, es más importante que el reflejo (o espejo) de una personalidad, sea o no acorde con la del autor.

El narrador de las novelas de Azorín parece comportarse como el poeta de *La isla*, remiso a penetrar en el espejo de obsidiana que guarda el pasado y el futuro, cualidades que habitualmente se asignan al narrador omnisciente. Pero además, junto al narrador oculto en tercera persona, la posición de narrador pasa a ser ocupada, en una intensificación de la mimesis, por los propios personajes, incluso por el propio per-

sonaje–autor y personajes que pertenecen a la historia, pero no a la narración. Y esta ubicuidad no se efectúa para repartir la omnisciencia de una subjetividad (pues vemos como por ejemplo en *Salvadora* la fábula nunca es totalmente reconstruida) sino para ofrecer una imagen dispersa de la subjetividad y de sus restricciones. En ocasiones, el narrador boicotea arbitrariamente la narración. Así ocurre en los capítulos XXIII y XXIV de *La isla*, donde se repite el desembarco. «Todo podía suceder o no suceder nada», se advertía en el cap. I.

El Autor, por su parte, hace incisos que se refieren al mundo real, aunque relacionados con la novela, como cuando trata de aclarar el texto de una zarzuela (*Salvadora*, XXXIV) pero no como se ha hecho de forma convencional y fluida en la novela realista, sino señalando, de una forma diferenciada incluso por el tipo de letra esta intervención.

Si nos detenemos un momento en *Capricho* observaremos este juego de ubicuidades. El primer capítulo está escrito por un Yo. Siguen textos de narrador oculto en tercera persona, pero no tan oculto, porque frecuentemente adopta la primera persona del plural para comentar con el narratorio algunos aspectos de la historia: «va siendo hora de que volvamos al mundo de las contingencias» (VIII) o «Todos comen brevemente en este libro». También se producen formas híbridas de narración y monólogo (VI «El poeta») asimilables a lo que Seymour Chatman llamó «monólogo narrado»⁹. En el capítulo XXXI alguien que ocupa la posición de narrador se dirige al autor, que en seguida responde invocando la presencia de personajes literarios hasta el «Definitivo final» (XL), donde reaparece el Yo para confirmar de forma explícita la mutabilidad y fragilidad –dice– de las cosas humanas.

En estas novelas, especialmente en *Capricho* y *La isla*, Azorín parece tensar al límite la consistencia del relato como diégesis. Está a punto de disolverlo, de modo que el autor puede calificar esta última obra de «libro epiceno» (1194). Pero aquí es donde tenemos que volver a ese momento de la dialéctica entre la historia y los hechos y lo abstracto en el que –decíamos– se afirma la necesidad de lo concreto: «no puede sustraerse Víctor Albert al hecho histórico: el hecho que rompe bruscamente el cendal de lo indefinible» etc. La elevación hacia la pureza absoluta significa la disolución completa, la nada. Lo expresa el poeta de *La isla* poco antes de percibir que en las cuartillas que leía no había nada escrito. Recuerda el poema de la alondra de Shelley y le embarga la angustia de la disolución, en términos casi de una estricta alegoría del *pienso luego existo* cartesiano. Azorín ha leído bien este poema y ha visto ahí la alondra como heraldo de la trascendencia, como también lo vio acertadamente Bachelard: una imagen de la pureza investida de trascendencia y exenta de corporeidad, tanto que escapa de la descripción¹⁰. Pero si en Shelley hay una afirmación alegre de la trascendencia (una alegría romántica, dice Bachelard), Azorín lee el peligro

de la Nada. Parece confirmarlo la otra alusión a este poema, en *Salvadora*, cuando la protagonista se refiere a una amiga que le recitaba poemas de Shelley: «no me acuerdo ya de ninguno; sólo tengo una vaga idea de una alondra que se *pierde* en las nubes» (1495, el subrayado es mío).

Sólo en el interior de esta dualidad cobra sentido la aparición del Yo orgánico, reactualizado a través de Montaigne, del que hablábamos a propósito de *El enfermo*, como necesidad de un lugar veraz en el que se comprueba la existencia. De nuevo en esta novela se produce el desdoblamiento más locuaz: «no somos ya el autor de este libro, sino el propio Víctor Albert y Mira» (1120). Aquí, la tendencia a la disolución de lo real tiene un nombre: neurastenia y un médico, Beard. Es la que produce «sus mejores páginas» pero también lo lleva a un lugar tenebroso: «entonces todo lo ve negro; el horizonte no tiene luz para él; ya en su vida mental todo ha concluido; no podrá escribir más». Ni siquiera en sus obras iniciales, con un protagonista sumido en la abulia, queriendo huir del yo y disolverse¹¹, Azorín ha formulado con tanta lucidez la proximidad entre escritura y patología en esas encrucijadas de la subjetividad, que constituyen el verdadero «acontecimiento» o *récit* que M. Blanchot diferenciaba de la novela, narración de sucesos, tiempo y espacio ordinarios¹².

Aquí es probablemente donde más cerca están el seudónimo *Azorín* y el cuerpo que designa. Ya no se trata de *mirar*, sino de *percibir* lo que emana del organismo, el canon de vida y las dolencias que escapan a normas y dictámenes externos. Esta sensibilidad es lo que Víctor Albert llama, de acuerdo con una tradición psicológica decimonónica, *cenestesia* (1173) en la que se encuentran autores tan frecuentados por Azorín como Taine y Ribot¹³.

Es cierto lo que escribió Martínez Cachero: Azorín no es un novelista psicológico y creo que lo que lastra esta posibilidad es justamente la existencia de este yo orgánico determinista, que también impidió la presencia de un verdadero inconsciente surrealista en las novelas anteriores. Los «monólogos dramáticos» (Chatman) que Valdecebro endosa a Magraner y a Filomena, o el que el Poeta de *La isla* dirige al capitán Pasquier procuran que el pensamiento nunca abandone la superficie narrativa.

Por otra parte, siguiendo la misma lógica de esta argumentación, habría que tomar todas las precauciones respecto a las aproximaciones que se han hecho entre las novelas de Azorín y el *Nouveau Roman*. Probablemente, en la base de estas aproximaciones está la paralización ante el misterio y la trascendencia (pero una trascendencia nunca completamente anulada), así como la importancia de la mirada sobre las cosas y los hechos. El *Nouveau Roman*, sin embargo, responde al paradigma estructuralista de la desaparición del sujeto o de su reducción a una mirada; en Azorín, la subjetividad acaba siendo finalmente recuperada –no destruida– como reaparece el Yo en *Capricho* o como nunca se disuelve la subjetividad en el subconsciente surrealista.

Sin necesidad de buscarle abolengo a la obra de Azorín, debería bastarnos con recordar que el cuestionamiento de la subjetividad es un rasgo propio de la modernidad (Bürger¹⁴) y que la autorreflexividad ha sido explicada también como el resultado de la progresiva autonomía alcanzada por el campo literario, una especie de «teología negativa», según expresión de Bourdieu¹⁵, pues aparece como una tensión permanente entre la reflexión sobre la creación por un lado y el silencio y la nada como signos de la pureza y el absoluto por otro, tensión que determina lo aleatorio –e incluso la banalización– del resultado artístico, en los planteamientos de Steiner¹⁶. Dos lecturas estas contrapuestas, la de Steiner y su idea de creatividad asediada por la deconstrucción y las prácticas artísticas más disolventes, por una lado y la de Bourdieu, empeñado en desmontar los planteamientos trascendentalistas de la creatividad pura, que coinciden, sin embargo, cuando señalan esta realidad. Hay que fijarse cómo, en efecto, en *María Fontán* (pero también lo hemos visto ya en otras obras), novela en la que se nos obliga a leerla por sus ausencias, el autor elige bordear la fábula y la convención evidentemente melodramática («novela rosa») a través de la dureza de la protagonista y hurtar así al lector la ilusión novelesca de la boda entre la millonaria y el copista pobre. Novela dentro de la novela, lenguaje manipulado e indirecto, ajeno –como la protagonista– a la vulgaridad y a lo aceptado, etc.

Pero tal vez habría que *salir* de las novelas de Azorín hacia esa historia que el autor elude, o más precisamente, establecer una homología entre esta dualidad de los hechos y lo abstracto en la creación literaria y la posición de Azorín ante los hechos reales: la España de posguerra, las sospechas sobre su condición de intelectual afecto a la República (y el consiguiente miedo de Azorín/Quiroga, que no sabe muy bien cómo comportarse para no ser malinterpretado en esas reuniones que organizaba Dávila), o incluso las dificultades económicas de Azorín tras su retorno del exilio¹⁷. Porque lo cierto es que en estas novelas esos hechos de los que se habla y cuya importancia tanto se pondera resultan ser paradójicamente escasos.

El escritor –libro por cierto en el que enuncia por primera vez que el asunto de una obra debe ser su propia gestación (1033)– muestra esa posición a la que nos referimos, inseparable de la que ocupa en el campo literario (o *región*, como lo llama Quiroga). Lugar de inevitables confrontaciones entre lo nuevo y lo ya consagrado, vividas de manera confusa por los protagonistas («Dávila y yo somos sinceros amigos, aunque nos oponemos»), como algo que los sobrepasa como individuos. Pero será Dávila quien enunciará de una manera brutal lo que hasta entonces no se explicaba claramente: la posición, contra lo que es normal, dominada del escritor consagrado respecto del escritor emergente, ese hombre de acción, con sus tres años de lucha, su laureada en el pecho y su grado de coronel. Doble dominio, pues: no hay en

la España de posguerra lugar para las mediaciones entre el campo del poder y el campo literario.

Bien es verdad que el hombre de acción se despoja poco a poco del «heroísmo» y de la violencia (incluso lo veremos finalmente entregado a la caridad) en la misma medida que Quiroga desaparece de la escena literaria y se refugia en el ensueño. Desaparición que deja la lección del viejo escritor como rastro (y sólo aquí podría entenderse la identificación o desdoblamiento de Azorín en Dávila), una lección que arranca de una manera inmediata (aunque contaba con los viejos fundamentos de la oposición entre la inteligencia y la vida de sus primeras novelas) en el desengaño y retraimiento que Azorín sufre respecto a la participación en política de los intelectuales a medida que la última etapa de la República desintegra los ideales liberales¹⁸.

Así que, como en aquellos difíciles momentos de frustración republicana, las novelas de posguerra están plagadas no sólo de reflexiones sobre el escritor y la literatura, sobre la inevitabilidad de los hechos y la necesaria dualidad entre éstos y el ensueño, sino también sobre los frágiles espacios materiales de la sensibilidad en el trabajo del intelectual: la necesidad (y la imposibilidad) de serenidad, de intimidad, de retiro, de constancia y regularidad en el trabajo literario (elocuentes las diferencias en los modos de trabajo de Quiroga y Dávila). Lugares en los que las blancas cuartillas inician su propio relato.

Obviamente no quedaba otro espacio posible. Las ideas políticas explícitas son muy escuetas. Es posible que lo que se ha llamado «justificación» (Martínez Cachero, Urrutia) no sea otra cosa que la perplejidad de Azorín ante unos hechos que nunca llegó a asumir y de los que siempre se sintió partícipe, y a los que no es ajena una posición de intelectual que no pasa del paternalismo de *Pueblo*. En todo caso, lo que aparece en palabras de Dávila o en algún cuento como «Las tres fases» es la manera de hacerse perdonar, recordando que en su vida no ha hecho otra cosa que *pintar* España:

«¿Volveré yo a España? ¿No soy yo bastante español? No he hecho nunca mal a nadie. España la llevo yo metida en el corazón. Si mi obra vale algo, es –aparte del arte, de que yo no debo hablar– por su esencia de españolidad.»¹⁹

Curiosamente, el protagonista de este cuento no es un escritor, sino un pintor. En *El escritor* se habla de la admiración de Quiroga por los pintores, de manera que parece como si Azorín se hiciera valer con una estética, la plasticidad, que no era ya de hecho la más característica suya pero que podía ofrecer el Azorín más tópico y aceptable. Plasticidad y España pueden explicar por un lado el subido tono imperial apreciable en otras narraciones como «Las tres despedidas» o el *¡Viva España!* de *El escritor*, pero por otro, la completa amputación, con la disminución de ese tipo de

escritura más visual, del reverso político que esta estética había tenido a lo largo de su obra: la metáfora de la España diversa y la sublimación liberal de una fórmula política y literaria para ella.

Los hechos, el sustento diario, se lo procurarían como siempre las colaboraciones periodísticas, cuando Azorín recupera su lugar en el campo literario, muchas de ellas insinceras muestras de propaganda, como advirtió E. I. Fox. Sus novelas parecen formar parte de ese *capital simbólico*, bien acogido por la crítica en general (pues por otra parte el Régimen aprovecha el prestigio del escritor), por el que es reconocido como valor literario. Porque ¿qué tipo de lector implícito exigen estas novelas? ¿qué público real, hablando en términos sociológicos, puede ocupar en la España de posguerra ese lugar de narratario? No obviamente uno que recomponga la fábula rota de *Capricho* o *La isla*, porque de hecho la tensión entre narración y novela no está ahí para ser abolida: salta de la ficción a la propia historia (*su* historia). Si creemos a Víctor Albert (y hasta ahora lo hemos hecho), el autor no escribe ya para un público:

«-¿Y entonces para quién vas a escribir?- torna a preguntar Enriqueta.

-Para nadie y para mí mismo. Para nadie y por el placer de escribir, sin pre-ocupación ninguna cuando ya se ha cumplido, al final de la vida, una obra extensa.»²⁰

En 1943, en *El enfermo*, Martínez Ruiz, o sea Azorín, o sea Víctor Albert, realiza una última pirueta: desdoblarse en su propio público.

NOTAS

¹ Ignacio Soldevila se hace eco de este olvido en *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol I, Madrid, Cátedra, 2001.

² Como ejemplos de posturas contrapuestas sobre esta valoración se podrían citar por una parte el libro clásico de José M^a Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, y el artículo de José Carlos Mainer, «Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*», *Ínsula*, n^o 246, pp. 5 y 11.

³ Usaré y citaré en adelante la edición de las *Obras escogidas* a cargo de Miguel Ángel Lozano, Vol. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

⁴ *El enfermo*, *Ídem*, p. 1134.

⁵ *Vid.* «La transtábulas», *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

⁶ *Vid.*, además del libro de José M^a Martínez Cachero, donde además de ofrecer una visión positiva de la novela azoriniana se anota el interés teórico del autor sobre los problemas de la novela, Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970 y «Duplicación interior y el problema de la forma en la novel», en: German y Agnes Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 163-198; Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la*

- novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980 y Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 183.
- ⁸ Sobre esta cuestión véase mi *Ideología, política y literatura en el primer Azorín*, Madrid, Endymión, 1997.
- ⁹ Seymour Chatman, *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990.
- ¹⁰ Vid. G. Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958, esp. pp. 106–115.
- ¹¹ «¡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!», *La voluntad*, III, V, *Op. cit.* (el subrayado es mío).
- ¹² Vid. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- ¹³ *El enfermo*, *Op. cit.*, p. 1173. En la biblioteca familiar de Azorín se encuentra un ejemplar de *Les maladies de la personnalité* de Th. Ribot. Vid. Roberta Johnson, *Las bibliotecas de Azorín*, Alicante, CAM, 1996, p. 459. Sobre la cenestesia Vid. Jean Starobinski, *Razones del cuerpo*, Valladolid, Cuatro eds., 1999.
- ¹⁴ Peter y Christa Bürger, *La desaparición del sujeto (una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot)*, Madrid, Akal, 2001.
- ¹⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte (Génesis y estructura del campo literario)*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- ¹⁶ G. Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
- ¹⁷ A ellas se han referido tanto J. Urrutia en «*El escritor de Azorín: literatura y justificación*», *Archivum*, XXVI, 1976, pp. 461–483, como E. Inman Fox en «Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad», *Ínsula*, nº 556, 1993, pp. 1, 2 y 30 y en «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos* 4, 1993, pp. 81–118.
- ¹⁸ Vid. Victor Ouimette, «Azorín y el liberalismo instintivo», en: *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923–1936)*, vol I, pp. 275–460, Valencia, Pre-textos, 1998.
- ¹⁹ *Obras escogidas*, III, *Op. cit.*, p. 687.
- ²⁰ *Ídem*, I, p. 1135.

Los relatos intercalados de *Capricho*, meollos de una fantasía bien pensada

Pascale Peyraga
Pau, Francia

LOS CUATRO RELATOS intercalados al final de la primera parte de *Capricho*¹, «El Problema y los personajes», y antes de la apertura de la segunda parte, «Las soluciones», ocupan de hecho una posición privilegiada: situados entre esas dos piezas de *Capricho* dadas, semánticamente hablando, por principales, se encontrarían en el centro estructural de la narración si no se sumara una tercera parte, «Añadimiento», que las coloca, desde el punto de vista del desglose formal, no en la mitad, sino en la primera tercera parte de la obra. Ahora bien, un juego entre estructura de la obra y paginación compensa este descentramiento inicial y vuelve a colocar las páginas dedicadas a esos retratos en el mismo corazón de la obra. El centro formal de *Capricho* no se presenta pues directamente, lo cual obliga al lector a seguir la vía oblicua de la ironía. También dentro de esta perspectiva es como deben leerse los autorretratos de esas cuatro españolas ya que, pese al hecho de que arrastran a su destinatario por el camino de la vacuidad y de la desilusión, el narrador principal desgrana, en el capítulo anterior a la cuádruple inclusión narrativa, una red de signos correctivos que sugieren la presencia de un juego ilusionista.

I. Previos avisos al lector:

Consideremos precisamente en el capítulo aludido, «Envío al poeta », las pocas líneas que le permiten al narrador justificar ante el personaje del poeta la inserción de los cuatro retratos de mujeres:

«Y yo me he complacido en imaginar, en tu honor, algo que acaso te sorprenda: he dibujado cuatro retratos de mujer y te los ofrezco. Ni tú ni nadie podrá afirmar que esas mujeres no han heredado, a través de mil viceversas, una porción de la fortuna desparramada en la casa enigmática. Y en último extremo, si esto te parece inverosímil, yo intercalo en este libro esos retratos al modo que en las novelas antiguas, el *Quijote*, *La garduña de Sevilla*, por ejemplo, se intercalan narraciones dilatorias.»²

A partir de estas cuantas líneas podemos formular algunas observaciones liminares y a primera vista inequívocas:

– El narrador se posiciona en tanto que voz autorial dominando el conjunto y asume plenamente la autoridad de estos relatos cuyo carácter fictivo afirma («he imaginado», «yo intercalo esos retratos»).

– Los presenta como un homenaje («te los ofrezco», «en tu honor»), un regalo susceptible de gustarle al poeta, personaje definido como un asceta alejado de cualquier consideración material.

– Establece una vinculación lógica, de causa a efecto, entre la trama principal y la historia del millón esparcido y esas cuatro *mises en abyme*: al definir a las cuatro mujeres como herederas de ese tesoro, supedita sintagmáticamente los cuatro subrelatos a los relatos anteriores, mediante el vínculo de causalidad que los reúne.

No obstante, cada una de esas aserciones es ambigua o se ve sometida a la contradicción o a la inversión:

– Si el narrador asume desde el exterior la paternidad de sus retratos, no penetra dentro de los relatos intradieгéticos cuyo discurso es llevado a cabo por las voces autodieгéticas de las cuatro mujeres. Por esto traslada hacia las mismas mujeres la responsabilidad del discurso emitido del que se desolidariza y señala su toma de distancia con respecto a éste.

– En cuanto al homenaje al poeta, viene íntimamente vinculado a la idea de sorpresa («acaso te sorprenda»), pudiendo ésta referirse o al contenido de los relatos, o a la intención enunciativa del narrador. Por otra parte, al presentar el texto al poeta como una de las figuras «delegadas «del autor implicado, portador de su propia teoría literaria, la anunciada desorientación puede expresar un desfase con respecto a la regularidad textual instaurada en el relato primero.

– Además, por mucho que se justifica por una relación de causalidad el nexo entre relato primero y relatos intercalados, esta continuidad lógica viene desmentida por la pausa que los relatos intercalados le imponen al relato primero, doblemente señalada por el verbo «intercalar» y por el adjetivo «dilatatorio». Le dejan pues al lector «esperando a» y crean una ruptura en lo que podría ser la linealidad sintagmática de *Capricho*.

– La paradoja revelada por la contigüidad entre textos heterogéneos mana por fin mediante la alusión a los orígenes de los relatos intercalados, que se apoya en el *Quijote* de Miguel de Cervantes, lugar privilegiado de la ironía, y en la *Garduña de Sevilla*, de Alonso de Castillo Solórzano. Esta relación implica un campo de tensión con otros relatos, entre el texto y el hipertexto, entre el enunciado y un enunciado exterior, citado, parodiado, introduciendo así con la intertextualidad el concepto de imitación, de *mímesis* («al modo que»), pero también de distancia.

Fijémonos además en que ese juego de imagen e inversión viene prolongado por la misma estructura del marco que deslinda un espacio separado del relato principal y que, a la manera de una *veduta*, enseña otra representación incluida en la primera. Dicha separación, la del marco narrativo, se duplica con la imagen de unos cuadros verdaderos que muestran los retratos de las cuatro mujeres que el narrador ha dibujado primero («he dibujado cuatro retratos»). Al regalar al poeta unas figuras definidas por una terminología puramente pictórica, el narrador se aleja de su expresión «normal» y crea una inversión, pero compensada mediante una «traducción «de las figuras que requieren un modo de enunciación escrito («narraciones dilatorias»), lo cual implica una doble distancia entre relato primero y relato encajado. La alternancia entre lo que se considera como representación visual y lo que aparece más claramente como representación escrita pone de manifiesto la problemática propiamente dicha del modo de representación y de los rodeos que separan la imagen primera de la representación final que de ella se da. Dicho cuestionamiento se duplica con una puesta en tela de juicio de la *mímesis* y de la verosimilitud al venir tachados de «inverosímil» los retratos pictóricos de base y al necesitar un tratamiento segundo para volverse aceptables para el poeta. Se vislumbra pues que los primeros «dibujos», que sólo la mirada del poeta podrá ver (dibujos ocultos pues), no se libran de la inverosimilitud sino a través de su integración dentro de un relato englobante, legible a la vez por el poeta y por los destinatarios externos.

– Ahora bien, la inversión no está exclusivamente relacionada con el motivo del marco: la relación de causalidad asentada entre relato primero y relato segundo es creada también de manera indirecta, a través de una doble preterición:

«Ni tú ni nadie podrá afirmar que esas mujeres no han heredado, a través de mil viceversas, una porción de la fortuna desparramada en la casa enigmática.»

El proceso de permutación viene reforzado entonces por la expresión «mil vice-versas», que designan en un primer momento las incertidumbres de la herencia, aunque la ambigüedad global de la enunciación nos incita a contemplar otra acepción del término «viceversa», o sea, «invirtiendo los términos de cierta afirmación que acaba de hacerse», que pone en tela de juicio la organización jerárquica del enunciado. Las mujeres y su condición no serían ya únicamente deudoras de la historia de la fortuna desparramada sino que al contrario la condicionarían. No pudiendo ahondar de momento en esta hipótesis en este punto de nuestra reflexión, apuntamos simplemente que los elementos integradores de los relatos intercalados ponen en entredicho, a través de un juego de afirmaciones y de negaciones, el microcosmo que dibujan el que, incluso antes de desplegarse narrativamente, aparece ya como un mundo invertido, falso. Los destinatarios tienen pues que atenerse a una gran desconfianza, tanto más cuanto que el narrador juzga sus propios dichos de manera ambigua: reivindica una rectitud de escritura («no veas en mis palabras ni el más ligero desvío para nadie»), pero defiende esta rectitud recurriendo a la negación, y su práctica escrituraria da muestras de una constante oblicuidad. Es por lo tanto a través del filtro de la ironía como conviene descifrar el funcionamiento de los autorretratos contruidos de manera paradójica, con tendencia a mostrar lo contrario de lo que están afirmando.

II. Los cuadros de mujeres: espejo de vanidad y de vacuidad

Esos retratos de mujeres intervienen pues en un momento en el que el lector sabe que, del hecho de las señales locales de distanciación, está leyendo una novela globalmente irónica. El juego del engaño y del desengaño se prolonga una vez cruzado el umbral de la intradiégesis: la verosimilitud potencial que implica el carácter autobiográfico del autorretrato es contrarrestada por la afirmación previa, por parte del narrador primero, del carácter imaginario de estos retratos, apareciendo éstos inmediatamente bajo la modalidad fraudulenta de la mentira. Además, los títulos de esos capítulos (nombre y apellido de las narradoras femeninas) y el subtítulo común de «autorretrato» señalan la entrada inmediata en el relato intradieético que se supone las jóvenes han de escribir. Ahora bien, en dos de estos cuatro relatos («Lola Crespí, cap. XX, y «Adriana Campos», cap. XXI), las narradoras no presentan su discurso como el resultado de su acto de escribir sino que anuncian su proyecto de coger la pluma, presentándose como si estuvieran en espera de una función narrativa. Una, Adriana Campos, relata los momentos que preceden el acto de escribir, evocando insistentemente las «cuartillas blancas», signos del potencial creativo. Otra, Lola Crespí, recurre a las oraciones condicionales para evocar un hipotético autorretrato

que tanto una como otra acaban por proponer definiendo así, dentro del capítulo que rigen, un nuevo límite narrativo: hay producción de un segundo autorretrato incluido en el primero pero, esta vez, asumido como tal, al contrario del primero. Estamos evidentemente involucrados en una narración que anticipa su propio porvenir a la par que se niega a sí misma la existencia bajo el pretexto de que no es ficción sino realidad. Así es como la instauración de la enunciación descalifica pues de antemano las enunciatoras y sus retratos cuya composición, cuya temática, cuyos rasgos construyen una imagen fija y mecánica.

Este término y concepto de «imagen» es a todas luces el fundamento de los cuatro capítulos evocados, cuyos subtítulos, «autorretratos», proponen un modo de representación visual, el del retrato que viene a ser sinónimo de superficialidad ya que la vuelta que operan las cuatro mujeres sobre sí mismas revela una incapacidad para apartarse de la imagen narcisista que les devuelve la imagen del doble espejo narrativo de la inclusión. Este objeto paradójico, que France Borel define como «hiéroglyphe de la vérité tout comme hiéroglyphe de la fausseté»³, multiplica sus apariciones y sus formulaciones en los relatos intercalados, semejando esencialmente la vanidad y el engaño. Basta considerar, por ejemplo, cómo la inclusión de un segundo autorretrato en «Adiana Campos», reflejo del primero, se convierte en pretexto para reafirmar la identidad de la protagonista que muestra un *ego* descomunal al elegir como título del segundo autorretrato su propio nombre que ella escribe arriba de la cuartilla blanca «con letras grandes»⁴.

Además de la estructura narrativa de la duplicación de una misma imagen, la reflexión narcisista cobra la forma metafórica del espejo en el que Adriana se contempla⁵ y que la lleva a la constatación de su vanidad⁶ o la del cuadro en el que Lola Crespi quiere ser representada. La imagen del espejo se acompaña para las cuatro narradoras de un nutrido discurso sobre su belleza plástica, en el cual se multiplican tópicos de belleza y adjetivos laudatorios, señal de una «escalarización» que sirve de fundamento a un sistema de valores. De esta manera, a la reiteración del adjetivo «bonito», vienen asociadas las referencias corporales múltiples que recogen los cánones de la belleza clásica.

No obstante, estos retratos aparentemente unívocos dan lugar a un doble sistema significante que revela el desfase entre realidad e idealidad, ya que al orgullo real que ellas manifiestan, oponen una sencillez fingida rodeada de un halo de religiosidad. La falsa modestia de Carmen Cancela adopta la forma de incisos que presentan la referencia corporal como aneja pero que al crear prosódicamente hablando un espacio separado, la pone al mismo tiempo de manifiesto⁷. En cuanto a Lola, hace asumir a la voz ajena la responsabilidad de los elogios con los que se engalana⁸, pero no vacila en referirlos.

Así pues se va dibujando la personalidad de las cuatro mujeres, totalmente impregnada de una vanidad que, combinada con su falsa modestia y con el motivo recurrente del marco, permite esbozar verdaderas *Vanitas*, en el sentido pictórico del término. Se acumulan indudablemente los signos de posesiones terrenales que, aunque valoradas por las narradoras, terminan todas por ser desacreditadas, tanto por la misma calidad del descriptor femenino desvalorado como por un sistema de reglas y de valores que son fuente de ironía. Efectivamente rigidez y seriedad se oponen a la ligereza del discurso sesgado, lo que autoriza a Philippe Hamon⁹ a afirmar que el material predilecto del enunciado irónico lo formaría un conjunto de sistemas de valores –normas, jerarquías, ortodoxias– que rige una sociedad: sistemas morales, estéticos, ideológicos, trayendo también a colación los textos de Jankelevich¹⁰ para constatar que todo en la ironía es de índole social.

Ahora bien, ¿qué contemplamos en estos cuatro retratos de mujer? La reproducción mecánica de un mismo esquema narrativo, una misma sumisión a las normas de la sociedad burguesa que invaden el espacio narrativo de los autorretratos y les resta cualquier espesor. Cuando la toma de palabra por parte de las mujeres podría ser un signo de emancipación, todas las narradoras describen su trayectoria vital –vida dedicada al boato, ritmada por las salidas al teatro, los paseos– bajo la modalidad de lo normativo, y se definen en relación con un estatuto social, un estado civil de mujeres casadas o viudas. En las cuatro narraciones además, dominan los valores comerciales y para todas, su domicilio viene a ser el escaparate de una situación social acomodada, y las descripciones que hacen ponen de realce las materias nobles que se concentran en ellas («paredes vestidas de damasco amarillo», «porcelana de Copenhage», «cama de caoba con cubierta de damasco verde», «chimenea de mármol negro y bronce»¹¹).

Desde luego, subyace una moral en la totalidad del enunciado, mediante una terminología epidíctica, una evaluación que juega sobre la positividad y la negatividad. Así pues, la evaluación, censura elogiosa o elogio censorador, se sitúa en el corazón de la enunciación irónica. El juicio emitido sobre las cosas, impregnado de subjetividad, divide el entorno de las cuatro mujeres según un sistema de vicios y virtudes, de norma y de no-norma¹², cobrando la regla la forma de la costumbre, incluso de la rutina¹³. Los elementos dignos de estimación son valorados por admiraciones o afirmaciones apreciativas¹⁴, que se valen de adjetivos relacionados con «lo grande» o «lo bueno», ellos mismos combinados con adverbios y superlativos generadores de énfasis o de dramatización¹⁵. Dicho esquema de reglas adopta formas variadas que se pueden reagrupar bajo el motivo de una rigidez temática o formal. Se va tejiendo por ejemplo una red de lugares comunes, que empieza con la referencia a las ascendencias, relacionadas con una situación social, y que delinea los rasgos de una sociedad

española aferrada a su pasado. Lola Crespí, con su obsesión por su futuro título nobiliario, revela un rancio apego por los títulos aristocráticos, mientras que Juana Larramendi hace hincapié en los orígenes vascos de su familia, siendo su tío Camilo Inciarte, el tipo de «lo verdadero «y el portador de tradición y de «honra» («vasco más genuino», «su honradez es el dechado y compendio de la honradez tradicional vasca»¹⁶). Mediante la acumulación de estos tópicos, el envaramiento de los relatos alcanza un punto máximo: los cuatro retratos esbozan pues el tipo de la mujer genuina de la oligarquía española de principios del siglo, víctima de frecuentes desmayos, dibujando cada una a través de una serie de tópicos regionalistas un mapa de la España tradicional. No es casualidad que Carmen Cancela sea gallega, Adriana Campos andaluza, Lola Crespí, valenciana y Juana Larramendi, vasca y que a cada una le corresponda una forma de determinismo onomástico o regional. Y los lugares comunes regionales se prolongan en la actividad productora que genera la riqueza de cada una: el padre de Juana Larramendi es dueño de una «fábrica papelera en Tolosa» y una «Casa de banca en San Sebastián», mientras el marido de la andaluza es un terrateniente dueño de los mejores viñedos de Montilla.

De esta manera, la ritualización de las relaciones sociales lleva a la deshumanización de las narradoras femeninas –por lo demás tan orgullosas de su identidad– y atañe también a los personajes que ellas ensalzan: a la imagen petrificada de los padres, quienes encarnan las reglas sociales, le corresponde la del tío de Juana, cuya rigidez («encastillado en su integridad», p. 1240), raya en la estrechez mental, de tal modo que su discurso en el que se multiplican las repeticiones lleva la huella de lo grotesco. No sólo reitera delante de su sobrina, a punto de salir para Inglaterra, la misma frase: «Tú ver cosas; sí verás. Tú ver cosas como Guipúzcoa, no verás»¹⁷, sino que el empleo del verbo «ver» sin conjugar acentúa la falta de flexibilidad del discurso. Además, en el contexto de la salida de Juana para el extranjero, el trastorno de la sintaxis castellana sugiere mejor la lengua de un inglés que no domina el español que la de un español que hubiera estado en Inglaterra. Estamos pues ante una rigidez normativa combinada con una inversión de las jerarquías, muy propia de la ironía.

Y en realidad, la falta de originalidad de estos relatos se debe tanto al uso de una trama y una temática común, conocida de antemano como a la enunciación seria, otra cara de la rigidez: prolongación del tipo del «vasco genuino», de la «andaluza genuina», el discurso «recto» es el que Adriana Campos reivindica, a través de una enunciación «limpia», perfectamente ordenada y controlada. Pero las veleidades femeninas para construir ese discurso serio y recto, apuntalado por la búsqueda de un efecto de realidad, resultan defraudadas ya que terminan produciendo un discurso prefabricado.

En el anhelo por una rectitud discursiva por ejemplo, la multiplicación de referentes espaciales y temporales, a la que se une un deseo de exhaustividad, apunta a producir un discurso realista, y la enunciación tiende ella también a imponer una coherencia lógica al discurso. Pero el respeto de una cronología estricta, la acumulación de acontecimientos que no deja arrinconados ningún momento clave de la vida de la narradora, le confiere al retrato un aspecto estático, incluso impersonal. Del mismo modo, el encadenamiento de las frases se hace eco de un yugo sintáctico al que las descriptoras están sujetas: el recurso a las figuras retóricas llamativas, paralelismos¹⁸ y sobre todo anadiplosis¹⁹, produce un encadenamiento aparentemente sin discusión, armazón de este discurso serio. Percibimos rápidamente los límites de un discurso que pretende ser unívoco pero que respeta, al fin y al cabo, una falsa lógica o una relación de causa a efecto artificial. Ciertamente, existe un desfase por lo general entre la manera original con la que las narradoras creen presentarse y la imagen final que el lector recibe. Esta imposibilidad para alcanzar la autenticidad la dice también la estructura repetitiva de los cuatro relatos –títulos y subtítulos equivalentes, narradora homodiegética presentada en situación de escritura, regularidad temática cuádruple–, que las petrifica en una inmutabilidad alienadora que no autoriza sino variantes paradigmáticas. Tal desfase entre ideal de autenticidad y realidad condena el discurso serio, discalificado en su relación con las reglas del lenguaje y de la lógica y porque los elementos considerados hasta ahora, el cuerpo, la religión, el personal que encarna la ley social autorizan la creación de un objeto semiótico sometido a la ironía. Ésta penetra este sistema, hace como que toma en serio lo que no estima, para socavar el sistema desde el interior. Como afirma Schoentjes, se insinúa en el espíritu del juego ajeno para demostrar que sus reglas son estúpidas o perversas²⁰.

Y es mediante el proceso deceptivo como la labor de zapa se efectúa y condena definitivamente el discurso de las cuatro narradoras. La primera desilusión viene vinculada, claro está, a la enunciación «recta»: mientras que el empleo de la primera persona tiende a hacer creer que se trata de un discurso auténtico, las advertencias del narrador diegético le quitan, lo hemos visto ya, su credibilidad. Además, la contradicción entre el enunciado y la realidad invalida a las cuatro mujeres en su capacidad para hacer pronósticos o analizar la realidad. Al tratar de «reconstruir una vida» gracias a la multiplicación de referencias cronológicas, Lola Crespí propone al fin y al cabo unos datos incompatibles: le da como punto de partida a su historia el año 1915, fecha de su nacimiento, ocurriendo la defunción de su padre seis años más tarde o sea, en 1921. Ahora bien, en el momento en que está escribiendo, después de tres años de un matrimonio contraído en 1934, o sea en 1937, ella declara que la muerte de su padre se remonta a 12 años antes, es decir en 1925, lo cual crea un desfase de cuatro años entre los dos cálculos.

En cuanto al discurso serio que tiende a no proponer sino un sentido unívoco a las palabras, se ve rebatido muy pronto por la polisemia de los términos o por la ambigüedad de los enunciados. La facilidad abusiva con la que Adriana Campos proyecta el adjetivo «limpio», afectado a la limpieza, en su propia capacidad para escribir una prosa exenta de ripios, pone de manifiesto el escollo sobre el que puede ir a parar el discurso «recto». Pasa lo mismo con la frase de Juana Larramendi, con su «he de confesar que antaño pecaba mi cuerpo de un tantico anguloso», impregnada de ambigüedad ya que el relato sugiere la relación entre los tres términos pecado/cuerpo/narradora, pero según una relación inversa en la que el sujeto del pecado no es el cuerpo, sino la narradora que peca por la relación de vanidad que ella mantiene con su cuerpo. Hay aquí, entre sentido explícito y sentido implícito, o mejor dicho, entre la intención y el sentido, una relación de contrariedad que es lo propio del discurso irónico.

Naturalmente, también el énfasis que caracteriza los cuatro discursos es fuente de decepción. Mediante la escalarización se ven colocados arriba de una escala de valores elementos que no merecen tales elogios encomiásticos, y la sobrevaloración no vale sino para mejor desvalorar. Así, para ilustrar lo «universal» de su belleza, Lola enumera los numerosos lugares en donde la reconocen, pero media una distancia entre la enumeración llevada a cabo y la débil extensión geográfica que estos lugares ocupan.

Por lo general, la ironía suele desarrollarse sobre un fondo de espera defraudada que genera la frustración del lector: si el relato de Juana Larramendi fomenta unos efectos de anticipación, desde las alusiones a la muerte trágica del padre, hasta los tres años «horribles» que pasó con su marido, en ningún momento aporta elementos explicativos para satisfacer la curiosidad del lector. Pero el campo más claramente afectado por el proceso deceptivo es el de la escritura, ya que rebasa la simple decepción por el enunciado y, mediante el carácter homodiegético de los relatos, corrompe la misma enunciación. Adriana Campos empieza *verbi gracia* por presentar los preliminares de la escritura sobre el fondo de una batalla que gana sobre el espacio de su marido: va por cuartillas blancas al despacho de su esposo para llevárselas a su habitación y las enarbola como una bandera arrancada de manos del enemigo, empleando las expresiones «satisfecha» o «gozaba por adelantado mi triunfo». Pero el triunfo anunciado se ve frustrado mediante el desfase entre las proclamaciones anunciadoras de la escritura y el momento fatídico de la escritura, marcado por el cuño de la impotencia. Es más, la actitud de Lola Crespí, que rechaza la idea del retrato y reniega de las convenciones de una escritura «realista», es portadora de esperanza. Se vale del modo condicional, presentado pues la escritura como algo no evidente y mediante el empleo de negaciones, rechaza las normas referenciales de lugar, de

tiempo y de espacio («ni decir ni dónde he nacido, ni cuándo, ni dónde estoy, ni cuál es mi posición, ni cómo me llamo»), y aplica así las teorías literarias afirmadas en la diégesis de *Capricho*. Pero esta fuerte espera se ve defraudada ya que el discurso cuestionador reintegra el molde del discurso serio a partir del momento en que Lola echa al olvido sus dudas y afirma: «Estoy segura de mí misma»²¹. Esboza entonces un retrato que hace que el proyecto inicial de «contrarretrato» aparezca como una simple figura de retórica, como una preterición: al contrario de lo que ella pretendía no hacer, va dibujando su retrato y multiplicando las referencias «seudoobjetivas». Tanto en su escritura como en la de las demás mujeres, la falta de originalidad del discurso producido, la insipidez de su estilo, crea una distancia irónica tanto más importante cuanto que la espera lo era también.

Mediante la introducción en el discurso de hechos incompatibles, de razonamientos erróneos o de contradicciones internas, el ironista obliga a su público a detenerse y a interrogarse sobre el sentido de sus palabras. No cabe duda de que con estos autorretratos tratados de manera irónica, se dirige una advertencia a las vanidosas. Pero la lección rebasa el marco de los relatos intercalados. Podemos decir que los autorretratos son figuras ambivalentes y complejas que combinan, a imagen y semejanza del proceso irónico, discurso inmediato y discurso distanciado, un doble rostro del que no se ve más que una cara visible en relación con la cual la ironía no funciona sino referida a otra cara oculta, invisible. El «aparentar» de las vanidosas no se denuncia sino en función de un «ser» invisible a este nivel pero sugerido por una parte por la distancia irónica y preconizado por otra parte por el relato primero. Esta compleja relación queda metafóricamente expresada por la búsqueda desesperada de Lola Crespí de un «bonito» fondo que colocar detrás de su retrato que un joven artista tiene proyectado pintar. Ahí también este «fondo» se carga de ironía gracias a la visión segunda de la madre que opone una sonrisa a la obsesión de Lola:

«Mamá dice sonriendo que estamos abusando de los fondos. Y acaso tenga razón.»²²

Ahora bien, al haber desacreditado Lola a su madre en su narración, y al ser descalificada aquella por la enunciación irónica, la validez del discurso de ésta viene a ser superior a la de su hija. Su sonrisa permite volver sobre el sentido ambiguo de este fondo que adquiere una dimensión doble: es la manifestación de la vacuidad de Lola, pero el juego creado sobre «el fondo que nadie encuentra» remite implícitamente a la profundidad de campo opuesta a la bidimensión reductora de la imagen llana. El fondo del cuadro es entonces la encrucijada entre la forma y el fondo, la apariencia y la esencia. Expresa el carácter aporéticamente indisociable de los dos términos así como lo indisociable de los dos niveles de relato, actuando los autorretratos

como repelentes internos de la diégesis, a la par que instauran una tensión entre el texto y su intertexto.

III. Las «mises en abyme»: ¿repelente interno o sinécdoque de *Capricho*?

Estos retratos, estas «Vanidades» pictóricas distan mucho de ser simples caprichos del autor y se presentan al fin y al cabo como contrablasones del macrorrelato, creados mediante una red de analogías y contraposiciones²³, relacionándose la más importante de estas oposiciones con la primacía que ejerce lo ideal sobre lo real en la diégesis, contraria a la omnipresencia de la apariencia en los relatos intercalados.

Efectivamente, desde el primer capítulo de la obra «El problema», en el que el alejamiento de la vida mundana viene simbolizado por la referencia al libro de Tomás de Kempis, *La imitación de Cristo* –el cual condensa las referencias al ascetismo cristiano²⁴– hasta el final de la obra, pasando por el capítulo XVIII, «Envío al poeta», en el que el elogio al poeta se funda en la afirmación «prescindes del mundo externo y te refugias en el interior»²⁵, el conjunto de la diégesis rodea los relatos intercalados para oponerles una crítica mordaz, alimentando ésta la hipótesis según la cual los autorretratos servirían de repelente interno a la diégesis. Parece pues que la distensión entre el ser y el parecer se vuelve eje estructurante que se reproduce hasta el infinito en *Capricho*: presente, gracias al proceso irónico, a nivel de las microestructuras de los relatos intercalados, se amplifica en la relación entre dichas microestructuras, imágenes de la apariencia, y la macroestructura, búsqueda de la esencia.

Ahora bien, este «valedor por inversión» no se aplica sólo a la temática sino también a la forma de la novela propuesta: si bien los relatos intercalados ponen de realce el *ego* de las narradoras, y recurren a referentes espaciales y temporales numerosos, propios de la novela realista, tanto el discurso metanarrativo de la diégesis como su mismo funcionamiento se enmarcan dentro de una dinámica de cuestionamiento de la novela, ya que propone una narración «sin espacio, sin tiempo, y sin personajes», nociones sin lugar a dudas que salen malparadas en la práctica de *Capricho*. En efecto, la noción de personaje se ve afectada por el contenido del enunciado diégetico en la medida en que, entre otras cosas, a todos los miembros del periódico se les niega cualquier verdadera identidad, siendo apenas definidos por su función escritural. Por otra parte, si se le dedica un capítulo entero a cada uno de ellos, es para que luego su caso se deje a un lado, exceptuando al poeta, el doble más convincente de la figura del narrador. Y después de que la noción de personaje, como la de la trama narrativa, ha sufrido una fuerte impugnación en los capítulos II a XII, las nociones de

realidad, de tiempo y de espacio soportan un mismo tratamiento en los capítulos XII, «La realidad en Minaya», XIII, «El tiempo en Yecla», XV, «La voluntad en Malvar».

Parece pues que el contraste temático entre lo espiritual y lo material, asociado a una oposición formal entre «nueva forma de la novela» y «novela tradicional» llevan a una doble antítesis entre relato primero y relatos incluidos. Pero, por lo tanto, ¿nos autoriza esto a tachar los autorretratos intercalados de doble repelente interno?

Esto sería como olvidarnos de que los relatos intercalados se desarrollan bajo la égida de la ironía y de que detrás de la imagen colocada en primer plano, la de las mujeres y de su vanidad, se condenan por una parte esta superficialidad y por otra parte, el modo de escritura empleado, el del discurso serio en el cual estriba cualquier representación realista. Mediante el juego de contrarios y de signos bivalentes, mediante la construcción de un relato hecho, al fin y al cabo, de parodias (parodia de la novela realista o de su forma degradada –bien sea la «novela rosa», la «novela romántica» o «por entregas»–, parodia del discurso serio, del discurso religioso, de las *Vanidades*), el conjunto de los relatos intercalados promueve de rebote lo contrario de lo que la narración de las cuatro mujeres presentan y en esto, no son repelentes de la diégesis sino su ilustración. De esta manera, el mensaje final de la intradiégesis es similar al de la diégesis, cambiando sólo el medio de alcanzarlo, la faceta visible de la narración: por el lado del relato primero, se buscan la esencia de las cosas y la nueva forma que le corresponde, la de una «nueva novela», objetivo perseguido en contraste con una materialidad, y una norma novelística pasada. Por el lado de los relatos intercalados, la apariencia y la normalidad escritural se dan a ver, pero la tensión entre texto visible y texto invisible, sugerida por la intertextualidad, y sobre todo por el proceso irónico, promueve el reverso de la medalla, el de la modestia y de la esencia. A la luz de estas deducciones, estamos en medida de dar también uno de los significados del doble marco que introduce los relatos intercalados («he dibujado cuatro retratos»), ya que, en lugar de darnos el reverso del espejo, de proponernos la simple imagen de «repelente interno», y de actuar como un filtro deformante, el doble encajonamiento de la representación acarrea una vuelta hacia un signo equivalente al de origen.

¿Serían entonces los relatos intercalados una simple ilustración del relato de base, que no tendría más que una función sintética rayana en la tautología? En absoluto, pues el juego entre descentramiento y vuelta al centro de estos relatos, la recurrencia del motivo del cuadro en cada uno de los capítulos anteriores a los relatos intercalados²⁶, señalando así su pregnancia, nos obliga a considerarlos como una clave hacia la cual las miradas deben apuntar. A pesar de las apariencias engañosas, funcionan, tanto por el fondo como por la forma, a imagen y semejanza de las «mises en abyme» como las concebía André Gide²⁷, como el instrumento de un volverse la

obra sobre sí misma, y cuya propiedad consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra.

Siguiendo nosotros también un camino sesgado para encontrar las claves exegéticas de *Capricho*, empecemos por volver al doble tema, esencia vs apariencia, en relación con el concepto de causalidad que rige el enlace entre los dos niveles narrativos –que nos lleva de la diégesis a la intradiégesis–. Analicemos, en un primer tiempo, la representación espacial que se da del binomio citado en *Capricho*. A la esencia, le corresponde un espacio psíquico, interior, espacialmente materializado por la imagen de la profundidad o de la inclusión, mientras que a la apariencia, se le aplican referencias a lo externo. El antagonismo apariencia vs esencia, materialidad vs inmaterialidad coincide con las oposiciones espaciales «fuera» vs «dentro», o incluso «sobre» vs «debajo de». Por eso el narrador opone al Poeta la mayoría de los poetas²⁸ mediante las antítesis «el mundo externo» vs «lo interior», «ellos dicen voceando sus cosas «vs «tú dices a media voz las tuyas», «se van tras lo que brilla» vs «qué te importan las fastuosidades del mundo». Ahora bien, si consideramos el aspecto dominante de la diégesis y de los relatos intradieгéticos, resulta que el marco de los relatos encajados conlleva la superficialidad, cuando la inmaterialidad pertenece esencialmente al relato primero: la corteza del relato dice la esencia y su corazón la apariencia, de tal manera que la organización del relato toma al revés las representaciones mentales habituales y confirma la ironía que, más allá de un mero juego de contrariedades entre sentido explícito e implícito, invierte las «relaciones» o discalifica las modalidades de razonamiento, de argumentación. Antes de proseguir con nuestra reflexión acerca de los enlaces lógicos que relacionan los dos relatos, que probablemente distan de ser unilaterales, tenemos que volver ineludiblemente al concepto de ironía en *Capricho*.

La ironía, que invade la totalidad de la novela, se plasma como la primera clave de ésta y relaciona los dos niveles del relato entre sí. Si estructura los relatos intercalados de manera casi caricatural, se ubica también, de manera más sutil, en el centro del relato primero. Desde las descripciones paradójicas de los personajes, hasta las críticas de algunos que apuntan las soluciones que los demás dan al misterio de la fortuna desparramada, pasando por el cuestionamiento del autor real por el autor, ente de ficción, nada o nadie se libra de la mirada irónica, verdadera señal de una vuelta sobre sí mismo y que encuentra su blanco predilecto en la misma actividad escrituraria. Resulta que, si los relatos intercalados coinciden con la definición de la «mise en abyme», la del «blasón» o modelo reducido que pone de realce las intenciones del modelo primero, es, por una parte, por recalcar, a modo de sinécdoque, el proceso irónico que rige la obra. Pero, como ya lo comentamos, la ironía implica también una

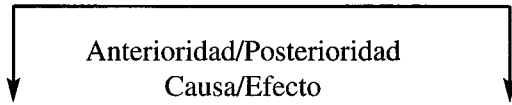
tensión entre dos textos, un texto presente, visible, y la referencia a un texto ausente, y en esta tensión radica la segunda clave de funcionamiento de *Capricho*.

En efecto, repararemos ahora en los textos implícita y explícitamente atañidos por los dos niveles de la narración. Ya hemos vislumbrado que los relatos intercalados se construían con respecto a un doble sistema de referencia: uno, relacionado con la intertextualidad, nos orienta hacia las formas pasadas del *Quijote*, de las Vanidades pictóricas, del discurso realista o religioso; y otro, hacia el proyecto ideal de una escritura que escaparía de las normas pero que permanecería en la sombra.

En cuanto a la diégesis, presenta sin rodeos un proyecto metanarrativo que tiende a definir una nueva forma de novela, pero resulta inmediatamente que la cara visible de la diégesis se elabora «con respecto a» un modelo anterior, a un postulado previo. Por eso, se autodefine «en negativo de», cuando por ejemplo el primer personaje narrador, autor del relato de la fortuna desparramada, describe su «fantasía», y declara: «Ni pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social»²⁹, negando así la definición «tradicional» del personaje que le sirve de repelente. De la misma manera, el director del periódico propone su visión de la novela ideal mediante la repetición de la preposición «sin «y el empleo del sufijo privativo «in»:

«Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio,
sin tiempo y sin personajes.»³⁰

Pero dicha referencia, implícita en la diégesis, y que le es anterior ya que la diégesis se construye como un negativo de esta forma original, ¿dónde se expresa de manera visible? Pues la vislumbramos en los relatos intradiagéticos, que habíamos presentado, en un primer momento, como estructuralmente posteriores a la diégesis, hasta tal punto que los relatos encajados dan una visibilidad a lo invisible del relato primero. Dicha advertencia trastorna las relaciones que habíamos definido entre niveles narrativos ya que las «mises en abyme» ncluidas en el relato principal acaban relacionándose con él según un doble enlace de posterioridad y de anterioridad; nos encontramos de nuevo con la ironía que atañe las relaciones de inclusión³¹ y que la definen más bien como una tensión, un intercambio entre los dos niveles que como una inversión. En lo que atañe a la diégesis ahora, da una visibilidad al ideal frustrado de las narradoras de los relatos encajados. Dicha bivalencia estructural entre visible e invisible, esencia y apariencia, está presente en el mismo marco que encaja diégesis e intradiégesis, mediante la doble «mise en abyme» ya aludida: ésta deja en la sombra los retratos pictóricos, imagen de la *mimésis*, cuando su integración visible y legible se produce mediante la actividad escrituraria y la narración.



	RELATO PRIMERO	DOBLE UMBRAL (Cap. XVIII. «Envío al poeta»)	RELATOS INTERCALADOS	
LO VISIBLE O EXPLÍCITO	Negación de la novela tradicional	«Traducción narrada» de los retratos dibujados	Forma «degenerada» (limitación formal de la mise en abyme) de la novela tradicional	
LO INVISIBLE O IMPLÍCITO	Novela tradicional	Retratos «dibujados» por el narrador	Formas parodiadas (novela «realista», Vanitas, novela por entregas, novela rosa..)	Forma ideal de una novela nueva

Todas las componentes de la relación funcionan pues según una modalidad dual, de la materialidad y de la inmaterialidad, de lo implícito y de lo explícito, de la norma y de la no-norma; se refieren todas a otro enunciado que el suyo, y esta doble enunciación cobra entonces la forma de la intertextualidad o de la ironía, e incluso de la autorreflexividad, cuando no se combinan estas tres formas de distancia o de distanciaci3n.

Pero, ¿qué interpretaci3n se puede dar a un universo regido por una dualidad inmutable pese al cuestionamiento perpetuo de una de las caras del binomio? ¿En qué medida, por otra parte, puede constituir la «mise en abyme» un acrecentamiento del significado de la obra con respecto a la diégesis, acrecentamiento que justifique su presencia?

Desde el punto de vista temático, *Capricho* afirma la superioridad de la ficci3n sobre la realidad, la de la poesía que suple la *mimesis*, y la de la lengua que socorre la imagen. Sin embargo, y pese a los numerosos intentos del relato, las proclamaciones anunciadoras para salvar definitivamente la frontera de «lo terreno a lo puramente inmaterialz»³², *Capricho* revela una inaptitud para prescindir del soporte de lo real, incompetencia estrechamente relacionada con la dificultad para acabar con las formas novelescas pasadas. Incapaz de resolver el conflicto entre «novela pura» y fluir vital, la única estética factible consiste aparentemente en inyectar en la novela impura que se está escribiendo la teoría de una novela pura que no se puede escribir, siendo insoslayable la reflexi3n sobre sí misma para lograr la transformaci3n de la novela. La «mise en abyme «responde pues a esta necesidad y la «interrelaci3n» que mantiene

aquella con el relato principal, nutrida por los movimientos contrífugo y centrípeto asociados que sacan a relucir la imagen de un sistema cerrado sobre sí mismo y sobre la escritura.

Desde luego, la repetición interna dota la obra de una estructura firme, asegura su sentido, pero sobre todo, y ante el fracaso anteriormente subrayado, le permite a la obra dialogar con sí misma, diálogo intrínsecamente relacionado con la misma estructura del marco. No resulta anodino el hecho de que el tema del marco, metafóricamente presente en la totalidad de los capítulos de la primera parte no venga siempre acompañado de un fondo, una imagen o un enunciado que le corresponda. En efecto –y varias veces en la primera parte– unas descripciones pormenorizadas van seguidas por evocaciones de marcos (marco del cuadro, o de la cuartilla) cuyo contenido se ignora o se desconoce³³, cuando al contrario se hace hincapié en el soporte (la tabla, la cuartilla) o en la actividad creadora que implica³⁴. A imagen y semejanza de esta metáfora que recalca la importancia del marco en sí, la «mise en abyme «vale sobre todo por su capacidad para remitir a algo o reproducir algo: permite citar un contenido, establecer una relación entre dos enunciados, plantea la problemática de la escritura que se mira a sí misma. Según indica Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire*:

«[La mise en abyme] manifiesta que sólo es signo y proclama, como cualquier tropo – pero con una potencia decuplicada por su tamaño: soy literatura, yo y el relato que me encaja.»³⁵

Ahora bien, esta potencialidad para «decir la literatura «supera la problemática de la representación; rebasa el sujeto de la representación para reflejar la actividad de representación. Al aniquilar la jerarquía entre contenido y continente, la prelación de la obra reflectada sobre la obra reflectora, la novela se sustrae al dominio de la representación para promover la autorrepresentación. Y a este punto de nuestra reflexión, no podemos sino concluir pensando en la aseveración de Jean Ricardou relativa al Nouveau Roman francés:

«La autorrepresentación vence a la representación. Todos los esfuerzos realizados por la ficción para representar la narración que la engendra se cumplen en detrimento de toda representación del mundo.»³⁶

NOTAS

¹ Azorín, *Capricho, Obras escogidas*, 2 vol, coordinador Miguel A. Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

- ² *Op. cit.*, p. 1238.
- ³ France Borel, *Le peintre et son miroir*, Tournai, La renaissance du livre, 2002, p. 17.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 1240.
- ⁵ «Me contemplo en el espejo y no me encuentro mal.» *Ídem*, Chap XIX, «Juana Larramendi», p. 1240.
- ⁶ «Quiero ser por una vez vanidosa.» *Ibid.*
- ⁷ «Yo misma, con los brazos remengados –los tengo bonitos, dicho sea al paso–», «Se me enciende la cara, me salen unos colores de carmín –porque, ea, como bonita, soy bonita.» *Ibid.*, p. 1246.
- ⁸ «me miren tanto», «repiten mi nombre con admiración», «todos se paran a mirarme», «se vuelven para contemplarme», «todos los gemelos se enfocan hacia mí», «soy popular», «se habla de mí», «me conocen». *Ibid.*, p. 1242.
- ⁹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 9.
- ¹⁰ «Il [le conformisme ironique] s'installera, par exemple, en pleine moralité bourgeoise, pour la désagréger.» Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 110.
- ¹¹ *Op. cit.*, p. 1240.
- ¹² «no tiene vicios» *Ídem*, p. 1245. «de las más respetables y valiosas», *Ibid.*, p. 1239.
- ¹³ «suelo escribir», «cosa tradicional», «con gesto en mí habitual», *Ibid.*, p. 1244.
- ¹⁴ «me gusta tanto la limpieza», «¡Qué bonita es! ¡Cómo me gusta a mí!», *Íbid.*, pp. 1244 y 1246.
- ¹⁵ «vasco más genuino», «el mejor obsequio», «los mejores viñedos», «mejor vino», «la llama vivísima», «parquísimo de palabra», «verdaderamente horrible», «amargura sin cuento», *Ibid.*, pp. 1239, 1240, 1244.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 1240.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 1240.
- ¹⁸ «Todo el año trabaja Juan y todo el año trabajo yo también. Juan va por las tardes al café; yo voy alguna vez, dos o tres todos los meses, al cine con los niños». *Ibid.*, p. 1246.
- ¹⁹ «Cuando me casé. He vivido casada tres años. Han sido tres años...». *Ibid.*
- ²⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 200.
- ²¹ *Op. cit.*, p. 1241.
- ²² *Ídem*, p. 1243.
- ²³ Desde luego, las oposiciones sólo tienen una funcionalidad con tal de asociarse con una serie de parecidos que le mueven al lector cotejar los dos niveles narrativos. Si propendemos a oponer a las mujeres de los autorretratos con los hombres de la diégesis, siendo aquéllas perfectamente nombradas y descritas y éstos únicamente definidos por su función en el periódico, les reúne un mismo proyecto de escritura : el de escribir un autorretrato o dar un desenlace a la fábula del millón esparcido. Además, el encadenamiento de los capítulos entre sí genera un doble funcionamiento en serie –la serie de los redactores y la galería de los autorretratos–, series regidas por constantes sintagmáticas que sólo autorizan algunas variantes paradigmáticas. Sólo difiere el número de capítulos que constituyen cada serie, apareciendo la serie de las mujeres (cuatro capítulos) como un concentrado formal de la de los hombres (nueve capítulos). Lo que ya habíamos comprobado con las mujeres –la tensión entre apariencia y esencia– vuelve a repetirse con los hombres: para todos los redactores sometidos a contradicciones internas, existe –en mayor o

menor grado— una tensión entre materialidad e inmaterialidad, pero el apego por lo real acaba siempre dejando paso a lo irreal, lo que implica que el conjunto de la diégesis ensalza un valor opuesto al que ponen de manifiesto las cuatro mujeres de la intradiégesis.

²⁴ La referencia a *La imitación de Cristo* da paso a la espiritualidad española, mediante la referencia a su traductor, Fray Luis de Granada, y a su Casa editorial, propiedad de la Compañía de Jesús, alusión implícita al fundador de la orden y autor de los *Ejercicios espirituales*, Ignacio de Loyola.

²⁵ *Op. cit.*, p. 1236

²⁶ Por su frecuencia y su riqueza semántica en *Capricho*, el motivo del marco podría ser objeto de un estudio más detallado.

²⁷ «J'aime assez qu'en une œuvre d'art [écrit Gide en 1893], on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se trouve la scène peinte. [...] Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre en second "en abyme"». André Gide, *Journal 1889–1939, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 41.

²⁸ «Poeta: eres fino y sensitivo; prescindes del mundo externo y te refugias en el interior. [...] Haces lo contrario que la generalidad de los poetas; esos poetas se van irresistiblemente tras lo que brilla y es ostensible. Ellos dicen voceando sus cosas y tú dices a media voz las tuyas. [...] ¡Y qué te importan a ti las fastuosidades del mundo y el tráfigo de las cosas!». *Op. cit.*, p. 1237.

²⁹ *Ídem*, p. 1191.

³⁰ *Ibid.*, p. 1235.

³¹ Aquí encuentra su verdadera justificación el «camino sesgado» que habíamos tomado hace poco.

³² *Op. cit.*, p. 1196.

³³ «y aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían.» *Ibid.*, p. 1205.

³⁴ «¿Y que vale lo que pase o no pase al lado de estas manos en lo blanco, que no se sabe dónde están ni cuando han sido?» *Ibid.*, p. 1209.

«Al llegar a la redacción, y poner en la mesa las cuartillas donde ha depositado sus anotaciones, no sabe lo que ha escrito.» *Ibid.*, p. 1217.

³⁵ «Elle manifeste qu'elle n'est que signe et proclame tel n'importe quel trope —mais avec une puissance décuplée par sa taille: Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchasse.» Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 79.

³⁶ «L'autoreprésentation bat en brèche la représentation. Tous les efforts que fait la fiction pour représenter la narration qui l'engendre s'accomplissent au détriment de toute représentation du monde.»

Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. II, Paris, Union générale d'éditions, col. «10/18», 1972, p. 221.

El poder del amor y el destino en *María Fontán*

Manuel Cifo González
Murcia, España

EN JUNIO DE 1943 fecha Azorín su novela *María Fontán*, a la que él mismo subtitula como «novela rosa », un calificativo que nos permite analizar una primera cuestión: ¿Es o no es *María Fontán* una novela rosa? Y para contestar a esta pregunta, deberíamos echar mano de la definición que de tal tipo de novela nos ofrece Eugenio G. de Nora:

«Una constante deformación de la realidad hacia lo “agradable” (deformación que puede ser instintiva, por miedo a la crudeza de lo real, en el escritor “ingenuo”; o bien sistemática, comercialmente adoptada con vistas a un público tierno y casi exclusivamente femenino), constituye el rasgo dominante y característico de este popularísimo subgénero novelesco (con frecuencia totalmente extra-literario, pero al que se acercan también algunos cultivadores de mérito, esforzándose en elevar su contenido, y sobre todo su forma artística, por lo que merecen aquí cuando menos una honda mención distintiva).»¹

Entre las características de esa clase de novelas, señala este crítico «su típica y determinante idealización –espontánea o sistemática– de la vida»; algo que podría

considerarse como «un modo de estilización legítimo, en pugna evidente con el moderno concepto *realista* de la novela. Lo que sucede es que todo esto se suele traducir en un «carácter superficial e injustificado (y amanerado estéticamente) de esa *idealización*», y en que el autor se fija, de forma casi exclusiva,

«en el lado blandamente sentimental de la existencia –típico clima “rosa”–, desplegando convencionalmente las actitudes y afectos de los “personajes” como una especie de suntuosos y coloreados uniformes de “buenos” o “malos”, decorando tópicos figurines amorosos –femeninos o masculinos–; producto surgido de o destinado a complacer los más vagos y genéricos ensueños de pubertad.»²

Por otra parte, se refiere de Nora, como elementos propios de este tipo de novelas, a sus «innumerables y al fin monótonas formas del idilio»; a la presencia de una pareja ideal de protagonistas buenos, frente a los malos que se atraviesan en su camino hacia la felicidad; a la «manía de grandezas», que se manifiesta en la aparición de condes, duques y marqueses, de ambientes distinguidos y de mansiones y paisajes que funcionan como una especie de «espejos del alma» de los protagonistas; y, como era previsible, al final feliz, gracias al cual «los enamorados, una vez unidos en vínculo indisoluble, vivirán felices sin problema ni contratiempo alguno, en un maravilloso limbo perdurable, embalsamado de afectos y delicias»³. Afectos, delicias, sentimientos, en fin, que «en su raíz y en sus ramificaciones y signos exteriores, aparecen absolutamente falseados: “perfectos”, asexuados casi, autónomos, plácidamente florecientes y satisfechos en la contemplación y el ensueño de la persona amada»⁴.

Novelas rosas que, preferentemente, se publicaron en los años veinte y treinta y cuyos más conocidos representantes serían el jienense Juan Aguilar Catena, el allicantino Rafael Pérez y Pérez, el albaceteño Mariano Tomás y la madrileña Carmen de Icaza. Novelas que, según indica Ángel Valbuena Prat, en su mayor parte componen «cromos dulces que oscilan entre un ligero toque sentimental y una intriga falsamente aristocrática, que hacen las delicias de un público femenino que sólo anhela distraerse sin problemas hondos y al alcance de su dudoso gusto»⁵.

Pues bien, lo primero que parece necesario hacer es comprobar si esa denominación de novela rosa que Azorín da a *María Fontán* se corresponde o no con las características anteriormente esbozadas a grandes rasgos. Y, en este sentido, una de las cosas que primeramente llama la atención del lector es ver que el relato de «la vida de María Fontán» parece responder a la narración de unos hechos aparentemente reales o que, cuando menos, tratan de resultar verosímiles, a pesar del elevado componente idealista que luego iremos encontrando en dicho relato. En efecto, el narrador

habla, en primera persona y en una especie de preámbulo que encabeza la novela, de que él fue relatando «punto por punto, la vida de María Fontán» a la condesa de Hortel y a algunos de sus amigos, en el jardín de su casa de Serrano y durante varias tardes de primavera. Es decir, incluso antes de comenzar la narración propiamente dicha, ya se avisa de que aquélla no es una simple historia o un mero relato, sino que responde a la realidad de una vida y que, además –y tal vez por ese mismo motivo–, se va a contar en un estilo llano: «el de una conversación particular».

Fruto de ese supuesto carácter conversacional, la novela se divide en treinta breves capítulos, puramente narrativos, y uno más a modo de epílogo, presentados de una forma absolutamente cronológica, sin apenas retrospecciones temporales. Además, el relato de esa *biografía* se va estructurando según lo que podríamos considerar las distintas sesiones de las tertulias habidas en la casa de la condesa. Y, como no podía ser menos, comienza desde el mismo momento de su nacimiento, hasta llegar a la última noticia conocida de la vida de María Fontán; o, al menos, hasta la última noticia relevante de su vida, como sucede con otras muchas novelas que se presentan estructuralmente como pretendidas biografías o autobiografías, tal como la de Lázaro de Tormes, a cuya novela se alude en el primer capítulo, cuando se habla del nacimiento de María Fontán en Escalona, localidad próxima a Maqueda, en donde «ocurre una de las escenas del *Lazarillo de Tormes*; fue en Maqueda donde Lázaro tropezó con un clérigo»⁶.

Según Azorín, María Fontán nació en Escalona, «un año indeterminado». Y es éste un detalle que no puede pasar inadvertido, pues contribuye a dotar al relato de un cierto matiz de intemporalidad; es decir, se trata de presentar los hechos como susceptibles de haberse producido en cualquier momento de la historia, porque, en definitiva, esto sería un detalle intrascendente, ya que la pretendida *realidad* que ofrece esta novela podría ser perfectamente verosímil, sobre todo si tomamos en cuenta la afirmación de uno de los personajes de la novela, el duque de Launoy, en conversación con el pintor Denis Pravier:

«–A mi parecer, duque, si un novelista dijera que en un palacio señorial, tal como éste, comían con el duque, señor de la mansión, un poeta que vive en un sotabanco, una obrerita pobre y una joven de Escalona, en España, parecería absurda la especie.

–La vida tiene cosas inverosímiles, que son precisamente las más lógicas –profirió el duque–. Y, sobre todo, la realidad es inverosímil en las novelas realistas.» (XVIII, 92)

Por otra parte, y como sucedía con la también historia de Don Quijote de la Mancha –quien en el transcurso de la novela tuvo conocimiento de la existencia de

una novela sobre su vida y de la gran aceptación de la misma—, parece ser que la vida de María Fontán podría correr de boca en boca por los círculos literarios de Madrid, por cuanto el doctor Leyva, a quien María acude para que le solucione un problema de odontalgia, no sólo la recibe inmediatamente, a pesar de no haber pedido cita previa en su clínica madrileña de la calle del Barquillo, sino que lo hace en una pequeña salita a la que no tienen acceso los demás pacientes. Tras examinar su «maravillosa dentadura», le va a contar un cuento que tal vez ella no sepa, pues suele ocurrir «en la vida que las cosas que más nos conciernen no las sabemos y las saben todos los demás» (XXVII, 135). Y ese cuento no es ni más ni menos que el relato de la historia vivida por María con el conde de Launoy, al que el doctor pone el siguiente colofón:

«En Madrid todo se sabe; Madrid, como se dice vulgarmente, es un pueblo. Sé la historia por un cliente mío, caballero francés, que se hospeda en el mismo hotel Ritz en que usted se hospeda. Veo, por su rostro, adorable María Fontán, que usted no conocía la historia que acabo de contarle.» (XXVII, 137)

Y es que, como dice el narrador en el epílogo de la novela, los personajes «no tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía» (XXXI, 154). Pero, en cualquier caso, la viven.

Pues bien, volviendo a lo expuesto por Eugenio G. de Nora, vamos a tratar de señalar lo que en esta novela puede haber de deformación o inclinación hacia lo agradable. Para ello tendremos que fijarnos en el hecho de que María Fontán nació en un lugar, Escalona, alrededor de cuyo castillo «se ha desenvuelto toda clase de tragedias», desde los tiempos en que, en opinión de algunos estudiosos, tuvo lugar su fundación por parte de los hebreos, conducidos por las flotas de Nabucodonosor. Fuera como fuere, lo cierto es que la joven, cuyo verdadero nombre es Edit Maqueda, tiene una innegable y evidente ascendencia judía, como lo confirman hechos tales como los nombres y apellidos de sus antepasados —que revelan su condición de conversos—, así como su dedicación al comercio: el bisabuelo paterno se llamaba Jeremías Maqueda y era dueño de una tenería en Toledo, oficio al que solían dedicarse muchos judíos; su abuelo, Moisés Maqueda, se asentó en Maqueda, en donde estableció una almazara; el padre, Isaac Maqueda, a pesar de ser hijo único y haber heredado una considerable fortuna, no podía permanecer ocioso y se trasladó a Escalona, para dedicarse al negocio de la tenería; y su madre, Ester Torrijos, no sólo se dedicaba al cuidado de su buena hacienda, sino que «iba por las calles, ora guisando, ora haciendo labores, ya vendiendo hilados, ya asistiendo a parturientas» (II, 15). Además, al regresar a casa, entregaba a su marido la bolsita en que había guardado todo el dinero que había conseguido con su trabajo, para que éste metiera todas las monedas en un cajón, mientras

Ester, fatigada, adoptaba esa típica postura de los personajes azorinianos, con el cuerpo inclinado y la cara entre las manos. Una postura meditabunda y melancólica que suscitaba la ternura de la hija, la cual se acercaba a su madre, rodeaba su cuello con sus brazos y «la estaba después dando un rato callados besos» (III, 20).

La niña Edit era una criatura hermosa, con una cara que semejaba «un óvalo perfecto en que fulgían los negros ojos y resaltaban bermejos los gordezuelos labios». Muchacha de pocas palabras, amiga de la naturaleza y de las flores silvestres, amante de las pieles que con tanto amor curtía su padre, y siempre alegre y sonriente, lo que contrastaba con la tristeza y la melancolía de la madre, que provenían «de un pasado milenario». Mas esa tristeza le entró muy pronto a Edit, desde el momento en que tuvo que vivir la prematura muerte de su madre.

Inmediatamente, el narrador centra su atención en Ismael Maqueda, dueño de una herboristería y amante lector de *Leaves of grass*, de Walt Whitman, en su edición original de 1855, seguramente fruto de su pretérita estancia en Pensilvania. Y será un capítulo después cuando reaparezca en escena Edit, quien ha venido a vivir al cuidado del herbolario, su tío y tutor, pues su padre había muerto en Escalona. El narrador no se molesta en decirnos el tiempo que ha pasado, pero sí nos cuenta que, al instalarse en esa lóbrega y sombría tienda —otro recuerdo más de la adjetivación del tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*—, Edit se acordó del aire libre del campo y de su madre, y se puso, como ésta solía hacer, «sentada en una silla, con la cara entre las manos» (V, 28).

Mas, como era lógico pensar, su historia da un inmediato y brusco cambio hacia lo agradable. «Sus ojos fulgían ahora más que nunca» y de ella irradiaba un aire de seducción, una amabilidad y una fuerza misteriosa que tiraba de los clientes. Por eso su tío comprendió que aquél no era lugar para ella y, echando mano de un curioso símil, le expuso los planes que le tenía reservados. Igual que un diamante en bruto al que hay que pulir para sacarle su inmensa e inigualable belleza, Edit habría de instalarse en París, «para pasar por el taller del lapidario». Allí, con la considerable fortuna heredada de su padre y la que él le dejaría en su momento, podría vivir una nueva vida, una vida ideal, con el nombre de María Fontán, después de haber pasado previamente un año en Londres con la identidad de Mary Fontan.

Es así como empieza un nuevo ciclo narrativo, a partir del capítulo VI, cuando ya María se encuentra afincada en París y su irresistible y arrolladora fuerza seductora atrae a quien mejor podía degustar sus encantos: un poeta, Denis Pravier, a quien hará entrega de su amistad y su cariño y con quien compartirá el mundo de los sueños característico de todos los poetas.

Además, Denis pretende conseguir que sus versos tengan «una fórmula científica como tienen los minerales», para así despojarlos del sentimentalismo característico de

muchos poetas y que a él tanto le repugna. Pues bien, esa misma dureza de los minerales sirve para simbolizar la entereza con la que María habrá de afrontar la noticia de la muerte de su tío Ismael, la cual se hace coincidir, también de una forma simbólica, con la rotura de un espejo por parte de María, justo en el momento en que en España se quebraba la vida del tío, a las diez de la mañana. Coincidencia simbólica, que sirve para remarcar el comienzo de este nuevo ciclo vital al que nos referíamos. Y tal vez por eso, al recibir el telegrama con la noticia, pide una botella de champaña para beber lentamente, «como un rito funeral». Es más, al cabo de unos días de la muerte de su tío, el albacea testamentario le comunica, en París, la recepción de una herencia de cinco millones y medio de pesetas y le hace entrega de una sortija «con un grueso y clarísimo brillante », fruto de la conveniente transformación del antiguo diamante en bruto. El brillante, claro, duro y con un valor incalculable, representa ahora a la ya pulida María Fontán y se pone en relación, a través de los pensamientos de la joven, con los versos del poeta Denis Pravier, «que debían de ser tan límpidos y duros como este brillante» y, de igual modo, se relaciona con «sus propios pensamientos» (VIII, 47).

A partir de este momento, la vida de María Fontán irá dando un giro progresivo hacia una cada vez mayor idealización, que coincide con la realización de una serie de pequeñas diabluras, aventuras, caprichos y experimentos psicológicos, muy propios de alguien que, como es su caso, está naciendo a una nueva vida. De hecho, su primera reacción es la de comprar una maleta de cartón recubierta de lienzo y vestirse un traje pobre, para jugar a ser pobre y poner a prueba a diversas personas en distintas situaciones.

El primer elegido es un taxista que la lleva al hotel Crillon y a quien deja perplejo al darle cincuenta francos de propina por una carrera que importaba tan sólo tres francos. Después, el juego continuará con el conserje del hotel y con el comisario de policía que acude a la llamada de éste. Más tarde, tras instalarse a vivir en el hotel, comprobará que, a pesar de sus riquezas, ella continúa siendo la misma persona sencilla y humilde de siempre, porque en lo más íntimo de su ser experimentaba una reacción de rechazo hacia todos aquellos caballeros y damas elegantísimos. Y porque, como dice el narrador, la riqueza «la quería ella para ser superior a los demás; para no ser lo mismo que los demás. Contra la vulgaridad recubierta de falsa elegancia sentía una profunda indignación» (IX, 51). Es decir, el autor ha dejado claramente expuesta la nobleza de espíritu y la elevada categoría moral de este personaje *bueno*, cuyos caprichos y travesuras van a servir, precisamente, para poner de manifiesto esa condición de ser superior que ella quería conseguir.

De hecho, los varios experimentos de psicología humana que realizará junto con Denis y su amiga Odette tienen un fin primordial: enseñar a éste lo que es la vida, por-

que él, al ser poeta y vivir en un mundo de sueños, desconoce la verdadera realidad. Uno de esos experimentos tiene como finalidad comprobar el grado de honestidad de tres joyeros, para lo cual han de hacerse pasar por tres provincianos que han llegado a París a buscarse la vida y necesitan vender un brillante falso que han encontrado en la calle. El primer joyero ni se molesta en observar ese supuesto brillante falso; el segundo, después de estudiar el brillante, informa a María de la gran calidad del mismo y le dice que él no se prestaría a participar en lo que supone una broma suya; el tercero, tras examinar el brillante y el aspecto de los tres visitantes, les pregunta cuánto piden por él.

En el siguiente experimento toma como objetivo a un librero llamado Teodosio, que solía poner su puesto de libros junto al Sena. Sin que él se diera cuenta, María «intercaló un billete de quinientos francos entre las hojas de uno de los libros» de Racine y luego lo dejó en su lugar. A continuación, pidió a Teodosio que comprobara si faltaba alguna hoja al ejemplar. Él empezó a repasar una a una las hojas hasta que «apareció el billete de quinientos francos. Y con el mismo gesto silencioso el gran Teodosio se lo tendió a María» (XIII, 70). A propósito de esta cuestión, es bueno recordar el conocido gusto de Azorín de visitar las librerías de viejo, tanto en España como durante su estancia en París.

No obstante, sus «mayores diabluras «las comete cuando se encuentra en una situación de languidez, «abandonada al destino». Así sucede cuando se viste un traje pobre y se dirige a la casa del «famoso modisto Bouvet». Tras mucho insistir a los empleados, éste sale a verla y ella se identifica como «*une petite ouvrière*» que dese- aría ver un abrigo de pieles. A pesar de la negativa inicial del modisto, el tono «arro- gante, altivo» de María hace que le enseñe un magnífico abrigo de cincuenta mil francos, los cuales ella pone en su mano, al tiempo que repite, ahora con ironía, aque- llo de «*Je suis une petite ouvrière*» (XVI, 83). Mas, en esta ocasión, la broma le ha acarreado el enfado de Denis y Odette, cuando les cuenta lo sucedido con el modisto. Como metafóricamente apunta el narrador, «una neblina que antes no existía se ha interpuesto entre María y sus dos amigos». Odette se ha puesto triste, porque ella sí que es *une petite ouvrière* y, en opinión de Denis, María ha profanado el nombre de una obrera pobre:

«No se puede parodiar a una *petite ouvrière* teniendo amistad, como tú tie- nes, con Odette Le Braz. Y cito su apellido para que venga aquí con él todo el ambiente de la tierra nativa de Odette. En esa tierra, con sus landas en que cre- cen los brezos, tiene su granja, cerca de Quiberon, la madre de Odette; es viuda y su hija vino a París para coser y enviarle recursos. Ha estado cosiendo Odette camisas para un gran almacén, a un precio irrisorio; tenía que entregar cada mañana seis camisas confeccionadas durante la noche. Se secaban sus ojos y se

endurecían sus manos. No podía ya más cuando yo la conocí. Era, en verdad, una *petite ouvrière*. Y ahora, al escuchar tu relato, el de tu parodia, se ha sentido triste. Ha recordado sus interminables noches de trabajo y las ha visto vejadas con tu farsa. No, querida María, no se puede jugar con lo que es tan sagrado como el trabajo penoso de una obrerita.» (XVI, 84)

Como es natural en una persona de su elevada condición moral y de su nobleza de espíritu, María se siente triste y dolorida por el daño que ha hecho a su amiga. Por eso, decide compensarla regalándole «bellas sedas de Lyon, ya que no puede regalarte las de la vieja España». Las telas elegidas son de colores desvaídos, por ser los más bellos y porque un pintor español le ha comentado que éstos son «los colores que dominaba otro pintor toledano o de adoptiva patria toledana»; sin duda, en alusión a Doménikos Theotokópoulos, «El Greco». Y, una vez que ha regalado a Odette, «las más bellas sedas de Francia», también desea compensar a Denis con «el más bello poeta de Francia, en la más rara edición», para lo cual elige a François Malherbe, en concreto una primera edición suya, «valorada en algunos miles de francos».

Es decir, no cabe duda alguna de que María es una persona buena, como lo suelen ser las protagonistas de las novelas rosas. Y, como también es habitual en este tipo de novelas, frente al protagonista bondadoso y moralmente elevado, se sitúan, a modo de antagonistas, los personajes «malos», representados aquí por esos ricachones contra los que María se rebela, como ya tuvimos ocasión de ver anteriormente. Mas en esta ocasión, el papel de malos les toca jugarlo, también simbólicamente, a los libros existentes en las ricas librerías, porque representan lo establecido, lo artificial, lo pomposo, lo meramente ornamental y carente de sentido y de vida: «libros preciosos, intactos, tal como salieron de las prensas hace siglos». Frente a ellos, se sitúa la libertad y la espontaneidad del aire libre, de la vida natural, pues ahí es donde ella se siente viva. «Algo hay en mí —os lo digo como amigos— que surge de mi conciencia en determinados momentos y que reacciona contra lo que todos aplauden y admiran» (XVII, 89). Por eso mismo, sus mejores amigas, además de Denis y de Odette, son las palomas del jardín del Luxemburgo a las que da de comer cacahuetes, incluso en la palma de su mano. Y, tal vez como una especie de premio a su amorosa actitud hacia éstas, el destino la obsequiará con la intensa emoción que habrá de vivir el día en que escuche a la banda de la Guardia Republicana tocar el intermedio de *La boda de Luis Alonso*, del maestro Jerónimo Giménez.

Mas, en la novela rosa no puede haber una hermosa y buena mujer sin la compañía de su pareja ideal, alguien perteneciente a la nobleza y que vive en un ambiente distinguido. Y eso es lo que ocurre con María Fontán, pues, como dice el narrador, «estaba escrito: sobrevino la aventura». O, lo que es lo mismo, el destino había dispuesto la aparición de un hombre en el que no cabía mayor pulcritud: el duque

Lucien de Launoy, un hombre maduro, de unos cincuenta y ocho años –en ningún momento se nos dice la edad de María– y con un cierto halo de misterio en su personalidad. El destino se lo tenía reservado, como bien lo demuestra, además, el hecho de que la paloma que cierta tarde se encontraba en la mano de María levantase el vuelo y fuese a posarse en el hombro de su hasta entonces desconocido admirador. En ese momento el duque no tiene el menor reparo en confesar a María su deseo de seducirla, porque, como él mismo confiesa, la más hábil diplomacia es la llaneza, y porque, según afirma La Rochefoucauld en su libro de *Máximas*, hay «una infinidad de conductas que parecen ridículas, y cuyas razones ocultas son muy cuerdas y muy sólidas» (XV, 79). Cualquiera diría que esta afirmación pudiera ser una especie de justificación de la *realidad* que existe en cualquier novela rosa, y una justificación también de la actitud del duque, quien le ofrece que se vaya a vivir a su aristocrático palacio y comparta con él su cuantiosa fortuna, a cambio, tan sólo, de lo que ella significa para él: un consuelo para su rutinaria y aburrida vida. María será para él un soplo de aire fresco, una vida que entraría a raudales en su envejecido palacio y en sus melancólicas cavilaciones: «una confortación infinita», con la que animar su casa y su espíritu.

Empieza así otro ciclo narrativo de la novela en forma de una relación que, como decía Eugenio G. de Nora, resultaría casi perfecta, al tiempo que falseada; una relación entre seres «asexuados casi, autónomos, plácidamente florecientes y satisfechos en la contemplación y el ensueño de la persona amada»⁷. Así es, en efecto: María y Lucien sólo se verán dos veces en semana, los domingos y los jueves, a la hora de comer, a las siete en punto de la tarde, vestidos ambos de etiqueta. Y con eso y el saber que en su casa hay «un aliento de juventud y de belleza» él ya se considera feliz. Además, en esos momentos María se encontraba, también, en la plenitud de sus encantos personales:

«Se hallaba María en la plenitud de su belleza: esbelta y fuerte, era de agilidad suma; sus proporciones guardaban armonía perfecta; nunca brillaron más sus ojos negros ni nunca su cutis trigüeño fue más suave. Se la citaba ya entre los concurrentes, los grandes días, a las carreras de caballos; dos o tres revistas habían publicado su retrato; un señor muy correcto de la *United Press Association* la había visitado –aunque inútilmente– para transmitir a una revista norteamericana su opinión sobre el porvenir de la mujer en Europa; se le habían hecho proposiciones para rodar una película.» (XVIII, 90–91)

Pero la felicidad no era completa. Desde su actual ubicación en la ribera derecha del Sena, la zona noble, María no podía frecuentar el jardín de Luxemburgo. Y desde la ribera izquierda, sus amigos Denis y Odette no tenían fácil el acceso al parque de

Monceau. Por eso, el duque decidió zanjar el simbólico conflicto entre las dos ribe-
ras nombrando a Denis bibliotecario del palacio de Launoy. Así, en la vida diaria de
María ya no existiría esa especie de lucha interior que tanto la inquietaba.

Pero a María aún le quedaba otro asunto por resolver, para lo cual tuvo que
hacer una nueva diablura: durante quince días no se tuvo noticia alguna de ella; «se
había marchado a un viaje misterioso». Será a su vuelta cuando confiese que ha ido
a visitar a la madre de Odette a Bretaña con el objeto de traerla junto a su hija.
Ahora bien, si el conflicto de los dos jardines tuvo una rápida solución, no ocurre lo
mismo en esta ocasión, ya que la madre no puede renunciar a la libertad que repre-
senta su vida en el campo y, de un modo muy especial, las veinte o treintaocas a las
que la mujer no quiere dejar, pues son «su amor supremo».

Algo queda, pues, pendiente de resolución en el ánimo de María. Un cabo suelto
al que se viene a añadir, en el capítulo XX de la novela, la aparición de «un desaso-
siego que no ha tenido nunca» y que ella siente en todo su ser. Tres años lleva en casa
del duque; tres años con la misma rutina de siempre, pero con algunos detalles, «sin
importancia aparente, que revelan un estado espiritual», y que sumen a María en una
incertidumbre acerca de los propósitos que el duque pueda albergar respecto de ella
y de la relación existente entre ambos. Sus preguntas íntimas no tienen respuesta; lo
único cierto en esos momentos es su soledad y la de su cuarto, asociadas simbólica-
mente a la blancura de su cama, que se destaca sobre la penumbra de la habitación. Y
es así como, según el narrador, el pensamiento de María va discurriendo «de lo abs-
tracto —que es su razonar sobre lo quimérico— a lo concreto, representado por la
blanca mancha de la cama» (XX, 102).

Espejos del alma de los protagonistas llamaba de Nora a los ambientes que rode-
aban a los personajes de este género de novelas. Espejo del alma de María era su
cuarto, a cuya intimidad jamás osó acercarse el duque, y espejo del alma de Lucien lo
es el suyo. Ese dormitorio al que por primera y única vez tiene acceso María para des-
pedirse de él antes de que muera. Es entonces cuando, por primera vez, la llama «ado-
rada María», cuando le comunica que es la heredera universal de todos sus bienes y
cuando le pide que sea su mujer para bendecir, «en este trance supremo, nuestra
unión».

Se abre, así, un nuevo ciclo en la vida de María Fontán, ahora convertida en una
mujer todavía más rica de lo que ya era, y en «duquesa viuda de Launoy». Tal vez por
eso, como homenaje a la memoria del efímero y difunto marido, una de sus primeras
actuaciones será la de ofrecer una comida a seis invitados, precisamente un jueves,
uno de los días en que era obligado comer con el duque. Y será durante los prepara-
tivos de dicha comida cuando, gracias a las palabras de Denis, el archivero de la casa
de Launoy y hombre de confianza de María, nos enteraremos de la resolución de un

cabo suelto de la novela. La inesperada e inexplicable desaparición de escena de Odette se había debido a que vivía feliz con su marido y sus dos hijos pequeños en la magnífica granja que María le había regalado junto al mar de Bretaña. Para Odette la felicidad no estaba en París, sino cerca de su madre y en contacto con la naturaleza y con ese mar, simbólicamente representado en el colorido y la mirada de sus ojos.

Sencillez en la vida de Odette y sencillez en la nueva duquesa, a la que no le gusta que sus amigos la llamen por su título, sino por su nombre, porque ella no es «más que María Fontán. Y siempre María Fontán» (XXIII, 113). Una María Fontán que ofrece esa primera comida a unos amigos españoles, a los que agasaja con todo aquello que les pueda agradar, y a los que hace partícipes del recuerdo de ese hermoso cielo de Madrid, «resplandeciente en su azul intenso», aunque el cielo de París no sea «menos bello con su gris suavísimo» (XXIII, 114).

Esta mención al contraste de los dos hermosos cielos sirve como anticipo de una confidencia de la que les hará partícipes durante el café, a propósito de la posibilidad de volver a España. Ahora no sabe si podría regresar a su tierra, porque es «otra persona», porque, además de tener «bastantes años» más, tiene «una complicación espiritual que antes no tenía»:

«Hablaba yo antes del crepúsculo vespertino en el cigarral de usted, García de Rodas. Pero ¿me dirá a mí ahora ese cielo de España lo que me decía antes? El cielo de París me tiene prisionera; me seduce su dulzura cenicienta. Allá, a lo lejos, detrás de los Pirineos, veo el azul intenso de España. Representan esos dos cielos dos reacciones distintas. Y se corresponden esas reacciones a dos corrientes espirituales internas: una la nacional, la de España, y otra la internacional, la de Europa, es decir, la del resto de Europa. Al volver a España, queridos amigos, ¿qué es lo que se operará en mi espíritu? ¿De qué modo va a hacerse la dosificación de esos dos elementos?» (XXIV, 119–120)

Preguntas que tendrán inmediata respuesta a partir del siguiente capítulo, el XXV, cuando ya vemos a María en Madrid. Y una cuestión esta, la de la armonización entre España y Europa, sobre la que tendremos que volver más adelante, cuando nos adentremos en una segunda lectura de la novela de *María Fontán*. Pero no adelantemos acontecimientos y sigamos con la lectura de la novela rosa.

Ya está María en Madrid «y no sabe qué hacer». La gran emoción que ha sentido en su alma al cruzar la frontera ha dado paso a su indecisión en esta soleada y resplandeciente mañana primaveral. Su problema es el no saber, «ya en España, comenzar a gozar de España». Y el problema del director–gerente del hotel Ritz, en el que se aloja, es que, después de conocer sus dudas e incertidumbres, «no acertaba a decir si esta bellísima mujer era una entelequia o una realidad» (XXV, 124).

Decidida, por fin, a salir a la calle, se cruza con un hombre vestido pobremente, que, de forma serena, le confiesa que no hace nada y que no piensa hacer nada. Y todo por «la negra honrilla», por «el honor castellano», como también le había sucedido al famoso escudero del tratado tercero del *Lazarillo*. Este viejo, llamado José Ortiz, no pudo soportar que alguien dudara de su honradez y, por eso, abandonó su trabajo y su tierra y, desde entonces, es pobre; pero, al mismo tiempo, es rey de sí mismo. Aun así, María, en un intento de cordial redención, le da quinientas pesetas para que se vista y vuelva, dentro de ocho días, a preguntar por ella al hotel Ritz. Es así como la llegada de María a Madrid se hace coincidir con tres personas titubeantes: ella misma, el director-gerente y José Ortiz, «el que más confuso y desorientado está», y del que no se nos volverá a dar ninguna noticia hasta el epílogo de la novela, cuando el narrador comenta a sus oyentes que aquél había cogido las quinientas pesetas que le dio María y no volvió por el hotel. «Para mí –dice el narrador– que todo aquello de la carpintería, y lo de *más se perdió en la batalla de Ocaña, y se perdió una cartuchera vieja*, eran andróminas. El mentir no tiene alcabalas» (XXXI, 155).

Si el lector se preguntaba qué había movido a María a actuar de esa manera, el narrador aporta una rápida respuesta: la simpatía que ha sentido la mujer por el mendigo se ha debido a su «voz sonora, pastosa, como acariciadora», porque lo que hace que María se sienta atraída o repelida por un ser humano es su voz. Y José Ortiz, con su «noble voz», se ha convertido para María en «una figura simbólica» (XXVI, 128).

Simbólica, ¿por qué? Pues porque, después de conversar con él y sentirse atraída por su voz, María se dirige al Museo del Prado, en donde le «espera lo inesperado», ya que «aquí se va a decidir su futuro; a partir del instante en que María ha puesto el pie en la piedra liminar ha comenzado para ella una nueva etapa en la vida» (XXVI, 129). Una nueva etapa, un nuevo ciclo, que se asocia a la figura de un pintor que copia bodegones en el Museo y cuyo timbre de voz, lleno de «dulzura y nobleza», no había escuchado nunca María Fontán. La emoción es tan fuerte, que ella «queda extática unos momentos» y, desde ese instante, empieza a experimentar «una languidez, una postración, un abandono «hasta entonces desconocidos, como si estuviese «sumida en un mar profundo y dulce» (XXVI, 131). Mas, como apunta el narrador, en ese proceso de transfiguración que ella está sintiendo, no hay nada anormal ni ilógico. «Tenía que suceder lo que está sucediendo; lo extraño es que María Fontán, al venir a España, no tuviera ni la menor sospecha de lo que pudiera ocurrirle» (XXVIII, 138–139). Claro está, María no era consciente, como no podía serlo, de lo que el destino le tenía dispuesto en su regreso a España. Quien sí que sabía lo que iba a suceder era Azorín, pues él, como creador que es del personaje y como árbitro de su destino, había dispuesto de antemano lo que iba a ocurrir con ella y con el resto de sus per-

sonajes. Él había establecido en su plan de la obra que María se enamorara de la voz del pintor Roberto Cisneros, al igual que había previsto que el duque de Launoy se enamorara apasionadamente de la hermosa y perfecta dentadura de María Fontán. Dentadura y voz, pues, juegan un importantísimo y simbólico papel en los respectivos destinos de las personas que poseen esas excepcionales cualidades.

Por otra parte, la vuelta a España representa también el retorno de María a sus orígenes. De ahí que una de sus primeras actuaciones sea encaminarse hacia el pueblo de Maqueda, atraída como está por su influjo irresistible. Y, durante el viaje, a veces, manda parar al taxista y desciende unos momentos para coger «en los lindes del camino unas florecitas silvestres, como las cogía en su niñez, y se forja la ilusión de que el tiempo no ha pasado. Ni que han existido, para ella, París, ni el Luxemburgo, ni el parque de Monceau, ni su palacio en la calle del mismo nombre que el parque» (XXVIII, 140). El tiempo; el gran tema de la obra azoriniana.

Tiempo recuperado sólo en parte, porque hay algo que ella ya no podrá recobrar. De ahí que, cuando se encuentra con el cura de la única parroquia de Maqueda, la de la Virgen de los Alcázares, pregunte si hay alguien en el pueblo que se apellide Maqueda. Y resulta que nadie vive allí con ese apellido. Sea por eso o por alguna razón que sólo ella conoce, María echa mano de su imaginación novelesca y elabora otra de sus habituales diabluras: con el pretexto de que un antepasado suyo había cometido hacía muchos años una gran maldad en Maqueda y que, antes de morir, había encargado a María que procurara la reparación del daño que él, sin querer, había hecho en el pueblo, ella entrega al cura cien mil pesetas destinadas a los pobres de Maqueda, tras lo cual regresa velozmente a Madrid. Es decir, se trata de una mentira *piadosa* con la que ella trata de devolver a su pueblo adoptivo algo de lo mucho que de él había recibido en su infancia y juventud. O, lo que es lo mismo, un rasgo más de su grandeza de espíritu, como corresponde a la protagonista de una novela rosa. Pero, además, esta actuación tiene también un carácter simbólico, pues, de esa forma, María ha recuperado el entusiasmo y las ilusiones de su niñez y, desde ahora, su corazón queda abierto, como entonces lo estuvo, a nuevas experiencias.

En efecto, resulta que de nuevo el destino le tiene reservado un premio, esta vez en la persona de Roberto Cisneros, hombre también noble de espíritu, que había sido injustamente despedido de su trabajo a causa de una enfermedad de ocho días y, sobre todo, a que el director de la empresa aprovechó tal circunstancia para colocar en su puesto a un influyente recomendado, sin importarle en absoluto que Roberto tuviera que mantener con su trabajo a su madre y a una hermana casi ciega.

Roberto, después de buscar denodada e infructuosamente otro trabajo, hubo de dedicarse a copiar bodegones del Museo del Prado para que la familia pudiese sobrevivir y, a pesar de la creciente penuria económica, él estaba cada día más alegre, como

si hubiese perdido la razón. En cambio en María, sus amigos observaban una cada vez mayor irritabilidad, a veces por las cosas más nimias y sorprendentes⁸. Y ambas actitudes, aparentemente contrapuestas, eran el resultado del amor que se había despertado en ellos y que se manifestaba en unas largas e interminables charlas que ambos mantenían en el Museo. Un amor complementario y, por tanto, antitético, como explica el narrador:

«Formaban María y Roberto el complemento uno de otro; María era la genialidad repentina e inesperada, y Cisneros, la cordura y el sosiego inalterable. Conocedora de la situación en la casa de Roberto, lo que apenaba a María, y la desasosegaba, y la irritaba contra sí misma, era que, sin ella quererlo, estaba prolongando, con sus charlas con Roberto, el ahogo de la familia.» (XXX, 152)

Así pues, cada uno de ellos ha encontrado su complemento ideal y, por tanto, les está reservado el típico final feliz de las novelas rosas, como le había sucedido, en otra escala, a su amiga Odette. Y, como también era de imaginar, el final se asocia con un lugar exótico, muy propio de las tradicionales novelas de aventuras. Como decía Eugenio G. de Nora, «los enamorados, una vez unidos en vínculo indisoluble, vivirán felices sin problema ni contratiempo alguno, en un maravilloso limbo perdurable, embalsamado de afectos y delicias.»⁹

Y eso es lo que ocurre en el caso de María Fontán. Según relata el narrador en el capítulo XXXI de la novela, titulado «Epílogo», María y Roberto se casaron y, después, embarcaron en Barcelona con rumbo desconocido. Al cabo de seis u ocho meses, él se ha conseguido enterar de que «viven en el Bósforo. Tienen una casa vieja, con un jardín abandonado en que se elevan centenarios cipreses, y con una escalerita de piedra denegrida que baja hasta el mar» (XXXI, 155).

El mar, típico símbolo azoriniano de la libertad, y, además, el mar lejano, el del Bósforo, que asegura y permite la soledad y la felicidad. Al igual que Odette Le Braz y que la típica Castilla azoriniana, que no puede ver el mar y suspira por él, aquella joven judía, Edit Maqueda, ahora convertida en María Fontán –¿tendrá algo que ver con todo esto la semántica de su nuevo apellido?– ha ido a concluir sus días junto al mar, permanentemente arrullada por el rumor de las olas y por las dulces y tiernas palabras que, sin duda, le susurra al oído la hermosa y sin par voz de su amado Roberto Cisneros, mientras ellos «siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía» (XXXI, 154).

Por otra parte, con esta forma de proceder aún se engrandece más la figura de María. Desde su alta posición social y económica, ha sido capaz de renunciar a todo tipo de lujos y comodidades –recordemos que ella había afirmado que el dinero lo quería para otras cosas distintas a las que lo destinaban los ricos–, se ha desprendido

de todo aditamento pecuniario, y se ha entregado en cuerpo y alma al cuidado y a la contemplación de su amor, de nuevo al aire libre, como solía hacer con las flores silvestres cuando todavía era la joven Edit Maqueda.

Llegados a este punto, concluiríamos la primera lectura que podemos hacer de la novela *María Fontán*, de cuyas páginas, según el profesor Martínez Cachero, emana un perfume de elegante distinción, al tiempo que posee muy bellos capítulos, «y por ellos y por el fino acento del conjunto uno recuerda con bastante insistencia a *Doña Inés*, una doña Inés acaso más otoñal y menos apasionada como escrita casi veinte años después de la primera, senecto ya su creador»¹⁰. Una novela que, en opinión del citado profesor, no tendría concomitancia alguna con las narraciones agrupadas bajo el epígrafe de novela rosa, porque la obra de Azorín excede con mucho la calidad literaria de aquéllas y apenas existen concomitancias en lo referente al ambiente o a los personajes centrales: «tenemos sólo que la protagonista es rica y duquesa, y se enamora y se casa con Roberto Cisneros, cuyo timbre de voz la enhechiza, que es un empleado cesante, copista en el Museo del Prado y varón de noble aspecto.»¹¹

En realidad, aparte del cumplimiento de todas las características señaladas por Eugenio G. De Nora lo cierto es que Azorín ha desprovisto a esta su novela del componente melodramático típico de la novela rosa y de algunos rasgos de pasión amorosa... Y es que como bien sabemos el arte de Azorín radica más en sugerir que en narrar.

En cambio, sí que se trataría de una novela rosa, según Eugenio G. De Nora, quien afirma lo siguiente:

«La historia de Edit Maqueda (o María Fontán), la cuenta el autor, en “conversación particular” a una amiga, la condesa de Hortel, en un jardín de la calle de Serrano en Madrid. Pero aun tratándose de una charla, no hay fluidez en el relato; se reiteran los consabidos fragmentos casi inmóviles, intemporales, en escalonada sucesión; por otra parte, el tipo y la rara historia de la heroína justifican plenamente, por su tranquilizadora irrealidad, la etiqueta de “novela rosa” que el autor no tiene inconveniente en atribuir a su largo cuento.»¹²

Mas la novela de María Fontán admitiría otra segunda lectura, como en su momento planteó la profesora Marie-Andrée Ricau-Hernández. Partiendo del hecho de que en muy poco tiempo –siempre sin referencias cronológicas, como hemos comentado más arriba– María llegase «a la cumbre del éxito y del mundano vivir de París, de modo tan fabuloso como si se tratara de un cuento de hadas», y aceptando que esto es, sin duda, un innegable indicador de que nos hallamos ante una novela rosa, como también lo sería el hecho de que a Denis Pravier se le nombrase bibliotecario del duque, la citada profesora centra su punto de mirada en el contraste o fluc-

tuación –término empleado por Azorín en la novela– entre Francia y España, entre el cielo de París y el cielo de Madrid, y en la angustia que representa para María la sola idea de tener que volver a España.

A partir de aquí, nos ofrece una interpretación de la novela, según la cual, lo que ella califica como «perplejidad sumamente azoriniana» se integraría –y así habría que entenderla– «en la dualidad conflictiva semi–política, semi–sentimental o filosófica que desgarró al medio de los intelectuales españoles en las últimas décadas del pasado siglo hasta las primeras del nuestro. Estribaba este dualismo entre dos preguntas vitales opuestas: ¿nacionalismo o sea, tradicionalismo? ¿europeización? [sic]»¹³. Porque María Fontán es «genuinamente española, eso sí; pero también es francesa de corazón y hábitos; más ampliamente ya se ha vuelto europea»¹⁴.

Así pues, la conclusión de la profesora Ricau–Hernández es clara:

«Figura de “novela rosa”, así reza el subtítulo de la novela; tal vez. Pero deseada y creada por Azorín para expresar novelescamente, o sea, por medio del disfraz de la ficción literaria, los recuerdos, las sensaciones, los conocimientos culturales que él granjeó cuando sus varias estancias en la capital francesa; sobre todo, durante la más larga y hondamente vivida en el desgarramiento, con motivo de su voluntario destierro cuando la guerra del 36.»¹⁵

Es decir, por debajo de esa primera lectura que hemos realizado, se podría hacer otra, menos sentimental y romántica que la correspondiente a una novela rosa, en virtud de la cual, lo que Azorín estaría reflejando en *María Fontán* sería el conocido conflicto –vivido y estudiado por los regeneracionistas de fines del siglo XIX y por los hombres de la Generación del 98– entre tradición y modernidad, entre casticismo y europeización, años más tarde resucitado y agravado, con ocasión de la guerra civil española iniciada en el año 1936.

Según esta teoría, un Azorín exiliado en París durante el tiempo de duración del conflicto bélico, intentaría simbolizar en el personaje de María Fontán la necesidad del pueblo español de abrirse a Europa como la única forma posible de superar el apego a la tradición inquebrantable y de lograr pulir, con la consiguiente modernización, nuestros innatos defectos y carencias, al igual que había ocurrido con ese naife que el tío Ismael había enseñado a María, el cual, una vez devastado y pulido, había llegado a convertirse en uno de los más bellos diamantes de Europa. Y como le había sucedido a Edit Maqueda, quien, alejándose de los campos castellanos y viviendo en Londres y París –«hablaba el inglés con tanta soltura como la lengua de Molière.» (VII, 38)–, se había llegado a convertir en poco menos que un objeto de culto en Europa y en América, como se nos cuenta en el capítulo XVIII de la novela, a propósito de esa María parisina que recibe propuestas para ser entrevistada por una revista americana

y para rodar una película. Es así como se había llegado a cumplir la predicción del tío Ismael de que, cuando se puliera y se convirtiera en otra persona nueva, llegaría a ser «la más extraordinaria de todas las mujeres». De ahí que todos los trabajadores del hotel Crillon destaquen su condición de huésped insuperable y de persona espléndida hasta límites insospechados, característica esta muy propia de los españoles.

De otro lado, la estancia de María en Francia no sólo sirve para que ella se convierta en ese ser extraordinario, sino también para que se establezca una especie de relación muy particular entre ambos países, de modo que los álamos parisinos siempre están presentes en las descripciones hechas por Azorín. Unos álamos blancos que «tembloteaban, como en Castilla». Por cierto, he aquí la mítica Castilla de los autores del 98, quienes la consideraron como la representante por excelencia de la nación española y de sus glorias pretéritas. Una Castilla que, igualmente, despierta la admiración del poeta Denis Pravier, quien le habla a María del sortilegio que para él tiene «el país del sol», aunque para María tan bonito sea el «azul resplandeciente» español como el cielo «de plata» parisino. Pero resulta que María simboliza en esos dos cielos dos reacciones diferentes a «dos corrientes espirituales internas: una la nacional, la de España, y otra la internacional, la de Europa; es decir, la del resto de Europa» (XXIV, 120).

Siguiendo con esta línea interpretativa, se nos ocurre pensar que el interés del duque de Launoy por María podría explicarse como un ejemplo del interés de Francia por España y, de ese modo, incluso la animación viva y bella que aquél necesita en su casa se convertiría en un símbolo de lo que la nueva y joven España podría aportar a la vieja Europa. Y, llevados de este posible simbolismo, tal vez fuera factible establecer un paralelismo entre las dos orillas del Sena con las dos Españas, la de las izquierdas y la de las derechas:

«Había surgido, con el traslado de María desde la plaza de la Concordia a la calle de Monceau, un serio conflicto en que estaban enredados sus amigos Denis y Odette. No era posible ya, si habían de continuar viendo frecuentemente a María, vivir en la orilla opuesta del Sena. No es indiferente el vivir en la derecha o en la izquierda; según se viva en una o en otra ribera, así son las costumbres. Y con las costumbres, el carácter frente a los lances de la vida.» (XVIII, 90)

Como María le comenta a su amigo, el pintor Anastasio Arlegui, el secreto de España, que nadie conoce, es que «es múltiple y profunda» (XXIII, 116). Como múltiple es ya el espíritu de María Fontán, en la que conviven el refinamiento y la modernidad de la forma de ser europea, con algunos prontos de imprudencia característicos de su anterior vida española. De ahí su preocupación por el modo en que, a su regreso a España, se podrán dosificar dos elementos aparentemente tan contra-

puestos como su amor a España y su predilección por el espíritu europeo. Como ella confiesa al doctor Irala:

«Tengo miedo a ir a España. Me tengo miedo a mí misma. No recobrar las sensaciones antiguas, las sensaciones de niña, sería para mí un espanto. Y si me entregaba a esas sensaciones recobradas, y perdía las que ahora tengo o las amenguaba, ¿qué iba a ser de mí, queridos amigos? Y en este íntimo conflicto estoy.» (XXIV, 120–121)

Algo así debió de sentir Azorín a la hora de regresar a España, tras su estancia de tres años en Francia. Y, tal vez, a su vuelta, se encontraría con más de un José Ortiz, símbolo del hombre que se niega a mejorar su situación y se mantiene anclado en la nostalgia del pasado. Un José Ortiz que se convierte así en un símbolo de la España profunda, como también lo sería el escudero del *Lazarillo de Tormes*, libro cuyo recuerdo está presente en la novela y que funcionaría como ejemplo de ese pasado que sigue latente bajo la superficie del tiempo actual; o sea, lo que Unamuno llamaba la intrahistoria.

Ahora bien, aunque parezca que nada ha cambiado, y que María coge flores silvestres como las cogía en su niñez, «y se forja la ilusión de que el tiempo no ha pasado» (XXVIII, 140), lo cierto es que ya nada es como antes. Ya en Maqueda no queda ningún vecino que lleve su antiguo apellido, y María se siente triste, al igual que le sucedía a su madre y al igual que le había ocurrido a Constanza, la protagonista del relato «La fragancia del vaso», del libro *Castilla*. «Del pasado dichoso sólo podemos conservar el recuerdo; es decir, la fragancia del vaso»¹⁶. Por tanto, como afirma Eulalia, la mujer del doctor García de Rodas, lo que María y, por extensión, España han de hacer es dejar «correr el tiempo, que todo se arreglará» (XXX, 149).

Y, efectivamente, todo se arregló, puesto que, al igual que María acabó encontrando su complemento ideal en el pintor Roberto Cisneros, el paso del tiempo ha demostrado que también España ha encontrado cabida y complemento en esa realidad europea que tanto admirada y anhelaba el maestro Azorín. De ese modo, finalmente, María Fontán y España alcanzaron lo que el destino les tenía reservado.

Como conclusión a todo lo hasta aquí expuesto, podríamos afirmar que el destino de María era el de realizarse plenamente en Francia –gracias al amor de su tío Ismael llegará a convertirse en ese preciado y precioso diamante al que él se había referido, para lo cual contará con la ayuda del amor del duque de Launois, quien dota a María del esplendor nobiliario que le faltaba al salir de España– y, al mismo tiempo, aportar a la sociedad parisina lo mejor de su condición española. Por su parte, el destino de España era integrarse en y con Europa, y entregar a ésta todo lo bueno que en su ser esencial posee; después, España se haría más universal, con la simbólica marcha de

María al Bósforo. Una marcha que representaría también la superación de lo europeo en unos momentos históricos en los que Azorín era consciente de la decadencia de Europa inmersa en un conflicto bélico. De ese modo, el conocido cosmopolitismo azoriniano se abre ahora hasta el nacimiento de un nuevo espacio, el del sol y del mar del Bósforo, que funcionaría simbólicamente como una especie de bisagra entre Oriente y Occidente.

NOTAS

- ¹ Vid. Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, I, Gredos, Madrid, 1979, p. 426. Éste es el caso de Azorín.
- ² *Op. cit.*, p. 426.
- ³ *Ídem*, p. 427.
- ⁴ *Ibíd.*, p. 428.
- ⁵ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 832, n.1.
- ⁶ Azorín, *María Fontán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 12. En adelante, citaremos haciendo referencia al capítulo y las páginas, entre paréntesis.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 428.
- ⁸ Como asegura Robert E. Lott, en su artículo «Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín», recogido por Darío Villanueva en su estudio sobre la novela lírica, el interés de esta novela «reside no tanto en la técnica y el estilo como en la psicología de la protagonista y las alternaciones curiosas de su carácter. Es posible que esta misma alternación o mutabilidad, relacionada con la novela rosa como género, sea la clave para la comprensión de *María Fontán*». Vid. Darío Villanueva, *La novela lírica, I, Azorín, Gabriel Miró*. Taurus, Madrid, 1983, p. 87.
- ⁹ *Op. cit.*, p. 427.
- ¹⁰ José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, p. 282.
- ¹¹ *Op. cit.*, p. 280.
- ¹² *Op. cit.*, p. 253.
- ¹³ Vid. Marie-Andrée Ricau-Hernández, «María Fontán o la adecuación entre París y una figura azoriniana», en: *Azorín et la France*, Actes du deuxième Colloque International, Pau 1992, Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines, Pau, J&D Editions, 1995, p. 286.
- ¹⁴ *Op. cit.*, p. 287.
- ¹⁵ *Ídem*, p. 287.
- ¹⁶ Vid. Azorín, *Castilla*, Madrid, Edaf, 1970, p. 256.

Los cuentos sin cuento de José Martínez Ruiz

José Manuel Vidal Ortuño
Yecla, España

EN EL PERÍODO DE SENECTUD –precisamente el que comienza en 1936–, José Martínez Ruiz publicó casi trescientos cuentos, la mitad, más o menos, de los que escribió a lo largo de su dilatada carrera literaria¹. Como es bien sabido, gran parte de los mismos fueron recogidos por su autor en colecciones, a las que les puso bellos títulos; entre éstas, merece destacarse la trilogía compuesta por *Españoles en París* (1939), *Pensando en España* (1940) y *Sintiendo a España* (1942). Otras recopilaciones de cuentos, debidas a la entregada labor de reconocidos azorinistas –Ángel Cruz Rueda, José García Mercadal, entre otros–, dieron cabida en sus páginas a mucho de lo que, desde principios de los años cuarenta, permaneció en el silencio de las hemerotecas. Los títulos de estas colecciones son *Con Cervantes* (1947), *El buen Sancho* (1954), *Cuentos* (1956), *Pasos quedos* (1959) y *Cada cosa en su sitio* (1973). Lo que me propongo demostrar en este trabajo es que tan copioso corpus cuentístico es capaz de competir, en valía, con el de otras etapas azorinianas (y pienso, de manera especial, en el justamente alabado período surrealista), aunque tal afirmación choque con el sentir general de los críticos. En este aspecto, resultan hartamente elo-

cuentos las palabras de Ramón Llorens cuando afirma, sin ambages, que «para la mayor parte de los lectores y de los críticos, Azorín murió en 1936, es decir, a los sesenta años o, quizás, en 1939»². De hecho, para José María Valverde, el período que estudiamos supone «una fase terminal de manierismo», el cual «no ofrece interés a cuantos hayan seguido con simpatía cordial la obra de Azorín hasta –pongamos– 1915.»³

En la otra ladera –la de las revalorizaciones– se dan cita otras voces autorizadas dentro del azorinismo. En 1970, estudiando las novelas de José Martínez Ruiz, Leon Livingstone salió en defensa del denostado período de senectud de nuestro escritor, señalando que la miopía de ciertos críticos era debida, fundamentalmente, por «juzgar un concepto tan heterodoxo con criterios tradicionales». Y continuaba diciendo: «medir una creación nueva con normas viejas ha sido la actitud no solamente de los detractores de Azorín, sino hasta de algunos de sus defensores»⁴. Más adelante veremos cómo estas reflexiones que Livingstone hace sobre la novela se podrían aplicar, *mutatis mutandis*, a la cuentística azoriniana de estos años.

Más cercanas al género cuento resultan las opiniones de dos críticos. De «interesante» califica Mirella d'Ambrosio Servodidio el período crepuscular de Martínez Ruiz, «dada su rica abundancia de cuentos». Es más, sostiene la mencionada crítico que «las principales colecciones de cuentos de Azorín se desarrollan durante el período final del autor»⁵. En línea similar quedan situadas las palabras de María Martínez del Portal, para quien «cabe destacar la destreza con la que el escritor, ya en su senectud, sigue manejando temas y recursos»⁶.

Dejando a un lado las valoraciones críticas, resulta sorprendente que, junto a la cantidad de relatos escritos durante estos años, Azorín sienta, asimismo, la necesidad de teorizar sobre el género, haciéndolo a través de artículos, de prólogos, de sus libros de memorias y aun a través de los personajes de ficción. Así, en «Madrid, octubre de 1941» está fechado el prólogo de *Cavilar y contar* y de 1944 es el artículo «El arte del cuento»⁷, que luego con el título de «La estética del cuento», pasará a servir de preámbulo a otras dos colecciones: *Cuentos* y *Cada cosa en su sitio*. En este último, el lector encuentra una de las más certeras definiciones que Azorín diera de la narración breve, la cual tanto gustaba al profesor Baquero Goyanes: «El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso»⁸. Insiste Martínez Ruiz en la levedad argumental que ha de ser premisa de todo buen relato breve:

«Después de escribir tantos cuentos, he llegado a la conclusión de que el verdadero cuento, el más artístico es el que se forja con una minucia; el cuento con argumento de cierta truculencia está al alcance de todos.»

Mediante diversos artículos, volverá Azorín a hablarnos de la poca importancia que concede a la trama novelesca. Por ejemplo, en «La novelística», también de 1944, ensalza «las novelas en que no pasa nada», porque «en esas novelas es, precisamente, donde pasan cosas»⁹. No obstante, la desvalorización de la fábula en Azorín no es nueva; recuérdese el primigenio cuento «Paisajes» (*Bohemia*, 1897), cuyo protagonista se propone escribir una obra nueva, formada por «una serie de cuadros sin figuras, de manchas de color, de visiones... estados de alma ante un pedazo de Naturaleza, sensaciones de la madre Tierra»¹⁰. Aunque, como todo buen azorinista sabe, el no más rotundo al argumento novelesco se encuentra en el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad* y está puesto en boca del maestro Yuste:

«Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas...»¹¹

Y ya en el terreno del cuento, en su libro de memorias *París* (1945), refiriéndose a la gestación de *Pensando en España* y *Sintiendo a España*, dirá Azorín:

«Sólo me complace lo sencillo, hacer algo de nada.»¹²

Pero será en una nota inicial puesta al frente del relato «Cuentos sin cuento. Antonio Armenta» (*Pasos quedos*) donde se nos ofrezca la verdadera poética de la narración breve del Azorín de aquellos años:

«¿Qué quiere usted decir, señor cuentista, con este título genérico de cuentos sin cuento? ¿Que no se pueden contar los cuentos que ha escrito usted? ¿Habrán usted escrito trescientos o cuatrocientos cuentos? ¿No tienen fin, por lo numerosos, todos esos cuentos? Y eso, ¿qué nos importa a nosotros? Eso es cuenta de usted; iba a decir que eso es cuento de usted. ¿O es que esos cuentos, a diferencia de los demás, no tienen argumento, es decir, que no son cuentos como los otros? Pero usted sabe que una cosa es el argumento exterior, o sea, la aventura, y otra el argumento interno; los cuentos de Maupassant no son los cuentos de Catalina Mansfield. ¿Y tiene usted la ambición de escribir cuentos de esta última especie? ¿Lo podrá lograr usted, que ha escrito cuentos sin cuento?»¹³

Cabría preguntarse, pues, cómo el proyectado escritor intenta hacer realidad lo teorizado. Así, nos vamos a encontrar con que pasamos de las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar* y *contar* a otro tipo de relatos en los cuales lo importante ya no está en el *qué* se cuenta, sino en el *cómo* se cuenta. Recogiendo unas palabras del maestro Yuste dichas en *La voluntad*, ahora «la novedad está en la forma»¹⁴.

Si Azorín fue capaz de afirmar, en *Memorias inmemoriales*, que «los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor»¹⁵, no nos ha de extrañar que, incluso en su vejez, luchase contra moldes establecidos del cuento literario. En *Cavilar y contar*, traspasó los límites de lo policíaco en «Crimen en verano» y «En el espejo». Ahora, «El fantasma de Villena» (*Memorias inmemoriales*) quedaría incluido en esa vieja modalidad que es el cuento de fantasmas, de no ser porque ni el narrador protagonista ni el lector tienen la certeza de las supuestas apariciones sobrenaturales que acaecen en casa de don Vicente Amorós («si no existía el fantasma, ¿por qué no inventarlo?»¹⁶ —es el irónico final de este relato—). Con respecto a «La caja de plata», la pérdida y posterior recuperación del pequeño objeto que da título al relato, constituye todo un argumento de intrigas, donde —por paradójico que parezca— nunca se desvelan los culpables del robo. O tantos y tantos cuentos de temática navideña, que lejos de su carácter circunstancial, se convierten en audaces experimentos narratológicos. Unas veces, el narrador —un *narrador ingenuo*— adopta un punto de vista intrahistórico, puesto que lo relatado se centra en un personaje secundario, quedando el hecho esencial, el nacimiento de Cristo, en un segundo plano; así, por ejemplo, «El astrólogo dormido» y «¿Sí, o no?» (ambos de *Pasos quedos*). O bien, se borran las fronteras entre la realidad y la ensoñación, como en «El tercer retazo» (*Cuentos*), inquietante narración, donde un alucinado personaje, tras una fiesta, habla con un individuo que dice haber estado, hace veinte siglos, en el nacimiento del hijo de Dios. Pero acaso el cuento más logrado sea «La estrella de Belén», el cual, a mi entender, interesa más por los novedosos aspectos formales que por el contenido en sí. Entre éstos, el muy medido marco con su silente auditorio de niños, la narración a tiempo real sobre un horóscopo, el final sin desenlace que deja en ascuas la historia del doctor Casal, al cual no habría de ocurrirle nada malo, por haber nacido «con tan buena estrella, la mejor de las estrellas, la estrella de Belén».

Más audaces todavía resultan aquellas innovaciones que intentan romper la canónica estructura de una narración breve, con «exposición, desenvolvimiento y epílogo», como escribió Azorín, teóricamente, en distintos sitios¹⁷. Sin embargo, sabemos que, en la práctica, el inconformismo de Martínez Ruiz le llevó a buscar nuevas sendas para que por ellas deambulara el cuento actual. Una de esas innovaciones que propone se refiere a los excursos. De hecho, se diría que —en los cuentos que escribe sobre todo en los años cuarenta— Azorín intenta hacer de la digresión algo así como una nueva forma de narrar, con lo cual el relato breve recobra, en parte, esa vieja intención didáctica que le era consustancial en sus orígenes. Por lo tanto, vemos cómo «Don Quijote, vencido» (*Sintiendo a España*) empieza con un amplio párrafo sobre la Mancha: sus fachadas encaladas, las espeteras en las entradas de las casas y los gazpachos; algo que

desconcierta al lector acostumbrado a leer cuentos y que contrasta con esos rápidos inicios de muchos relatos de *Españoles en París*.

Además, Azorín, cada vez con mayor insistencia, va cediendo en sus relatos de estos años un mayor protagonismo a las reflexiones, que por lo general versan sobre el idioma, la historia, el arte o la literatura. Del gusto por las sonoras palabras en desuso puede dar cumplida cuenta el título «La leticia en la egestad» (*Pensando en España*). O bien, dentro de un relato, un personaje se explyra sobre cuestiones de estilo, como Micael Salomón, en «La vida es sueño» (*Pensando en España*):

«—Antonio —le advertía Micael—, si alguna vez escribes, huye del relativo *que*. El *que* me encocora. El *que* es la cizaña que brota en la haza de los panes.»

Además, un cuento —pongamos «La continuidad histórica», de *Sintiendo a España*— también es un buen lugar para trazar una briosa defensa del propio grupo generacional:

«Todas estas imágenes [leemos] que decoran las paredes, en este santuario de los recuerdos, están dentro del siglo XIX. El siglo XIX que se prolonga, en lo literario, hasta bien entrado el siglo XX. El siglo XIX, que es el segundo Siglo de Oro de nuestras letras y de nuestras artes. Ese Siglo de Oro es cerrado por la llamada *generación del 98*, generación de grandes patriotas.»¹⁸

Hay ocasiones, incluso, en que lo doctrinal ocupa todo el relato. Entonces, los personajes se convierten en un mero soporte de las ideas y el diálogo —como en los cuentos y las novelas de Unamuno—, en el vehículo necesario para esas ideas. Estamos, pues, ante lo que podríamos llamar los *cuentos-ensayo*. De entre éstos, destacarían aquellos que tienen como protagonista al actor José Valdés¹⁹. Por ejemplo, de las diferentes concepciones dramáticas de escritores tan dispares como Cervantes, Lope y Moratín hablan el mencionado Valdés y el dramaturgo Francisco Herrero en «El teatro español» (*Pensando en España*), mientras que en «La gran Cenobia» (*Sintiendo a España*) José Valdés diserta ante un atento auditorio sobre lo que él considera dos elementos fundamentales de toda representación teatral: «texto y actor». Cabe añadir, además, que estos cuentos no sólo tratan temáticamente de teatro, sino que la estructura dialogística y el desarrollo de los mismos tienen un marcado aire teatral, lo que nos llevaría hasta los primeros cuentos de J. Martínez Ruiz (desde *Bohemia* hasta muchas páginas de *Los pueblos*)²⁰.

Por otro lado, la voluntad de un estilo claro no es sólo un deseo expresado, muy bellamente, en *Memorias inmemoriales*, donde leemos:

«Procuraba escribir ahora, setentón, de un modo más claro que antes. Evitaba doblar adjetivos; desdeñaba los efectos; decía las cosas directamente y sin aparatosas preparaciones. Se mostraba satisfecho, hasta cierto punto, de su nueva escritura; pero a veces, inopinadamente, abría un libro suyo de la mocedad, leía una página y se quedaba pensativo. ¿Era mejor o era peor, en su concepto, lo leído?»²¹

Siendo fiel a lo expuesto, en muchos cuentos de la etapa de senectud de Azorín, nos vamos a encontrar con un estilo depurado, que encuentra su plasmación más certera en aquellos relatos que se van haciendo ante los ojos del lector, mediante la vieja técnica del cuento en el cuento (narración *in fieri*). De ahí que Antonio Seijas, narrador protagonista de «En la España profunda» (*Memorias inmemoriales*) luche contra un estilo ampuloso en aras de otro en el cual predomine la concisión:

«Esto no es más que el acta levantada por el fiel de los hechos en un lugar: tal es de rudo el estilo. No cabrían aquí primores ni yo, Antonio Seijas, sabría hacerlos. Y comienzo mi relato.»²²

Otra narración *in fieri* la volvemos a encontrar en el magnífico relato titulado «Sol en la Puerta del Sol» (*Cada cosa en su sitio*). Es, efectivamente, un cuento que se va haciendo ante nuestra mirada, casi a tiempo real –o *isocronía*, en terminología de Gérard Genette²³–, puesto que los minutos que transcurren en su lectura coinciden, más o menos, con los de su tenue fábula: el paseo diario que el protagonista realiza desde su casa en la madrileña calle de Zorrilla (¿acaso Zorrilla, 21?) hasta la Puerta del Sol. Dice su protagonista: «Hemos entrado en la Carrera de San Jerónimo desde la calle Zorrilla, donde tengo mi habitación». La narración se estructura así en torno a un paseo, mientras el narrador protagonista va hilvanando sus propias meditaciones²⁴, muy en la línea de ciertos capítulos del *Ulises*, de James Joyce. Y frente a la *isocronía* –o narración a tiempo real– está la *ucronía* –o desaparición de las fronteras espacio–temporales–. Es esa *ucronía* la que, desde la eternidad, le hace decir a Tomás Rueda, en «El licenciado Vidriera» (*Pensando en España*): «Soy de Cervantes, de Galdós y de Baroja»²⁵. Asimismo, «El príncipe Segismundo» (*Pensando en España*) se basa en *La vida es sueño*, de Calderón, como es fácil de adivinar. Y otra vez, merced al desbarajuste de tiempos y espacios, pueden convivir en un mismo plano personajes de distintas épocas, provenientes de la realidad histórica y de la ficción. Así, el innominado narrador nos dice que cuando conoció a Segismundo, había en su cámara regia, sobre la mesa, «una biografía de Luis II de Baviera». Además, para no hacer mudanza en su costumbre, Azorín le da un nuevo final a la obra calderoniana.

El cuento donde la meditación es lo que cuenta, se parece a otro tipo de relato cuya modernidad resulta indiscutible: el *cuento-situación*²⁶. Como en otras etapas de Azorín, destacan en ésta unos relatos en los que nada pasa y en los cuales interesa más el poder de sugerencia, las reflexiones de los mismos; incluso, se concede un activo papel al lector –al que llamaremos *lector omnisciente*– para cerrar la historia. Ejemplos de este tipo de cuentos son dos relatos de la colección *Pensando en España*: «El poeta en la ventana» y «El humo del alfar». En el primero, el poeta renacentista Francisco de la Torre contempla, desde una ventana, el crepúsculo, mientras en su mente va pergeñando un soneto, del cual tan sólo conocemos un bello endecasílabo: «Estrellas hay que saben mi cuidado». El otro cuento –«El humo del alfar»– lo forman varias reflexiones en torno al paso del tiempo, al eterno retorno y la muerte, que en Pradel –trasunto de Petrel– va escribiendo en las cuartillas el poeta Joaquín Amat. En estos cuentos, en donde tanta importancia tiene lo que se sugiere, es el lector quien tiene la última palabra, ya que sabe que el olvido es el destino último de todo mortal. Con toda razón, Azorín pone en labios del autor dramático de *La isla sin aurora* estas reveladoras palabras:

«Pero la fuerza del ideal es tanta, que el lector o espectador suple en la obra lo que el autor no ha puesto. Fatalmente, en todas las obras el verdadero autor es quien contempla y lee.»²⁷

Tampoco le falta razón a María Teresa Arregui Zamorano cuando califica como «rasgo evidente de contemporaneidad «el hecho de que» dentro de un mismo relato aparezcan diversas perspectivas »²⁸. Un ejemplo claro lo constituye «Al pie del acueducto» (*Pasos quedos*), «en donde –según Arregui Zamorano– se relatan dos versiones de un mismo hecho»: la del autor implícito y la del personaje. Asimismo, puede que a la altura de 1940 no supusiera novedad alguna el empleo del monólogo interior dentro de la narrativa azoriniana²⁹; sin embargo, emplea dicha técnica Martínez Ruiz en el relato «Las tres fases» (*Sintiendo a España*), reproduciendo el inconsciente fluir del pensamiento de Gaspar Salgado:

«¿Donde estoy: en Francia o en España? Debo de estar en París. No lo sé cierto. ¿Soy o no soy? Pienso, luego existo. Pienso que estoy fuera de mí y soy, en efecto, otro distinto del que soy. Sí, estoy en París. Ahora voy caminando hacia la calle del Arco de Triunfo.»³⁰

Un caótico deambular que se alza, tal vez, como un inmediato precedente de algún pasaje de Martín Marco en *La colmena* (1951) o de Pedro en *Tiempo de silencio* (1962).

Mayor interés –y mayor novedad, incluso– tiene el constante cambio de voz narrativa dentro del mismo relato, como sucede, por ejemplo, en «La Peña del Cid» (*Memorias inmemoriales*). Su tenue y acaso insignificante argumento narra cómo Juan Ardal quiere escribir un libro sobre el Cid; busca su inspiración en lugares cidianos, optando, finalmente, por el Valle de Elda. «La Peña del Cid», en su principio, tiene una vacilación entre la tercera y primera personas narrativas. Leemos:

«¿A dónde irá Juan Ardal? ¿A qué punto encaminará sus pasos atentados o desatentados Juan Ardal? ¡Eh, señor, Juan Ardal soy yo! No confundamos; hablo de mí de este modo para mayor objetividad; si hay algo que me encante es la objetividad.»

A continuación se da mayor importancia al charloteo con el lector: «El tema que ahora traigo entre mis manos es un asunto histórico: un momento en la vida del Cid. ¡Eh, señor! ¿No le parece a usted bien mi asunto? ¿No he elegido bien? Dudaré usted al contestarme; no se decidirá usted a decirme nada». Incluso, se llega a usar un curioso desdoblamiento, en virtud del cual el narrador dialoga consigo mismo:

«Y bien, Juan Ardal, ¿que es lo que has elegido en la vida del Cid: su juventud o su madurez? ¿El Cid de las mocedades o el Cid de la conquista de Valencia? ¿El Cid de Corneille o el Cid del Poema que copió Pedro Abad? Pues he escogido el Cid en su madurez.»

Luego, la voz que se deja oír entre paréntesis ya no pertenece a ninguno de los narradores anteriores, sino al autor implícito:

«(Dos días después Juan Ardal continúa su soliloquio; es hombre afable; no rehuyamos el acercarnos a su persona; habla consigo mismo, y, después de todo, no razona mal; no se puede decir de él que es un venático. ¿Y por qué ha de tener el juicio decentado un escritor que trabaja con tanta conciencia? Lo tendríamos todos los que ponemos conato en nuestras quimeras; todos seríamos gente a filosofada; creo que el ser a filosofado es ser un poquitín dementado; ahora soy yo quien parece Juan Ardal; es decir, quien semeja que desvaría. Sigo copiando, con más o menos fidelidad, las palabras del erudito.)»³¹

También desdoblamientos y variaciones de la perspectiva –presencia de un *narrador oscilante*– hallamos en «El otro y el mismo», un bello cuento que, en 1941, sirvió de prólogo a la antología de textos azorinianos *Visión de España*, preparada por la profesora argentina Erly Danieri. A través del conocido recurso de la fotografía como objeto evocador³², el narrador protagonista rememora su infancia en un inter-

nado religioso. Como podrá observarse, la pequeña trama argumental coincide con asuntos que nos remiten a *Las confesiones de un pequeño filósofo*, el librito de memorias de 1904, pero la novedosa técnica con que se cuentan ahora estos hechos está más cercana a *Memorias inmemoriales*. Véase, si no, este curioso diálogo entre el yo evocador y el yo evocado:

«El otro, allá en 1881, es uno, y yo, en 1941, soy otro. No tengo seguridad de que el otro sea el mismo de ahora. Contemplo sonriendo al niño de la fotografía; me mira receloso él –ajeno por completo a mi persona–, y al fin, cogiendo su mano, la aprieto primero entre las mías y luego la abro, y tengo ante mí la palma extendida, la diminuta palma. En este breve espacio carnosos –pienso yo– están toda la ventura y toda la desventura del futuro hombre. El presente habla al pasado; la voz de ahora penetra, como en un arcano, en lo pretérito. ¿Cuál es la vida –pregunto– que te espera? ¿Cuáles trabajos y dolores hay para ti aparejados en alguna parte del mundo? En ti hay una fuerza latente que se irá desenvolviendo poco a poco; tus progenitores han sido longevos; los padres de tus progenitores vivieron también luengos años. Tienes posiblemente ante ti espaciosa vida. ¿Y en qué vas a emplearla? ¿Cuáles fuerzas instintivas bullen, fermentan, laten ya en ti sin que tú mismo te des cuenta? En la gaveta del estudio, tienes, escondido entre los sobados libros de texto, un librito de imaginación, una novela. ¿Es que la imaginación va a predominar en ti y va a regir tus destinos?»³³

En otras ocasiones, lo que observamos es un oscilar dentro de la focalización. En el relato «Tobías, en París» (*Espanoles en París*), el narrador abandona momentáneamente su omnisciencia cuando don Anselmo Cavero, personaje invidente, se reencontra con su hijo del que le había separado la guerra de España; el lector y el protagonista van conociendo a la vez que el hijo ha perdido la vista³⁴. «El pastor Elicio» (*Sintiendo a España*) nos muestra a Cervantes, aún joven, aún ilusionado, escribiendo *La Galatea* y próximo a contraer matrimonio; la narración discurre como un cuento–adivinanza, ya que se nos presenta a Cervantes como un ser intrahistórico, que va a casarse con «una simpática muchacha de dieciocho años» y al cual, tras el matrimonio, se le augura apacible existencia en Esquivias; cosas que el lector omnisciente –el que sabe momentáneamente más que el personaje y más que el narrador mismo– tiene la certeza de que no habrá de ser así. Por último, en cuanto a la focalización, no podemos olvidar ciertos relatos en los cuales Azorín cede la voz a algún ente de ficción al que, en su día, no se la otorgó su autor. Así, pues, personajes de la tradición literaria nos ofrecen, desde una nueva perspectiva, otra visión de sí mismos –como el cuento ya mencionado de «El licenciado Vidriera»³⁵; de igual manera, el clérigo del segundo tratado del *Lazarillo* alega en su defensa que al autor de la novela, fuere quien fuere, «se le ha ido la mano al pintarme»³⁶ («El cura de Maqueda», *Sin-*

tiendo a España). Y en «Cervantes exagera» (*El buen Sancho*) a quien se cede la voz es a Felipe de Carrizales quien, como un personaje ilustrado –más próximo, quizá, al moratiniano don Diego de *El sí de las niñas*–, se desvincula de la visión caricaturesca que le diera el autor de las *Ejemplares* en «El celoso extremeño».

En los cuentos de esta etapa de senectud se da esa tendencia tan azoriniana de dejar los finales abiertos, como una especie de horror a la obra concluida. En el capítulo XX de la novela *La isla sin aurora* (el titulado «Blanco y azul») hay un cuento intercalado –*El duro y el desnudo*– al que el poeta, que es quien lo va narrando, declina ponerle una moraleja: «que cada cual –nos dice–, según su temperamento, según sus pasiones, saque de la narración la enseñanza que quiera»³⁷. Y un desenlace a un relato es lo que se niega a dar el protagonista de «El final de un cuento. Don Joaquín»³⁸. Este don Joaquín, que es profesor de un «laboratorio de Literatura», ante «ocho o diez alumnos», pergeña el planteamiento y el nudo de un relato de tema histórico en torno a la figura de Pedro Serrano, náufrago español que, en el siglo XVI, llegó a una isla de las Antillas y «fundó un régimen de libertad y de justicia», hasta que llegaron unos invasores. Lo que ocurrió después es, precisamente, el ansiado final que se nos escamotea, puesto que la narración termina así:

«–¿Es que creéis que yo voy a dar hecho vuestro cuento? Tenéis trazada la primera parte del trabajo. Ahora a vosotros toca desenlazar la fábula. ¿Cómo va a acabar este cuento? ¿Se resignan los primitivos moradores con la dominación? ¿No se resignan? Comprenderéis que si yo añadiera algo, no habría lección práctica. Cada uno de vosotros escribirá ahora el final del cuento. No puedo yo decir ni una palabra más.»³⁹

Resulta evidente el parecido de este relato con el titulado «¿Qué pasó después?» (*Cuentos*), narración que, a su vez, sirve –con el modificado título de «El problema»– de capítulo primero en la novela *Capricho* (1943). Como bien señalara Mariano Baquero Goyanes, «realmente lo que aquí hizo Azorín no fue ampliar la trama de un cuento hasta transformarlo en novela, sino simplemente continuarlo en forma de las *variaciones* (para decirlo en lenguaje musical) que constituyen el *Capricho*»⁴⁰. Así, pues, hecho el planteamiento inicial –el del extraño personaje que deja un millón de pesetas, dentro de un maletín, en humilde casa campesina–, los diversos finales del cuento los dan los distintos colaboradores de un periódico (o sea, la segunda parte de la novela *Capricho*, significativamente titulada «Las soluciones»). Anderson Imbert ha llamado dilemáticos a este tipo de finales⁴¹. Con todo, no son nuevos en nuestro escritor. Lejanamente, aparecen en «Vida de un labrantín» (*España. Hombres y paisajes*, 1909). Y no son ajenos, tampoco, a la narrativa contemporánea; piénsese, por

ejemplo, en un cuento de Marina Mayoral titulado «Entonces empezó a olvidar» (de *Morir en sus brazos y otros cuentos*, 1989).

Siguiendo con esta tendencia de romper los moldes tradicionales del cuento, Martínez Ruiz llega hasta lo que podríamos denominar *anticuento*, ya que, en ocasiones, la narración aparece entreverada de pequeñas historias, las cuales, a su vez, nos dejan adivinar otras vidas apenas esbozadas. Así, marco narrativo y cuento dentro de otro cuento es lo que se da en «El pastor sin rebaño» (relato que sirve de epílogo al volumen *El artista y el estilo*, de 1946). Su tema nos transmite la preocupación de nuestro escritor, quien, con la llegada de la vejez, teme quedarse sin ideas. Cuento novedoso en la forma, puesto que, al inicio, se nos presenta un narrador testigo –«Soy escritor; me llamo Juan Serna»–, quien, seguidamente, nos anuncia el cuento que va a escribir: «Voy a contar la historia de un ser singularísimo: Leandro Chapparro». E incluso nos hace partícipe de su intención de narrar los hechos siguiendo riguroso orden; intención que no se cumple, porque la historia de ese pastor que fue quedándose sin ovejas aparece salpicada de digresiones o pequeños relatos apenas esbozados. Digresiones lingüísticas como cuando dice:

«Una de esas cabras era su preferida; las cabras son... *caprichosas*; no quiero que se me olvide subrayar este vocablo; capricho viene de *cabra*.»⁴²

Relatos –o microrrelatos– intercalados como el de Christopher Wordsworth, capitán de la marina mercante y hermano del famoso poeta. Por otro lado, «No hay habitantes» (*Cada cosa en su sitio*) presenta breve e insustancial anécdota: una visita a Tomelloso del narrador protagonista a casa de su amigo Crisanto Garrido, aquejado de una fuerte melancolía por creer que hay existencia en otros planetas. Pero por encima de esta línea argumental interesan más las historias inacabadas que apenas si se apuntan en el transcurso de la narración y que nos hacen recordar a aquel cuento de las cabras o de la pastora Torralba que el entrañable Sancho –fiel escudero, pero mal contador de historias– intentaba relatar a un exasperado Don Quijote. He aquí un caótico fragmento del cuento «No hay habitantes», pese a que su narrador tiene la pretensión de contar «en cuatro palabras», poniendo orden en el relato:

«Sospecho que me voy descarriando; vuelvo al camino. El Tomelloso, en la provincia de Ciudad Real, es un pueblo esencialmente vinícola; todo vecino, en el Tomelloso, es viñador y vinatero; se respira en la población un ambiente vinario; escribo estas líneas y tengo el sabor, no desagradable, del exquisito clarete Lozano, que yo bebía en el Tomelloso y que siento no tener en Madrid; digo, tener el vino tan oloroso y fresco: no sé ya lo que iba a decir; se me ha perdido el hilo de la narración... En el Tomelloso me hospedé en el mesón de Juan Cancio, el más antiguo y acreditado del pueblo; por cierto que allí conocí a un

anticuario que iba haciendo su recovo por la provincia; y este encuentro fue origen de un suceso raro que otro día referiré a ustedes.»⁴³

En cuanto a los personajes, hallamos en esta etapa esa vieja tendencia tan de Martínez Ruiz de esconderse tras diversos heterónimos. Si a principios del siglo XX el *alter ego* predominante son las distintas variaciones de Antonio Azorín⁴⁴, y Félix Vargas lo es en novela y cuentos de la etapa superrealista, ahora, en el período de senectud los espejos y sus correspondientes reflejos se multiplican. De hecho, el pintor Gaspar Salgado ha sido señalado por la crítica más especializada como un trasunto del provento Azorín vuelto de su exilio en Francia.⁴⁵ En «Las tres fases» las mismas dudas que le asaltan a Salgado, de vuelta a su patria, son acaso las mismas que atezarían al escritor José Martínez Ruiz:

«¿Volveré yo a España? Y ¿acaso me querrán en España? ¿No soy yo lo bastante español? No he hecho nunca mal a nadie. A España la llevo yo metida en el corazón. Si mi obra vale algo, es –aparte del arte, de que yo no debo hablar– por su esencia de españolidad.»⁴⁶

Y no acaban aquí los heterónimos. En «La vida es sueño» (*Pensando en España*), el escritor Damián Olivares, representante de lo que llaman en el cuento un estilo elíptico, puede considerarse una sombra de José Martínez Ruiz:

«Olivares escribe en estilo elíptico. Ximénez Patón quería que a la elipsis se la llamara eclipse. En el estilo elíptico se eclipsan, en efecto, determinadas palabras. El estilo de Olivares exaspera a unos y agrada a otros. Cuando a Mella le preguntan su parecer sobre el estilo de Olivares, contestaba lo que vas a oír. “¿El estilo de Olivares? –decía–. Nada más sencillo. Donde otros ponen coma, Olivares pone punto.”»⁴⁷

Asimismo, Damián Olivares es un personaje que aparece en el cuento «Las partes de la oración» (*La Prensa*, 24–XII–1939; recogido en *El artista y el estilo*), donde éste habla con el doctor Barreda sobre cuestiones de sintaxis. Encontraremos otra vez al personaje –aunque se diría que con existencia bien distinta– en la novela *María Fontán*:

«Todas las mañanas, al salir del Ritz, se dirigía la Fontán a un taxi que estaba esperándola frente al hotel; era el de Damián Olivares, que servía exclusivamente a la Fontán.»⁴⁸

Y en *Pasos quedos*, varios son los cuentos protagonizados por un tal Joaquín Mascarat. De entre ellos, nos interesa destacar «Pintura en mi casa», donde Mascarat se dispone a escribir sus memorias, de las cuales nos adelanta el plan:

«El primer libro [nos dice] se llamará *Valencia*, y el segundo llevará el título de *Madrid*. La Valencia de hace cincuenta años –cuando yo era estudiante de Derecho– y el Madrid de hace cuarenta, cuando yo principié a meter ruido.»⁴⁹

Otras veces el narrador no nos dice su nombre, pero la identificación con el escritor es clara. Así, en «Sucesos en la Historia» (*Pasos quedos*) el protagonista del cuento pasa unos días en Caudete, en la finca de su amigo Paco Mergelina. En un momento dado vemos que las vivencias de este innominado personaje coinciden con las de José Martínez Ruiz:

«Levantábame temprano [leemos] y abría el balcón de par en par; entraba el aire vivificador de la mañana y la mirada se me huía hacia la lejana Yecla, patria de mis deudos paternos y lugar en que yo, niño, pasara ocho años de internado religioso.»⁵⁰

A una Yecla innominada nos remite también «El retorno a la infancia» (*Pasos quedos*), cuento que, en primera persona, nos narra un sueño que acaso se repitiese con bastante frecuencia en la vida de Martínez Ruiz; sueño que nos presenta al escritor, con setenta años, volviendo al internado religioso donde fue colegial. Se ve en medio de la ancha escalera de dos ramales del vetusto edificio y comprueba, sorprendido, que nadie –condiscípulos, profesores– reconoce ahora al afamado artista, después de haber dado a la imprenta «tantos libros y artículos, centenares y centenares de artículos»⁵¹. Por último, en «El apoyo interior» (*Pasos quedos*) vemos al protagonista contemplando una fotografía de un pueblo de España enclavado en Levante, identificable con Monóvar, en el cual transcurrió su infancia (cito: «He nacido en él; he pasado en él los años de mi infancia»). El personaje viaja a ese pueblo innominado, pero no se atreve a entrar en él, porque el recuerdo vale más que la realidad. Decide, pues, volver a Madrid, y luego a París, para contemplar, «con los ojos del espíritu, el cielo azul intenso de Castilla y el cielo azul desleído de Levante»⁵².

Otros cuentos, enclavados nuevamente en paisajes muy queridos, parece que retratan a su autor y, por su atmósfera, sirven de anticipo a ciertas obras de la etapa de senectud. En otro sitio los hemos denominado *cuentos-satélite*. En el ya citado «El humo del alfar» (*Pensando en España*), el poeta Joaquín Amat vive retirado en Pradel, nombre tras el que se esconde el siempre querido Petrel, lo que, en cierto modo, adelanta la novela *El enfermo* (1943). El narrador protagonista de «El extranjero en su

patria » (*Pensando en España*) se retira a una finca enclavada en la tierra alicantina que le vio nacer (¿acaso el Collado de Salinas?); hecho que recuerda el capítulo XXV de la novela *El escritor* (1942), en el cual se nos muestra al escritor Antonio Quiroga, ya anciano, «en una amplia y cómoda casa que se levanta al pie de un monte poblado de pinos»⁵³. Por su contenido, también «La Peña del Cid» (*Memorias inmemoriales*) anticipa, en cierto modo, un libro ensayístico como *La cabeza de Castilla*, de 1950. Pero no sólo hay relatos con un carácter anticipador; otros, de algún modo, vienen a completar la fábula de algunas novelas. Me refiero, sobre todo, a cuentos de *Memorias inmemoriales* como «Salvadora de Olbena» y «La Toledana». «Salvadora de Olbena» es la historia de una huérfana, que causa la desgracia a cuantos la rodean (padres adoptivos, marido), en una línea similar a lo que acontecía en «Fabia Linde», aquel cuento de *Blanco en azul*. De los poderes maléficos de esta mujer, se pasa muy por encima en la novela homónima, pero posterior al cuento, puesto que es de 1944. Pese a las no coincidencias, el relato «Salvadora de Olbena» actuaría, pues, como prólogo a la novela del mismo nombre, como muy bien ha sabido ver Renata Londero⁵⁴. Algo semejante ocurre en «La Toledana», al presentarnos tan sólo la infancia de Edit Maqueda, quien ya en la novela extensa de 1944 se convertirá en María Fontán. Pese a todo, no es ésta –la de los *cuentos-satélite*– una técnica nueva en Martínez Ruiz. Recordemos que el relato «Todos frailes»⁵⁵, de 1904, cerraba algo más la inconclusa fábula de *La voluntad*; mientras que otros cuentos, a su vez, ponían cierre a ciertos episodios novelescos de Antonio Azorín: «Sarrió» (*Los pueblos*) y «La calle de la Montera» (*España*).

En apretada síntesis –y sin haber sido exhaustivos–, hemos repasado algunas innovaciones dentro de la cuentística del último período en la obra azoriniana, convertido, por paradójico que pueda parecer, en otra etapa más de experimentación. José Martínez Ruiz culminó, de esta manera, una carrera literaria presidida siempre por el inconformismo con respecto a los tradicionales géneros literarios. Y dio el relevo a otros jóvenes escritores, que cogerían el testigo ya avanzado el medio siglo.

NOTAS

- ¹ Los problemas en torno al corpus cuentístico azoriniano tienen su tratamiento en mi Tesis doctoral *Tradición y modernidad en la cuentística de J. Martínez Ruiz*, que dirige la Dra. Ana Luisa Baquero Escudero, profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Murcia.
- ² Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936–1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, p. 11.
- ³ Aún se endurece más la crítica de Valverde cuando califica las obras de esta etapa como libros «un poco alelados», que «corroen el valor de *La Voluntad* y de *Los Pueblos* y de tantos trabajos

- críticos –a menudo ocasionales– tensos de vitalidad reprimida, hasta el temprano comienzo de los años treinta». Vid. José María Valverde, *Azorín, Obras completas*, 2, Barcelona, Trotta, 1998, pp. 419–421.
- ⁴ Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970, p. 223. «En general [concluye Livingstone] al cultivo de lo incompleto, de lo fragmentario e inorgánico debe atribuírsele un valor positivo, precisamente porque, trátese de preforma o antiforma o gaseiforma, es cuestión de una estructura planeada, intencional, de un método de composición que posee un significado especial». *Ídem*, p. 244.
- ⁵ Mirella d’Ambrosio Servididio, *Azorín escritor de cuentos*, Nueva York, Las Américas, 1971, pp. 18–21.
- ⁶ María Martínez del Portal, «Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz», en: Azorín, *Obras escogidas*, III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 440.
- ⁷ Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992. Las fechas de los cuentos proceden, casi siempre, de este imprescindible trabajo del profesor Fox.
- ⁸ Azorín, «La estética del cuento», *Cuentos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1956, p. 11. Vid. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967; reeditado por la Universidad de Murcia en 1988. Asimismo, el relato de Martínez Ruiz «Un cartujo en París» (*La Prensa*, 12–XII–1937) principia así: «Fulgencio Grases, escritor español, refugiado en París, escribe cuentos. Escribe otras muchas cosas. El cuento es a la prosa lo que el soneto a la poesía»; Azorín, *Españoles en París, Obras completas*, V, Madrid, Aguilar, 1960, p. 816.
- ⁹ Azorín, «La novelística», *Destino*, 17–VI–1944; recogido por J. García Mercadal en Azorín, *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, pp. 265–269.
- ¹⁰ J. Martínez Ruiz, *Bohemia*, Madrid, V. Vela Impresor, 1897, pp. 67–68.
- ¹¹ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, edición de María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra, 1997, p. 190.
- ¹² Azorín, *París, Obras completas*, VII, *Op. cit.*, p. 872. En *Posdata*, añadirá lo siguiente: «No se comprende –no se quiere comprender– que hace falta imaginación, mucha y fina imaginación, para escribir una novela en que *no pase nada*. En que no pase nada complicado e inextricable, y en que lo que pase, sea todo fino, delicado y etéreo. Lo estático, señores, puede ser tan novelesco como lo dinámico». Azorín, *Posdata*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pp. 51–52.
- ¹³ Azorín, *Pasos quedos*, Madrid, Escelicer, 1959, p. 148. En «Cocoteros en Corisco», un pintor le dice a un escritor lo siguiente: «Vosotros comenzáis por inventar argumentos, y acabáis siendo víctimas de vuestros argumentos. [...] ¿Para qué inventáis argumentos? ¿No sabes tú que alguien ha dicho que todo argumento es vulgar?» *Ídem*, pp. 139–140.
- ¹⁴ José Martínez Ruiz, *La voluntad, Op. cit.*, p. 161.
- ¹⁵ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, III, *Op. cit.*, p. 1116.
- ¹⁶ *Ídem*, p. 1222.
- ¹⁷ Azorín, prólogo a *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942, p. 9. En «La estética del cuento» dice que «el cuento es cosa difícil; necesita tres períodos: prólogo, desenvolvimiento y epílogo» (Azorín, *Cuentos, Op. cit.*, pp. 11–16). Tan estereotipada visión del relato corto le hizo hablar a Joselufs González de «La estética tradicional de Azorín ». Vid. Joselufs González, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 95–98.

- ¹⁸ Azorín, *Sintiendo a España, Obras completas*, VI, *Op. cit.*, p. 682.
- ¹⁹ José Valdés aparece como protagonista en «El teatro español», «Por el sótano y el torno» y «En las tablas» (*Pensando en España*), más «El primer acto» y «La gran Cenobia» (de *Sintiendo a España*).
- ²⁰ Vid. Mariano de Paco, «Cuatro cuentos de Bohemia y el teatro de Azorín», *Anales Azorinianos*, 1, 1983–1984, pp. 154–159; y «Diálogos dramáticos azorinianos», Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898–1998)*, Alicante, Instituto Juan Gil–Albert/Aguaclara, 1998, pp. 203–211.
- ²¹ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, III, *Op. cit.*, p. 1072.
- ²² *Ídem*, p. 1180. Sobre cuanto de innovador puede encerrar la metaficción, Vid. Antonio Risco, *Azorín y la ruptura de la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.
- ²³ Vid. Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989. Según María Teresa Arregui Zamorano, que se ha detenido en los aspectos formales de la cuentística azoriniana, «en ocasiones se da una total coincidencia entre el tiempo de la acción y el de la lectura cuando el autor se limita a transcribir una conversación entre personajes o los pensamientos y meditaciones del protagonista». Vid. M.^a Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 112.
- ²⁴ La estructura del paseo mezclada con meditaciones la encontramos ya en «La feria de los libros», *Clásicos y modernos*, 1913. Asimismo, en el «Monólogo de un solitario en Navidad», cuento publicado en *Blanco y Negro*, 3–I–1926, rescatado por María Martínez del Portal para su antología de J. Martínez Ruiz, Azorín, *Fabia Linde y otros cuentos*, Yecla, Ateneo Literario, 1992, pp. 117–119.
- ²⁵ Azorín, *Pensando en España, Obras completas, Op. cit.*, p. 1050. Confusión de tiempos y espacios, de la realidad y lo literario también se da en la colección de cuentos *En torno a José Hernández* (1939), obra poco estudiada de J. Martínez Ruiz. Recuérdese, asimismo, que desde la eternidad también narra el duque Pier Francesco de Orsini en *Bomarzo* (1962), la magnífica novela de Manuel Mujica Láinez.
- ²⁶ Vid. Mariano Baquero Goyanes, «Estudio preliminar» a su *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964, pp. XIX–XLVIII.
- ²⁷ Azorín, *La isla sin aurora, Obras escogidas*, I, *Op. cit.*, p. 1299.
- ²⁸ María Teresa Arregui Zamorano, *Op. cit.*, p. 138.
- ²⁹ Recordemos cuentos como «Monólogo de un solitario en Navidad», de 1926, y «Gestación» (*Blanco en azul*, 1929).
- ³⁰ Azorín, *Sintiendo a España, Obras completas*, VI, *Op. cit.*, p. 702.
- ³¹ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, III, *Op. cit.*, pp. 1192–1193.
- ³² Recuérdense otros cuentos azorinianos, con idéntico procedimiento, como «Un retrato histórico», incluido en el volumen *En lontananza*, de 1963. De la vigencia de esta técnica puede dar cumplida cuenta *El retrato oval* (1977), la novela de Juan Gil–Albert.
- ³³ Azorín, *Visión de España, Obras completas*, V, *Op. cit.*, p. 314.
- ³⁴ Vid. Ana L. Baquero Escudero, «Españoles en París: una aproximación al género cuento en Azorín», *Montearabí*, 15, 1993, pp. 9–31.
- ³⁵ Y una perspectiva –dicho sea de paso– completamente distinta a la adoptada en la novela *El licenciado Vidriera, visto por Azorín*, de 1915.

- ³⁶ Azorín, *Sintiendo a España, Obras completas*, VI, *Op. cit.*, p. 738.
- ³⁷ Azorín, *La isla sin aurora, Obras escogidas*, I, *Op. cit.*, p. 1336.
- ³⁸ «El final de un cuento. Don Joaquín» salió publicado en el diario *Ahora*, el 16-V-1935, pero si lo traigo a colación aquí es por lo que tiene de anticipador del cuento «¿Qué pasó después?» y de la novela *Capricho* (1943).
- ³⁹ Azorín, *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino, 1973, p. 149. Para este tipo de finales, *Vid.* María Martínez del Portal, «Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística azoriniana», *Ínsula*, 556, abril de 1993, pp. 185-195.
- ⁴⁰ Mariano Baquero Goyanes, «Los cuentos de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, octubre-noviembre de 1968, pp. 355-374; asimismo en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 183-202.
- ⁴¹ *Vid.* Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ⁴² Azorín, *El artista y el estilo, Obras completas*, VIII, *Op. cit.*, pp. 862-867.
- ⁴³ Azorín, *Cada cosa en su sitio, Op. cit.*, p. 104.
- ⁴⁴ *Vid.* María Martínez del Portal, «Antonio Azorín, personaje de J. Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 1, 1983-1984, pp. 84-97.
- ⁴⁵ Recordemos, al respecto, que el personaje de Gaspar Salgado aparece en cuatro cuentos de *Sintiendo a España* Son los siguientes: «La continuidad histórica», «Las tres fase », «Doña María de Molina» y «Días en Levante». *Vid.* Christian Manso, «Un español en París: dolor y melancolía», en: *José Martínez Ruiz (Azorín)*, Actes du premier Colloque International, Pau, 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, pp. 301-310. Asimismo, E. Inman Fox, «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos*, 4, 1993, pp. 81-117.
- ⁴⁶ Azorín, *Sintiendo a España, Obras completas*, VI, *Op. cit.*, p. 704.
- ⁴⁷ Azorín, *Pensando en España, Op. cit.*, p. 964. Sobre la base real que dio pie a esta anécdota puede consultarse un artículo de 1935, titulado «Los misterios de la puntuación», donde en vez de Damián Olivares aparece Azorín. Lo recogió Ángel Cruz Rueda en *El artista y el estilo*, en 1946, y lo incluyó en Azorín, *Obras completas*, VIII, *Op. cit.* 1959, pp. 634-639.
- ⁴⁸ Azorín, *María Fontán, Obras escogidas*, I, *Op. cit.*, p. 1450.
- ⁴⁹ Azorín, *Pasos quedos, Op. cit.*, p. 21. Dentro de la misma colección, otros cuentos en los que aparece Joaquín Mascarat son «La luna y el ciprés», «La palabra en el aire» y «Holganza en Vitoria».
- ⁵⁰ *Ídem*, pp. 81-82.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 212. El cuento rebasa las fronteras de este Coloquio, puesto que apareció en la revista *Destino*, el 23-III-1946. Es obvio advertir, nuevamente, el parecido de este relato no sólo con *Memorias inmemoriales*, sino también con el mundo de *Las confesiones de un pequeño filósofo*.
- ⁵² *Ibid.*, pp.178-183. En estos años finales, la siempre apacible ciudad de Monóvar suele aparecer escondida tras su pseudónimo de Malvar. Recuérdese «La seca España», de *Sintiendo a España*. Además, el capítulo XV de la primera parte de la novela *Capricho* se titula «La voluntad de Malvar»; y el «Prólogo» a *La cabeza de Castilla* está firmado *sentimentalmente* en «Malvar, 1949».
- ⁵³ Azorín, *El escritor, Obras escogidas*, I, *Op. cit.*, p. 1097. La hipótesis de que Antonio Quiroga se retira al Collado de Salinas la sostiene María Martínez del Portal en «Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces», *Anales Azorinianos*, 5, 1993, pp. 185-195. De forma distinta piensa Salvador Pavía, «Introducción», en: Azorín, *El enfermo*, Alicante, Ayuntamiento de Petrel; Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»; CAM, 1998, pp. 11-88.

⁵⁴ Vid. Renata Londero, «Introducción. La novela ensayo de Azorín», en : Azorín, *Obras escogidas*, I, *Op. cit.*, pp. 117–165.

⁵⁵ «Todos frailes», *Alma Española*, 17–I–1904; en: J. Martínez Ruiz, «Azorín», *Artículos anarquistas*, (José María Valverde ed.), Barcelona, Lumen, 1992, pp. 168–171. Vid. María Martínez del Portal, «Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces», *Op. cit.* Asimismo, José M^a. Martínez Cachero comenta cómo ciertos cuentos de *Blanco en azul* refieren otros momentos distintos del Félix Vargas de la novela. Vid. José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, p. 210.

Recurrencia y encadenamiento de temas e imágenes en cuatro de las postreras obras de Azorín

Marie-Andrée Ricau Hernández
Reims, Francia

CUANDO VOLVEMOS a leer de manera seguida cuatro de las novelas escritas por Azorín en España, a su regreso después de tres años de exilio forzoso en París, *Españoles en París*, publicado en 1939 o sea, apenas llegado el escritor a la capital de España, *El enfermo* que salió cuatro años más tarde (en 1943) juntamente con *El escritor*, y *María Fontán* que data de 1944, nos llama la atención la recurrencia de unos cuantos temas de una novela a otra, aunque en menor grado en *El enfermo* y *El escritor*. Temas a los que se unen estrechamente las imágenes poéticas, que son la formulación metafórica, a veces obsesionante, de estos leit-motiv que corren subterráneamente por la trama narrativa para asomar de cuando en cuando a flor de lectura. Pero lo más notable y patente es que estos temas, con su formulación poética, se hallan exactamente expresados en un libro que, a nuestro parecer, es fundamental en este plan: *París*, libro que salió un año más tarde que la última trilogía novelesca, *La isla sin aurora*, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, o sea en 1945. Sin otro título

más que el de la gran ciudad donde vivió diariamente Azorín durante tres años su vida de destierro, se puede considerar como un ensayo o, más exactamente, como un libro de memorias.

Por este motivo, y debido a la precisión detallada de los datos y descripciones que lo caracteriza, no es aventurado a nuestro parecer suponer que se trata de una copilación de unos apuntes posiblemente escritos entre 1936 y 1939. Esta afirmación nuestra no tiene nada de particular ya que Azorín publicó varias veces copilaciones de escritos anteriores: artículos periodísticos y crónicas sobre todo. Pensamos, por ejemplo, en *Fantasías y devaneos*, publicado en 1920, donde advierte Azorín que «Todas las páginas recogidas en este volumen fueron escritas en 1904»; o, mucho más tarde, en *Postdata* (1959) que encierra unos estudios anteriores como el «Don Juan de la Cierva»; o en *Ultramarinos*, copilación de folletos escritos para unos diarios bonaerenses entre 1929 y 1935, y que salió treinta años más tarde con prólogo fechado por Azorín a 20 de febrero de 1966.

Por lo tanto, nos atreveremos a decir que parte de los temas y metáforas que recorren, en repetida formulación, las páginas de *Españoles en París*, *María Fontán* y, aunque en bastante menor grado, *El enfermo* y *El escritor*, tienen sus raíces en unos apuntes más tarde publicados bajo el título *París*. O, por decirlo de otro modo, arraigan en las impresiones, sensaciones, paseos y visitas vividos y memorizados durante los tres años de su estancia en la capital de Francia. Menudean, por lo tanto, los temas que, seguidamente, se van a definir.

Los hoteles

El interés de Azorín por la evocación, cuando no por la descripción detallada de los hoteles, es un rasgo peculiar de sus relatos que, además, va ligado con otro rasgo característico de los protagonistas: las andanzas, por no decir, el errar de lado para otro.

Si desde *El caballero inactual* asoma el hotel como lugar escénico en el desenvolvimiento novelesco, aunque sólo episódicamente (la estancia breve, no prevista, en Biarritz de Félix Vargas), es de recalcar el papel desempeñado más tarde por los hoteles en la trama novelesca. En *El escritor*, el hotel –aunque ocupa un lugar reducido: el capítulo XIX, «curas de idiomas»– irrumpe no obstante de modo novelesco y deshilvanado como escenario entre paréntesis de unas reflexiones y advertencias sobre la riqueza del idioma español, con que el escritor ya viejo, sugiere la necesidad de renovar su propia lengua narrativa. Nos llama esta vez más la atención la suma

precisión descriptiva de lo que ha de ser por breves días el escenario de las investigaciones lingüísticas del escritor–protagonista:

«Al apearme del tren en León me entregan un papelito impreso, en que se lee: “Hotel Robledo. Gran confort”. Penetro luego en el zaguán del hotel. [...] El cuarto que ocupo en el hotel Robledo se halla en el último piso y en la parte trasera de la casa. [...] El cuarto respira limpieza y agrado.» (*El escritor*, cap. XIX)

Pero se vuelve importante, casi fundamental, el papel desempeñado por el hotel en la mayoría de las obras cuyo escenario es el París vivido por Azorín cuando la estancia forzosa, más larga que lo pensado inicialmente, de los años 1936 a 1939. Parece ser que este ambiente hotelero peculiar con el que chocó y al que tuvo que adaptarse cuando su llegada a la capital de Francia –que iba a ser el lugar de destierro– dejaría una huella honda en la memoria del escritor.

Efectivamente, nos llama la atención la evocación casi pareja por no decir, exactamente reproducida, de las sensaciones experimentadas por el viajero y su esposa, cansados, doliéndoles el corazón, al llegar a la gran estación de trenes en el centro de París. Similitud de esta sensación de desasosiego y angustia es la que se expresa en el prólogo «Otra vez en París» de *Españoles en París*, así como en el primer capítulo del ensayo *París*, «La llegada»:

«A medianoche, no cabía divagar por París. En la misma estación, por sitios que no sabía lo que eran –corredores, pasadizos, aposentos varios– he pasado al amplio zaguán de un hotel. [...] Y otra vez, después de subir en el ascensor, he comenzado a recorrer un pasillo ancho, larguísimo, muellamente alfombrado. El cuarto que la suerte me ha deparado es amplio. [...] Ya estoy lejos de España. España queda allá arriba, y yo estoy sólo aquí. [...] Lo que antes me sosegaba –el silencio– ahora me desazona.» (Prólogo de *Españoles en París*)

Y en la primera página del libro *París* es casi la misma formulación para evocar el laberíntico y silencioso hotel:

«La medianoche se acercaba; por un corredor pasamos al hotel contiguo. [...] Tras las formalidades usuales, comenzamos a caminar por un ancho pasillo, en el piso segundo. Después de haber andado largo trecho, entramos en otro; un tercer corredor se abría ante nosotros; por él anduvimos también. [...] La soledad de la noche, junto con la vastedad del hotel, sin contar con nuestra incertidumbre, hacían que sintiéramos una sensación de abatimiento.» (*París*, cap I, «La llegada»)

En este choque psicológico de la llegada a una ciudad extranjera aunque visitada en décadas anteriores –acrecentado por la obscuridad de la noche, la extrañeza y la amplitud de laberinto de la estación ferroviaria y del hotel–, primer contacto más bien penoso con lo que va a ser nuevo marco de vida, interviene un elemento que nos pudiera parecer insignificante, pero que para los viajeros descontrolados, se revela ser de cierta importancia: el reloj del cuarto. Pero, distintamente al escenario hotelero, resulta ser más bien positivo cuando no tranquilizante y acogedor:

«El reloj es amigo mío. El reloj me acompaña en mi soledad. He logrado descifrar su secreto. Este reloj que parecía parado, reloj silencioso, reloj misterioso, anda y anda sin parar. [...] El reloj es eléctrico.» (Prólogo de *Españoles en París*)

Volverá a surgir el reloj en *París*, evocado con términos similares, cuando la instalación de Azorín y su esposa en el cuarto del hotel; aunque con una nota más bien tranquilizadora en este relato:

«En un testero se ve una chimenea de mármol blanco; encima reposa un reloj; no tiene resonante tic-tac; sus resortes son eléctricos. No nos acongojará este reloj con su rítmico son; no añadirá al caminar inquietud a nuestra inquietud en París.» (*París*, Cap. I, «La llegada»)

La formulación descriptiva de estos albergues impersonales por cosmopolitas se reproduce en la evocación de la instalación en París de otra protagonista: María Fontán. París que, también, va a resultar uno de los escenarios –y no de los menos importantes– de esta «novela rosa» como la subtítulo Azorín. El primer hotel en que se hospeda María está situado por el novelista con la misma precisión geográfica que el lector nota en el libro *París* donde dice:

«El hotel (se trata de otro hotel al que se traslada el escritor poco después de su llegada) es chiquito, limpio y cómodo; está situado en las calles de la Arcada y Pasquier.» (*París*, cap. II, «El hotel Buckingham»)

Recurrencia, casi idéntica, la que se lee en *María Fontán*:

«María Fontán vivía en París, en el número 11 bis de la calle de la Arcade, en un hotelito cómodo y limpio: el hotel Newton.» (*María Fontán*, cap. IX, «La primera reacción»)

No dejemos de notar, de paso, que los hoteles evocados y tan exactamente situados en una y otra obra, llevan nombres ingleses: Buckingham en *París*, Newton en *María Fontán*; lo que demuestra el traslado, con poca diferencia, de las *Memorias* a la novela.

Conviene, por fin, señalar la recurrencia, de una obra a otra, de la reacción idéntica de su protagonista: el traslado a otro hotel tras una breve estancia en el de la llegada y esto, tanto por parte de Azorín y de su esposa en *París* como del escritor-protagonista de *Españoles en París* (en el Prólogo) y, lo mismo, de *María Fontán*. Sólo que ésta, a distinción de los demás que se ven en la obligación de buscar un albergue más económico, decide mudarse a un hotel lujoso y elegante: el «Criillon», plaza de la Concordia; palacio cosmopolita que, a la par, resulta ser para ella un campo de experiencia humana interesantísimo. Efectivamente, se ve enfrentada con la ostentación y el lujo –a los que califica María de «vulgaridad recubierta de falsa elegancia»– en una sociedad que rechaza a quienes le parecen de condición inferior.

Libros, escritores

Sabido es que Azorín fue ante todo un hombre de lectura, amante de los libros, de siempre viva curiosidad en el aprender. Nada sorprendente, por lo tanto, que en las obras inspiradas por su estancia en la capital de Francia aparecieran los libros, los librereros, las librerías, como tema predilecto y recurrente. Libros y librereros muy a menudo asociados en su evocación con el ambiente plácido, a veces melancólico y como de ensueño, de las márgenes del río Sena con sus frondosos plátanos o sus trémulos álamos, y el fluir de sus aguas.

Desde los primeros días de la llegada a París del protagonista-escritor, este doble elemento –libros y orillas del Sena con sus librereros de viejo– constituye un elemento de los más importantes para la progresiva adaptación del inmigrado a su nueva vida:

«En París –dice– hay infinitas librerías; por todas partes se ven libros. [...] Vamos recorriendo los puestos de libros viejos a lo largo de los malecones del Sena. El río se desliza manso, de color acerado; entre la fronda de los copudos plátanos entrevemos el gris del cielo. Tomamos un libro de un tabanco, lo hojeamos y lo volvemos a dejar. Alguna vez compramos un libro que nos incita a la lectura.»

Y concluye Azorín en este recordar parisiense:

«Con melancolía rememoro esos paseos en una primavera de París, en tres primaveras que no volveré a ver más.» (*París*, cap. XVI, «Los libros»)

Estos mismos ademanes y reacciones del paseante–lector –descritos con tanta exactitud y minucia que nos parecen como si fuesen las indicaciones imperativas de un escenarista en la libreta del guión de una película o de una obra teatral–, estos mismos datos vuelven a reaparecer en ciertos capítulos anecdóticos de *Españoles en París*. Tal es el caso de Prudencio, español él también: desarraigado, que ni siquiera tiene dinero para comprarse libros:

«Por las mañanas, Prudencio lee un periódico expuesto en la fachada de una librería, cerca de la estación de San Lázaro y a lo largo del Sena, escudriñando libros, tomando uno y dejando otro, lee de prisa, a hurtacordel, algunas páginas de un volumen.» (*Españoles en París*, cap. «Un loco en la Sorbona»)

O bien Fulgencio Grases, «escritor español refugiado en París y que escribe cuentos»:

«Camina por la Ribera de Curtidores, o sea, el Quai de la Mégisserie. La Ribera de Curtidores es lo más bonito que tiene París. A un lado está el río, con los doctos cajones de libros en sus pretils, y a otro se extiende una larga fila de tiendas agrícolas.» (*Españoles en París*, cap. «Un cartujo en París»)

Pongamos aparte *El escritor*, acabado de escribir en mayo de 1941, menos de dos años después de regresar Azorín a España. Su temática es «el libro en el libro» y el conflicto entre dos escritores, el viejo que se encuentra enfrentado con el joven cuentista quien «escribe cuartillas y cuartillas sin borrar, sin detenerse»: Dávila, escritor de la nueva generación española, que se vuelve personaje principal de un libro que el viejo escritor no acertaba a empezar (pensamos en las angustias ante el vacío de la inspiración de Félix Vargas, treinta años antes). Personaje que «acaba de abandonar el caos de lo increado y asoma a la vida. Vaga por el blanco papel y ya no me abandonará. Pone aquí, a modo de tarjeta, su nombre: Dávila.» (*El escritor*, cap. II, «Pudiera ser»). Pero, en esta obra, ya se ha alejado la memoria de los callejeos y paseos por las librerías y puestos de libros de París, con su indefinible encanto. Queda no obstante, entre la trama novelesca, el impacto, semejante al de la llegada a París aunque al revés, producido por el regreso, después de tres años de ausencia, a la tierra natal de un escritor que se encuentra en desajuste con un vivir y con unas mentalidades distintos a los que dejara en el año 36.

En cambio, de las tres novelas que salen tres años después del regreso a España, *María Fontán* presenta un retorno al ambiente y a los temas parisinos. En esta obra,

vuelven a asociarse efectivamente las imágenes de los libros y del río Sena; pero ahora, con esbozos de la tierra española, entrevista de paso en contrapunto imaginario por la protagonista:

«Paseaban los dos [el poeta francés Denis Pravier y María Fontán] por las orillas del Sena, ante la hilera de los cajones de libros; las hojitas de los álamos blancos tembloteaban, como en Castilla. El cielo era de un suave gris de plata oxidada. Se respiraba dulzura en el ambiente.» (*María Fontán*, cap. VI, «María en París»)

«Plata oxidada, cielo ceniciento, suave gris»: éstos son los epítetos recurrentes que llaman la atención del lector, en la evocación del ambiente parisino por Azorín.

Pero, a distinción de los demás personajes novelescos de este escritor, María conseguirá, finalmente, conciliar tras el consabido conflicto entre sensaciones opuestas, las dos imágenes que en su contrapunto expresan dos mundos aparentemente irreconciliables:

«El cielo de París me tiene prisionera; me seduce su dulzura cenicienta. Allá a lo lejos, detrás de los Pirineos, veo el azul intenso de España. Representan estos dos cielos dos reacciones distintas.» (*María Fontán*, cap. XXIV, «Consulta»)

Jardines y Glorietas

«En París –dice Azorín en el capítulo IV, «Las Glorietas», de su ensayo *París*– hay grandes jardines y chicos jardines; los chicos son nuestras glorietas; los jardines breves siempre serán glorietas, tengan o no un cenador, como definen los diccionarios...» y más adelante declara:

«El encanto de París, en lo tocante a jardines, casi más reside en las glorietas que en el Luxemburgo o en el parque Monceau. El Luxemburgo –según mi experiencia– es un jardín de tarde, puesto que, naturalmente, a él solía yo acudir por la tarde; el parque Monceau, en cambio, es un jardín de mañana, por la razón de que en él me solazaba yo por la mañana.»

Y agrega:

«Todo en la vida y en el mundo es la medida de nuestra propia personalidad.»

Pensamiento filosófico que concretizará el escritor en el comportamiento de María Fontán frente a la oscilación entre dos atractivos en materia de jardines cuando su estancia en París:

«En el presente casi todo giraba en torno a la frecuentación de un jardín: estando de asiento en la ribera derecha, no se podía frecuentar el jardín del Luxemburgo. Y estando en la ribera izquierda, era molesto frecuentar el parque de Monceau.» (*María Fontán*, Cap. XVIII, «Conflicto»)

Jardines sutilmente evocados a veces y relación con unos cuadros de paisajistas célebres con los que se podrían comparar:

«La disposición del parque de Monceau con sus cuatro vías cruciales, denominadas con el nombre de cuatro grandes pintores, da a este jardín un cierto aire de cultura intelectual. Y a ello contribuyen también las grandes masas verdes, las masas de bosque, aquí más espesas, más sólidas que en el Luxemburgo; masas de Corot y de Claudio Lorena.» (*María Fontán*, Cap. XIV «En el Luxemburgo»)

Museos, pintores, cuadros y esculturas

Este tema es casi el más importante en las postreras obras de Azorín. Ya muy anteriormente, dedicó páginas a la pintura y a los pintores. Pero en su estancia de tres años en París, la frecuentación de las obras de arte fue, al parecer, un hecho positivo, benéfico: contribuyó a que olvidara en parte sus pesares y se adaptara progresivamente a su nueva vida de exiliado:

«Estoy perdido en París [confiesa el escritor protagonista de *Espanoles en París*]. Perdidó en todos los conceptos. No sé por donde me ando.»

Pero poco después confiesa:

«Deseaba ir a un museo. Los museos en París son mi refugio.» (*Espanoles en París*, «La Capilla desierta»)

Obra en que precisamente, las figuras de ciertas pinturas o esculturas, contempladas frecuentemente durante largas horas pasadas en el Louvre, van a convertirse en personajes de carne y hueso; seres fantásticos escapados de sus marcos y en que vienen a encarnarse unos cuantos refugiados españoles que viven la pesadilla de su destierro y del catastrófico conflicto español, con dolor recordado: La Venus de Milo, el Emaús de Rembrandt

o los tres San Sebastián, «el de Perugino, el de Mantegna y el de Guido Reni». Obras de arte todas, vistas, admiradas muchas de ellas y seleccionadas por Azorín. Efectivamente en el capítulo «En el Louvre» del libro *París* nos evoca detalladamente unas pinturas que retuvieron su atención, tal «Los peregrinos de Emaús» que reaparecen en el capítulo del mismo nombre de *Españoles en París*, o las Venus, tal «La de Milo, sola, en su salita abovedada con luz que entra por la izquierda» y que, confiesa Azorín, «se lleva nuestra preferencia» (*París*, «Museo del Louvre»). Recurrente tema, éste de la pintura y los pintores, en *María Fontán*. En esta novela, todavía más que en las otras, la pintura ocupa un lugar de los más importantes. Sea en las selectas conversaciones intercambiadas por los huéspedes escogidos de María Fontán, la cual muestra un acertado y fino conocimiento de la pintura, a pesar de lo que confiesa:

«Soy profana en pintura; no elogio más que lo que me gusta; lo que me desagrada, lo callo. ¿Le gusta a usted Manet, Arleguf? —¡Oh, Manet es un gran pintor!» (*María Fontán*, cap. XXIII, «La comida»)

O bien, sobre todo, cuando María, en situación parecida al llegar a Madrid a la de Azorín cuando su llegada a París, no sabiendo qué hacer por desorientada en este ambiente distinto al de París, se decide a entrar en el gran museo madrileño olvidado por ella desde su salida de España; igual que les pasó, mediante su visita al museo del Louvre, a los protagonistas de las obras anteriores:

«En el museo del Prado, María va recorriendo lentamente las salas.» (*María Fontán*, Cap. XXVI, «García de Rodas»)

Pero lo más importante es que, precisamente en el museo del Prado, le espera su destino, a modo del *fatum* antiguo. Es el encuentro repentino con un joven copista-pintor y el inesperado idilio que ha de dar desenlace feliz a la novela:

«Va María Fontán paseando por el Museo y la espera lo inesperado. [...] Ha penetrado María en el Museo y aquí se va a decidir su futuro; a partir del instante en que María ha puesto el pie en la piedra liminar ha comenzado para ella una nueva etapa en la vida.»

El desenlace, con las últimas frases de la novela que evocan brevemente —como en un «flash»— la llegada de María Fontán a su etapa final tras su larguísimo error, corresponde también a la última recurrencia de un tema importante. El mismo que recorre, a partir de *Españoles en París*, parte de las postreras obras de Azorín: *El escritor*, *París*, *María Fontán*: se trata de la evocación de Oriente, con todos los elementos e imágenes constitutivos de este tema peculiar.

Oriente o, también, Levante

Esta visión, evocada poéticamente como una suerte de *leitmotiv* por Azorín en sus obras finales, corresponde a la del sector geográfico que se suele llamar «Medio Oriente» o «Próximo Oriente». Con éste se relaciona además una expresión muy antiguamente usada: la de «Escalas de Levante», nombre que antaño se daba al rosario de ciudades mercantes por las que los viajeros procedentes de Europa accedían a Oriente.

Y este tema, recurrente en Azorín en aquel entonces, resulta precisamente asociado, en el pensamiento y la meditación del escritor, a la solución de un conflicto –¡otro más!– que desde su regreso a España se volvió casi obsesionante. Se trata de intentar *conciliar Oriente con Occidente*, los dos polos opuestos entre los que oscila el escritor a partir de los años 1940–41. Ahora bien, en su mente, allí en Levante es donde se halla la bisagra que une estos dos sectores del mundo distintos sino opuestos. Allí, pues, es donde se ha de encontrar la difícil – cuando no dolorosa– conciliación. En esto, conviene tener en cuenta que, tras el choque a duras penas sufrido de la guerra civil española, irrumpe el no menos terrible y doloroso de la entrada en guerra del Eje contra la mayoría de las democracias europeas. Huir de una Europa destruida por tantos conflictos –tal es el tema que, por consiguiente, asoma y se refuerza de obra en obra. «Europa que ha producido la más bárbara de las guerras, Europa podrida de “cabarets” y de sofismos» afirmaba ya Azorín en los años treinta (*El libro de Levante*, cap. XLI, «África»). «Lejanía de Europa; acaso un matiz de desdén por Europa» vuelve a afirmar en *El escritor*, en un nuevo ambiente de conflicto internacional (mayo 1941) el cual, de nuevo, le da deseo de buscar olvido y serenidad en tierra africana:

«África, lección bienhechora para el escritor; lección de serenidad, de sosiego.» (*El escritor*, conclusión del capítulo XVIII, «África»)

El hilo que, subterráneamente, guía el soliloquio de Azorín de una obra a otra desde *Españoles en París* y las memorias *París* hacia las puertas de Oriente, tiene su punto de partida en los momentos de meditación, sedantes para su mente acongojada, que disfrutó en la pequeña iglesia de San Julián el Pobre, situada a orillas del Sena, frente a la catedral de París, iglesia de rito católico griego. Rito de tipo oriental que se remonta a los primeros tiempos del cristianismo. Esta iglesita en que el poeta español, refugiado de la guerra civil, Emeterio Pisa «con su librito en la mano, va siguiendo el ritual bizantino (*Españoles en París*, cap. «Por Gaiferos preguntad») va a reaparecer en el libro *París* donde uno de los primeros capítulos es dedicado enteramente a la descripción y evocación de esta «iglesita modesta, achaparrada, sin campanario». Y

en este capítulo VIII, titulado precisamente «San Julián el Pobre», confiesa Azorín lo que, al igual que cuando sus visitas al museo del Louvre, le fue evasión espiritual bienhechora:

«Parece que cuando escuchamos la melopea griega, sin instrumentos musicales, prohibidos en este rito, escuchamos una voz que viene desde lo profundo del tiempo hasta nosotros. Y llegamos a forjarnos la ilusión de que no estamos en París, ni en el siglo XX, sino en algún lugarcito de Oriente y en los primeros siglos del Cristianismo.»

En torno a este tema, introductor de la llamada a Oriente, se enlaza el de la **escala**. Tema aparentemente sin relación con el de la iglesia de rito oriental pero cuya lógica interna se delata en el antepenúltimo capítulo de *El escritor* curiosamente titulado «La Voluntad».

Llega esta temática en el marco del interés casi enciclopédico de Azorín por la lectura y a propósito de la obra *Escala espiritual*, de un Padre de la Iglesia, oriental, San Juan Climax o Climaco quien «vivía en el Sinaí» y cuyo nombre significa «gradación, escala». En la traducción al latín y su traslado al castellano por un gran escritor –o sea, el mismo Azorín– un ejemplo notable de conciliación entre Oriente y Occidente:

«Para mí, que tengo el afán de conciliar el Oriente y el Occidente, la traducción de fray Luis de Granada es como la confluencia de las dos civilizaciones, de las dos maneras de sensibilidad.»

Escala, escalas de Oriente, viaje espiritual hacia la bisagra entre los dos mundos distintos como lo es Medio Oriente: allí tenemos la clave del cambio intelectual de Azorín y la explicación de la recurrencia, de una obra a otra de estos temas enlazados. En este mismo capítulo «La Voluntad», reaparece precisamente, y a continuación en el soliloquio la iglesita de París:

«¡Cuántas veces me he conmovido al oír la misa griega de San Juan Crisostomo, una misa larga, hora y media, en la iglesita gótica, siglo XIII, de San Julián el Pobre!» (*El escritor*, cap. 38, «La Voluntad»)

A partir de esta novela, queda definitivamente afianzado el triple tema que, poniendo aparte *Salvadora de Olbena*, recorre las últimas obras narrativas de Azorín, con su correlación lógica de una a otra obra. Triple tema, sí: **el viaje por mar** hacia Oriente (a modo de huida imaginaria hacia horizontes lejanos lo que, en lengua fran-

cesa se expresa por «dépaysement») –la escala espiritual–, las escalas de Levante y la escalera que son, lógicamente los correlativos lingüísticos de la escala espiritual.

Tres años más tarde que en *El escritor* y que en la novela anterior, *Españoles en París*, el tema del mar, asociado al de las escalas y del Bósforo –puerta o bisagra entre los mundos, dos civilizaciones según Azorín– reaparece en *La isla sin aurora* y en *María Fontán*.

Ocupa todo el capítulo XIII de *La isla sin aurora*, llamado precisamente «Las escalas de Levante», con la ambigüedad traída por el como juego de palabras entre escalas marítimas y escala ascensional (la cual sugiere, entre renglones, la «escala espiritual «de San Juan Climax»:

«Iban a recorrer las escalas de Levante. No tenían ni la más remota idea de cuáles eran esas escalas. La denominación de escalas sugería en ellos “el poeta, el novelista, el dramaturgo” tanto detenciones en diversos puertos como el ascender o descender por unos peldaños.»

Razonamiento que, ineludiblemente, habrá de traer la imagen de una escalera que, en el estrecho del Bósforo, sube del mar a una vieja casita abandonada, punto estratégico entre los dos mundos: Oriente–Occidente:

«Se detuvo el poeta y vio unas escaleritas de piedra. Había que dejar el bote, indudablemente, y ascender por ellas; eso es lo que el poeta hizo lentamente. Y, al hacerlo, sentía una vaga emoción; había llegado el momento de que a él le ocurriera una aventura; la aventura del Bósforo.» (*La isla sin aurora*, cap. XIV, «Aventura en el Bósforo»)

Y el capítulo concluye con esta reflexión filosófica, vital, que trae de nuevo el mismo tema o *leitmotiv*:

«Oriente y Occidente: allí estaban, en esta casa del Bósforo, como condensados. El ambiente de uno y otro mundo, de una y otra civilización, ahora denso, envolvía al poeta.»

Una manzana, color de oro, con un cuchillito «limpio y brillante» a su lado, abandonado en la mesa de la casita, le va a dar al poeta la tentación de partirla:

«[...] para que el poeta, cogiendo el cuchillo de plata, la partiese en dos mitades –la partiese, como simbólicamente partirla los dos mundos, las dos civilizaciones trabadas y ensambladas.»

Pero, finalmente, renuncia el poeta a la tentación:

«No podría partirla con el cuchillo. Entonces, al penetrar en su cerebro esta idea, respiró, como si regresara de un fatigoso viaje.»

Los dos mundos allí en su punto de unión –el Bósforo– quedarán entonces unidos para siempre. Escenario mítico, escenario clave, simbólicamente imaginado por el novelista en su intento de conciliar Oriente y Occidente: así, exactamente trasladado lo vemos en el episodio final de *María Fontán*. Pero ya no como etapa o escala en el viaje por mar hacia la isla soñada sino como lugar último de llegada y asentamiento definitivo de María y su esposo pintor: el Bósforo, el viejo jardín con sus cipreses, la casa con su escalera hacia el mar. Tal es el decorado, con sus mismos elementos, de un vivir que, tras errar y buscar, la protagonista por fin encuentra en el punto geográfico de conciliación de sus orígenes orientales (es de ascendencia judía) y de su educación occidental (en España, Inglaterra y Francia). En este episodio de conclusión, lo mismo que desde el principio de la novela, la palabra clave será: el **mar**.

«María y Roberto embarcaron en Barcelona; no dijeron adonde iban. He sabido, al cabo de seis u ocho meses, que viven en el Bósforo. Tienen una casa vieja, con un jardín abandonado en que se elevan centenarios cipreses, y con una escalerita de piedra denegrida que baja hasta el mar.» (*María Fontán*, «Epílogo»)

El mar, con lo infinito del horizonte que va huyendo a pérdida de vista según adelanta el barco hacia el más allá: esto es lo que asoma de tarde en tarde, y en breves «flashes», en las últimas páginas escritas por Azorín. ¿Acaso no son significativas a este respecto, las postreras palabras trazadas por su pluma, un año antes de su muerte, a modo de prólogo de una copilación de folletos anteriores, publicados entre 1929 y 1936 por un diario de Buenos Aires? Copilación que salió en el año 1966 con el título *Ultramarinos* y su prólogo –de breves frases interrogativas y exclamativas– que data de esta fecha tardía, «Balada de allende el mar». Definitivamente amarrado Azorín, a consecuencia de su cansancio físico y moral y de la edad, a su pequeño apartamento madrileño cerca del Congreso, es lícito pensar que, fuera de las breves pláticas con pocos amigos y escasos visitantes, se evadía el escritor en soñado viaje infinito allende los mares: «¿Y te acordarás del mundo viejo que has dejado atrás?» Le pregunta en este Prólogo su misterioso interlocutor. «Estaré entregado por completo al momento presente» le contesta Azorín (20 de febrero de 1966).

De su estancia fuera de España, en París –concluiremos–, salió una copia importante de recuerdos, impresiones y reflexiones que habían de nutrir, a raíz del regreso a Madrid, la mayoría de sus postreras novelas. A este respecto, está lleno de enseñanzas para el lector el libro de memorias *París*, según lo hemos recalcado repetidas veces. Por otra parte, se deben tener en cuenta los dos choques psicológicos y afectivos que sufrió Azorín en pocos años de distancia: el asentamiento forzoso en tierra extranjera y nueva vida en 1936 y lo mismo, al revés, cuando el regreso a Madrid en un ambiente entonces distinto al de la partida de España. Él confiesa en las últimas frases que clausuran su libro de memorias *París*:

«... pasa el tiempo en un duermevela; extrañamos la cama y nos desasosiega el rompimiento de la antigua costumbre, en París, y la incorporación a la nueva, en España.» (*París*, cap. LV, «Epílogo en Irún»)

De tantas reacciones, tantos temas e imágenes intrincados, aparentemente contrarios o desordenados pero, si seguimos atentamente el hilo de Ariana que es el devaneo subconsciente del escritor, coherentes y lógicos, afloró en el texto un encadenamiento lingüístico y mental que constituye la riqueza y la originalidad de *Españoles en París*, *El escritor*, *La isla sin aurora* y *María Fontán*.

Españoles en París: la escritura exiliada en el museo

Gemma Márquez Fernández
Barcelona, España

DESDE QUE EN 1971 José M^a. Valverde afirmase en su biografía de Azorín que el pertinaz retraimiento del escritor levantino respecto al mundo en torno lo había llevado al silencio ante la Guerra Civil y que, como botón de muestra, *Españoles en París* (1939) era un desfile de personajes sonámbulos que no aludía en absoluto al conflicto bélico¹, sólo dos aportaciones críticas han afirmado sin reticencias la legítima adscripción de Azorín a una literatura del exilio español: en 1985, Christian Manso definía al escritor de Monóvar como «auténtico escritor de la guerra de España»², y catorce años después, Ramón F. Llorens consideraba *Españoles en París* como el libro en que Azorín construía una «estética del destierro»³. En el intervalo, José M^a. Martínez Cachero matizaba las afirmaciones de Christian Manso intentando juzgar el problema desde una perspectiva equilibrada que tuviese en cuenta, tanto la posibilidad de reconocer en los personajes de *Españoles en París* el peso de la tragedia colectiva, como las restricciones que el estilo elusivo de Azorín imponía a la explicitación de una temática difuminada, característica, por la que no parecía prudente incluir al autor entre los escritores más representativos de la guerra⁴.

Creo, sin embargo, que tomar precisamente como eje la exigencia estilística que se proponen los cuentos de *Españoles en París* es el mejor modo de encontrar la Guerra Civil y el exilio como experiencias centrales del libro que determinan las elecciones estéticas de su escritura. A partir de un análisis de los hitos simbólicos que jalonan los veintiocho relatos de que nos ocupamos y, en especial, de los elementos metanarrativos que se encuentran en muchos de ellos, *Españoles en París* aparece como un conjunto de tentativas en las cuales Azorín ha querido resolver el problema formal –y ético– de una literatura que proviene del dolor extremo. Cabe señalar que gran parte de los mencionados mecanismos metanarrativos se sostienen sobre la intermediación de una obra artística, aspecto que la crítica no ha dejado de advertir con más o menos curiosidad y que en esta aproximación a *Españoles en París* voy a utilizar como principal herramienta metodológica: como se verá, la atención a las presencias artísticas que nutren los cuentos del libro ilumina poderosamente la intención autorial y el conflicto estético en que ésta se debate⁵, mostrando asimismo cómo la «impregnación culturalista»⁶ de la que ya hablara Martínez Cachero a propósito de este libro, no es tan sólo un viejo ademán del estilismo azoriniano que aquí se repite arbitrariamente, sino que muy al contrario constituye una necesidad estética en la que Azorín se afirmó con toda conciencia.

I

Uno de los rasgos simbólicos que más reiteradamente manifiestan los personajes de *Españoles en París* es su lejanía espiritual respecto a la realidad: todos ellos son presa de lo que José M^a. Naharro–Calderón, estudiando el exilio juanramoniano, ha designado como un conflicto de *heterotopía*⁷ por el cual el lugar del dolor, físicamente alejado, sustituye sin embargo la realidad inmediata. Así la imagen de España se superpone en numerosas ocasiones y de un modo más o menos sonámbulo a la figura palpable de las calles parisinas, como le ocurre al cronista de «La capilla desierta»:

«Estoy perdido en París. Perdidó en todos los conceptos. No sé por dónde me ando. Como en el soneto de Góngora, “doý pasos sin tino”. [...] Y no sé por dónde me ando, porque mi espíritu está ausente de París. Me encuentro materialmente en París, pero mi espíritu está en Madrid. ¿Qué es lo que estará pasando ahora en Madrid? ¿Qué les habrá ocurrido a los queridos familiares que en Madrid he dejado? [...] En un autobús voy sentado, con la mirada puesta en lo exterior, a través del cristal, y no veo nada.»⁸

Interferida la visión por el dolor y el recuerdo, el cronista permanece indiferente ante la realidad que se ofrece a sus ojos, y esta mirada que no ve surge repetidamente en los personajes: la padece Rodrigo cuando ve pasear por el Louvre a la Venus de Milo convertida en su mujer («No está la Venus de Milo»); la sufre Lorenzo Collado, que mira y no ve puesto que se encuentra «no en París, sino en España» («San Cristóbal en París», p. 91); le asalta al cronista de «Misa mayor en la Magdalena» cuando en el interior de la iglesia parisina no puede distinguir si se halla «en Francia o en España» (p. 137) y, «precipitado en el dolor» (*ídem*), se ve en una pequeña iglesia franciscana «respirando el olor que una alfombra de flores de cantueso esparce por el aire» (p. 138).

La mirada sonámbula se convierte así en el estigma que identifica a todos aquellos personajes en los que la memoria dolorida de la catástrofe española constituye un elemento profundamente perturbador de sus relaciones con la realidad, y llega a su extremo metafórico en los casos de ceguera de algunos cuentos: el de sor Anunciación en «No rompen su voluntad», donde una monja de clausura cruza Francia camino de Italia con los ojos vendados, porque no quiere ver nada; el de Anselmo Cavero, que ha perdido la vista («Tobías en París»); o el del actor Juan Vélez en «Edipo llega a París». Este último relato, por cierto, revela con una sagaz vuelta de tuerca la naturaleza metafórica desde la que deben entenderse las demás cegueras que padecen otros personajes. Pues si en su papel de Edipo Juan Vélez actúa como ciego verdadero, en realidad su falta de vista es fingida. No obstante, para dar cuerpo a su personaje y «entregarme al dolor ficticio» (p. 17) ha sido necesario convertirla en elemento de la representación artística. Del mismo modo Azorín la ha incorporado a su representación estética del exiliado, como elemento de intermediación simbólica entre el conflicto del destierro y su transmisión literaria. Porque no debe olvidarse que es literatura, y no tanto testimonio, lo que Azorín está proponiendo en los relatos de *Españoles en París*, y que lo que precisamente plantean dichos cuentos es la legitimidad de incorporar la tragedia española a la creación literaria.

En efecto, el arte aparece en *Españoles en París* como una forma de distanciamiento espiritual respecto al conflicto propio, que se aquieta en la desaparición de uno mismo suscitada por la creación. Juan Vélez lo confiesa así al hablar de su interpretación de Edipo: «Sin el olvido del dolor auténtico no hubiera podido entregarme al dolor ficticio» (*ídem*). Ahora bien, el olvido es para el exiliado tan necesario como culpable, ya que constituye una traición al dolor colectivo y a la memoria de la catástrofe. Es éste el problema íntimo que viven personajes como Rodrigo, que se sabe infiel a la memoria de su esposa muerta cuando no sustituye la visión de la Venus de Milo por la de su mujer; o como Anselmo Cavero que, encontrando en Bach una consoladora experiencia estética, considera «de una profanidad vitanda» (p. 55) el escuchar su

música preferida «en tanto que allá en España su hijo sufre» (p. 53). Ni siquiera los escritores, a los que la memoria les impone una sintomática imposibilidad creadora, prefieren el olvido y la serenidad necesarios para la escritura a la fidelidad del dolor: Emilio Cantos, que desearía «de raro en raro [...] lograr un poco de mitigación en el dolor, que le permitiera escribir» (p. 44), desecha el loto cuando lee en el *Appendix de dirs et heroibus poeticis* que el mítico fruto hace olvidar la patria. Por su parte, a Lorenzo Collado, víctima de esa heterotopía antes mencionada, se le presenta la realidad desprovista de cualquier acicate creador, y así le es imposible leer o escribir.

Ahora bien: la naturaleza de la obra artística en *Españoles en París* es ambivalente. Paradójicamente, si se quiere, ese conflicto entre memoria, olvido y necesidad de distanciamiento en la labor creativa, es el que provoca en la escritura de los cuentos la apelación sistemática a la obra de arte como intermediaria indispensable entre el personaje y su doloroso exilio. Porque como se verá, la obra de arte no sólo suscita un placer estético en el que se diluye culpablemente la memoria trágica, sino que ofrece también una dimensión reveladora del drama humano en la cual éste se reconoce y descubre su esencia. El aprendizaje de esta condición de la obra estética, cuya legitimidad ha sido ensombrecida por las objeciones que le opone la experiencia del exilio, lo reafirma Azorín en el museo del Louvre: allí la pintura se le convierte al escritor en «lugar privilegiado donde detener la mirada»⁹ –para decirlo con palabras de María Zambrano– e iluminar desde las imágenes una visión de la tragedia española y una propuesta para su formalización literaria.

II

La experiencia azoriniana del Museo arranca ya de lejos. José Luis Calvo Carilla ha apuntado cómo para los jóvenes artistas españoles de finales del XIX la visita al Museo se había convertido en uno de los ritos aristocratizantes a través de los cuales expresaban su talante esteticista¹⁰. Es en esta época cuando en la literatura española comienza a emplearse el tópico del Museo como remanso espacio-temporal donde el artista se refugia de la aceleración histórica de la ciudad –espacio de la fugacidad y la confusión– e ingresa en un tiempo sacralizado donde reencuentra sus raíces culturales y su más auténtica humanidad a través de la contemplación. Por lo que respecta a José Martínez Ruiz, ya desde *Bohemia* (1897) el Prado aparece como lugar de acogida del joven escritor que experimenta su rito de paso bohemio –el hambre que padece un periodista por no cobrar en el periódico para el que trabaja– y que halla precisamente en el tiempo y los personajes de Ribera un referente en que reconocer su propia estigmatización de marginado social¹¹. También en la tercera parte de *Antonio Azorín* la

visita al museo constituye para el escritor un alejamiento momentáneo de la voracidad con que la profesión periodística reclama su energía creativa y amenaza con carcomer su más auténtica identidad literaria: en el vagabundaje solitario que Antonio Azorín emprende diariamente para rehuir el trabajo tras los almuerzos, va algunas veces «al Retiro, que es un gran jardín con muchos árboles; otros, si el tiempo es desapacible, me meto en el museo de Pinturas»¹².

En la vida del propio José Martínez Ruiz, esa actividad de *flâneur* museístico dará como principales frutos las cinco éfrasis publicadas en 1905 en *Blanco y Negro* bajo el marbete genérico de «Los amigos del Museo»¹³, a las que Ana M^a. Esteve López ha dedicado un magnífico estudio interpretativo¹⁴ y, de hecho, la apretadísima red de referencias pictóricas que constituye una de las urdimbres de la obra azoriniana hace pensar que la frecuentación del Museo testimoniada por artículos dispersos entre los años 1901 y 1913¹⁵ continuó a lo largo de la vida del escritor. Con todo, la experiencia más profunda del Museo transcurre para Azorín durante los años que van de 1936 a 1939. De hecho, entre los primeros artículos que el autor de Monóvar escribe para *La Prensa* durante el exilio parisino figura precisamente el titulado «La experiencia del Louvre» (24-I-1937), crónica que no por casualidad había de cerrar *Españoles en París* cuando en 1939 una selección de esos artículos se publicó en volumen. «La experiencia del Louvre» recoge los rasgos fundamentales que definen la relación del escritor con el Museo en la Modernidad: así por ejemplo, la selección que en él hace el cronista de las tres obras que prefiere entre las muchas expuestas en el museo —el *Entierro de Ornans* de Courbet (1849–1850), el *San Juan Bautista* de Leonardo (1513–1516) y el *Retrato de John Julius Angerstein y su mujer* de Lawrence (c. 1790)—, responde al impulso de reordenación íntima del Museo con que la literatura se opone a la masificación de la obra pictórica en las salas (aspecto que Azorín rememoraría con desagrado en su posterior recuerdo del Louvre al escribir *París*¹⁶). O bien Azorín vive el Museo como «reproducción a escala de la experiencia de la ciudad moderna»¹⁷, deambulando por las salas y galerías del Louvre al igual que el *flâneur* por el espacio urbano, y al igual que en éste, enfrentado a una acumulación de imágenes que se hace imposible asimilar adecuadamente y que luego la memoria organiza a su antojo.

Pero el testimonio más valioso y sugestivo que ofrece el artículo de que hablo es desde luego el del reconocimiento del drama colectivo español en *El entierro de Ornans*, de Courbet, cuadro que ofrece a Azorín la imagen de su propio conflicto:

«El sentimiento profundo del contemplador se fundía en el sentimiento hondo del artista. A la derecha del cuadro, ante la fosa abierta, unas mujeres lloran. En primer término, entre hombres enlutados, un caballero se tapa el rostro —lloroso— con un pañuelo blanco que aprieta una mano enguantada de negro.

Viniendo de España, sintiéndome todo dolorido, estas mujeres eran, sí, las mujeres acongojadas que yo había dejado en la tierra nativa. En sus rostros se condensaba todo el dolor de mi patria y el mío.» (p. 158)

Como ya sucediera en *Bohemia*, el Museo es aquel espacio en que el visitante halla su verdadera identidad en el espejo de la obra artística. Ámbito sagrado por cuanto en él se convocan siglos de sensibilidad, el Museo relata al visitante la historia atemporal del dolor humano, y permite así que el hombre re-conozca su propio y concreto drama inserto en el de la marcha del mundo, o lo que es lo mismo, que pueda contemplar la Guerra Civil de 1936 en el cortejo fúnebre de unos campesinos y burgueses de Ornans de entre 1849 y 1850. Ese proceso de re-conocimiento a través de la obra de arte modifica sustancialmente la visión de la propia identidad, que ante los cuadros se descubre en alguna faceta innominada o se aclara en sus intuiciones. Punto por punto lo declara así el poeta de «San Sebastián en París»:

«Usted, doctor, ha estado en el museo del Louvre. Claro que ha estado usted. Y habrá ido muchas veces. El museo del Louvre es un ardiente foco de espiritualidad. Están allí las obras tangibles de tanto y tanto artista como ha pensado y sentido. El producto del sentir de siglos y siglos allí está, visible, en el Louvre. ¿Y usted cree que se puede entrar impunemente en la catedral de Burgos? En una catedral está recogido, generación por generación, el sentimiento de un pueblo. El sentimiento ha cristalizado allí en todos los pormenores. Entramos y respiramos el alma de millares y millares de creyentes. Y en el Louvre pasa una cosa análoga. No habrá estado usted en el Louvre y habrá salido como entrara. Algo habría en usted, después de salir, que antes no había.» (p. 26)

El personaje, efectivamente, encuentra la clave de su conflicto contemplando en el Louvre las versiones del Perugino (c. 1490), de Andrea Mantegna (c. 1480), y de Guido Reni (primera mitad del XVII) en el tratamiento del *San Sebastián*, para asimilar cada una de las figuras a cada uno de los períodos por los que ha transcurrido su vida. Así, el San Sebastián de Perugino, con «una prestancia serena y una faz plácida» (p. 26) se corresponde con la etapa anterior a lo que él llama «la catástrofe»; el San Sebastián de Mantegna, que «muestra en su cara el más acongojante dolor» (*idem*), coincide con el momento de la Guerra Civil; y por último, el San Sebastián de Guido Reni, que «vuelve a reflejar la angustia en su semblante» (*ibíd.*), pero al que apenas se le aprecia la saeta clavada en el costado por estar éste «sumido en la sombra» (*ibíd.*), es imagen de la personalidad última del poeta, cuyo conflicto esencial permanece también oculto a lo largo del cuento para sólo ser nombrado al final: «Y yo tampoco llevaba a la vista ninguna saeta. La llevaba oculta. La llevaba como el San Sebastián de Guido Reni. [...] Esa saeta eterna y dolorosa que tengo clavada en el

pecho, que me han clavado en el pecho, es... el Odio» (pp. 28–29). De nuevo la obra de arte, lugar privilegiado de re-conocimiento, ha descubierto al personaje el rostro de su conflicto. Como muy bien lo explica el protagonista al médico que visita: «No crea usted, doctor, que desvarío. En la galería grande del Louvre es donde me he revelado yo a mí mismo. En ese lugar es donde he aclarado mi propio misterio» (p. 27).

Caso parecido es el de «Rebeca en París», donde la condesa de Fuencisla, ante el cuadro de Poussin, *Rebeca y Eliazar* (1648), siente cumplirse en ella misma el destino de la Rebeca bíblica, pues al haber muerto el hijo más querido de su esposo, querrá hacerle creer que su gemelo vivo es en realidad el predilecto. E igualmente en «Un astrólogo en París», la historia del cronista, que quizá no ha sido atropellado gracias al cigarrillo que un chófer quiso encender antes de abandonar el garaje, se pone en paralelo con el encuentro azaroso entre el rey David y Betsabé en el baño, casualidad que al intervenir en la marcha del plan divino, ha hecho posible que Rembrandt pinte *Los peregrinos de Emaús*.

De hecho, en todos los cuentos de *Españoles en París*, Azorín interpone sistemáticamente entre el personaje y su conflicto una obra estética –ya sea un cuadro, una escultura o una obra literaria– en la que el problema encuentra su doble y, sobre todo, se integra en el curso del destino humano. El recurso, desde luego, no es nuevo en el caso del autor levantino; pero lo que a este respecto quiero subrayar es que esta estrategia narrativa tiene ahora motivos nuevos por los que prodigarse, y que lo hace bajo el influjo sostenido de las visitas al Louvre. En este sentido me parece relevante que la interposición de la obra artística sugiera en los personajes una dimensión trágica que permite columbrar el alcance de su dolor dejándolo a la vez, y como en el cuadro de Guido Reni, en sombra. Ésta es la directriz de sobriedad ética y estética que Azorín se ha impuesto para *Españoles en París*, donde constantemente el autor de Monóvar se enfrenta al temor de que la expresión de la tragedia española desborde unos cauces formales que en ningún momento deben quebrarse bajo la tensión –por otra parte legítima– del grito.

Por ese motivo Azorín busca lograr una intensa concentración expresiva en la que el silencio y lo alusivo contengan la huella del dolor y a la vez retengan su posible desbordamiento entre los cauces de una formalización serena. Y lo hace teniendo como referentes estéticos, tanto la «gran literatura helénica» que «siendo serena, clara, sencilla, ecuánime, encierra en el fondo, allá en la entraña más recóndita, un remanente irreductible de tristeza infinita» (p. 155), como los logros formales de Rembrandt y Corot, que en *Españoles en París* tienen la función de auténticos correlatos metanarrativos respecto al proyecto literario de Azorín. Así, a través de una sugerente comparación entre el tratamiento del tema de Emaús en el Veronés (1559–60), el Tiziano (c. 1535) y Rembrandt (1648), el escritor levantino plasma el hallazgo de la

respuesta a su propia problemática creadora: mientras que los cuadros del Veronés y del Tiziano muestran un mundo recuperado de la «tragedia suprema» (p. 66) y así «Jesús nos muestra su faz serena y lozana, sin huella de dolor» (*ídem*) entre los faustos de la realidad, el cuadro de Rembrandt, a través de un magistral esfuerzo de austeridad estilística que ha eliminado todo elemento decorativo, consigue contener dentro de la serenidad formal las marcas del sufrimiento:

«Con los menos elementos físicos posibles, con un mínimo de materia, Rembrandt expresa el máximo de espiritualidad. Para llegar a ese grado supremo, Rembrandt no ha necesitado, como el cretense, violentar la línea y el color. ¡Y qué expresión suprema de dolor en Jesús! Da el artista lo más que puede dar un artista humano. Da la expresión más alta del dolor en la serenidad, o de la serenidad en el dolor.» (p. 27)

Del mismo modo que Rembrandt, y a diferencia del Veronés y del Tiziano, Azorín desea que sus relatos contengan el peso de la tragedia española; pero que, como también en el pintor holandés, ese peso no descomponga la realidad sino que se muestre como huella esencial en el fondo de los destinos humanos. De ahí que en tantas ocasiones *Españoles en París* diluya el sufrimiento en una infinita melancolía: Azorín reafirma una concepción ahistórica del dolor en la que éste se sitúa tras el horizonte de toda realidad, y desea explicar lo que él llama «la catástrofe» española dentro de esa esencia inmutable del mundo. Para ello, no deben resentirse los cauces formales de un estilo ya desde hace tiempo construido con el propósito de vislumbrar tras lo aparential la corriente inalterable de las cosas. Y de nuevo, es el comentario sobre un pintor –Corot– el que confirma esa voluntad estética de Azorín:

«El Greco y Rodin han luchado por extraer de la materia el espíritu. Lo que ansiosamente perseguían era mostrar en la tela y en el mármol lo que hay de latente y esencial en el mundo. El problema para Corot es el mismo. Pero Corot llega a la solución anhelada sin violentar la realidad. [...] La transformación que él opera es perfecta. Grado a grado, suavemente, ha ido modificando la materia visible. Domina imperiosamente en los paisajes de Corot la sensación de reposo. Cualquier tela de Corot nos aplaca los nervios encalabrados. Y sus figuras son figuras de quietud. [...] Más allá del horizonte sensible está, en Corot, la sugestión de lo eterno y de lo inefable.» (pp. 148–149)

Éste ha sido el esfuerzo de Azorín en *Españoles en París*: el de representar las consecuencias trágicas de la Guerra Civil dentro de una cosmovisión artística que quizá –y la duda la sostiene conscientemente el propio libro– traiciona el dolor histórico, concreto y personal de los españoles; pero que en cualquier caso quiere divi-

sar ese dolor en el devenir atemporal del sufrimiento humano. Ante las dudas sobre la legitimidad de esa transformación artística ejercida sobre una materia histórica tan delicada, el Louvre es para Azorín (y recuérdese el *Entierro de Ornans*) la ratificación de que es posible reconocer el conflicto español en el curso continuo del destino del hombre. El Louvre, espacio donde se han acogido siglos de una sensibilidad forjada entre el dolor, la alegría y el misterio, se convierte para el Azorín del exilio en lugar legitimador de la escritura artística.

NOTAS

- ¹ José M^a. Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 392.
- ² Christian Manso, «Un español en París: dolor y melancolía», en: *José Martínez Ruiz «Azorín»*. Actes du Colloque International de 1985, Pau, les 25 et 26 avril 1985, Pau, Cahiers de l'Université n° 8, 1985, pp. 171–187.
- ³ Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936–1967)*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, p. 29.
- ⁴ José M^a. Martínez Cachero, «Sobre *Españoles en París*», en: *Azorín et la France*. Actes du deuxième Colloque International, Pau 1992, Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines, Pau, J&D Éditions, 1995, pp. 291–299.
- ⁵ Sobre las metodologías que hallan un valor de información histórica y estética en el tratamiento literario de la obra de arte, *vid.* Wendy Steiner, «La analogía entre la pintura y la literatura», y Michael Rifaterre, «La ilusión de la écfrasis», en: *Literatura y pintura*, (Antonio Monegal ed.), Madrid, Arco / Libros, 2000, pp. 25–49 y 161–183 respectivamente.
- ⁶ José M^a. Martínez Cachero, *Op. cit.*, p. 295.
- ⁷ José M^a. Naharro–Calderón, «“Espacios latentes” de Juan Ramón Jiménez», *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 287–312.
- ⁸ Azorín, *Españoles en París*, Madrid, Espasa–Calpe, 1984⁸ (1939¹), p. 131. Todas las citas del libro provienen de esta edición, y a partir de este momento tan sólo se consignará su página de procedencia en el texto.
- ⁹ María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa–Calpe, 1991, p. 11.
- ¹⁰ José Luis Calvo Carilla, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895–1902)*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 240.
- ¹¹ *Vid.* José Martínez Ruiz, *Bohemia, O.C.* (Ángel Cruz Rueda ed.), Madrid, Aguilar, 1959, t. I, p. 296.
- ¹² José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, (E. Inman Fox ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 168.
- ¹³ Los artículos en concreto son «Un elegante» (25–XI–1905), «Un buen señor» (2–XII–1905), «Un sensual» (9–XII–1905), «Unos espectadores» (23–XII–1905), y «Un magistrado» (13–I–1906), todos ellos, excepto el penúltimo, recogidos posteriormente en *En Lontananza*, Madrid, Editorial Bullón, 1963, pp. 72–81.
- ¹⁴ Ana M^a. Esteve López, «La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)», en: *Azorín, 1904–1924*. Actes du III^o Colloque International organisé par le Centre de

documentation et de recherche en langues vivantes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et par la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 41-51.

¹⁵ Vid. «El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España* (17-XII-1901); «En el Museo», *El Globo* (3-I-1903), posteriormente recogido en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 9-12; «En el Museo. Las fantasías del señor Villegas», *España* (10-I-1905), recogido en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944, pp. 201-205; «En el Museo. La hora de todos y la fortuna con seso», *España* (11-I-1905), en *Tiempos y cosas*, *Op. cit.*, pp. 207-213; o «El Museo y Velázquez», *La Vanguardia* (29-VII-1913), después recogido en *Pintar como querer*, *Op. cit.*, pp. 101-107.

¹⁶ Vid. «En el Louvre », *París, O. C.*, *Op. cit.*, t. VII, pp. 841-844.

¹⁷ Para éste y otros aspectos de la escritura generada en el Museo Vid. Enric Bou, «Voces en el Museo», en: *Pintura en el aire. Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 61-86, p. 71.

La lengua azoriniana en *La isla sin aurora* (1944): hacia una traducción italiana

Renata Londero
Udine, Italia

EN EL PANORAMA novelístico azoriniano, la importancia de *La isla sin aurora* (1944) es sin duda fundamental, por ser esta obra una auténtica *summa* temática y estilística de la visión de la vida y del arte del gran escritor levantino¹. Convencido de que «la materia artística es blanda arcilla» –como declara en el capítulo XXVI de *Memoorias inmemoriales*²–, en su penúltima novela Azorín, enemigo de rígidos esquemas y encasillamientos, entrelaza con maestría géneros literarios, códigos expresivos y registros lingüísticos, como siempre ha hecho a lo largo de su obra, heterogénea y homogénea a la vez, innovadora y apegada a la tradición, salpicada de cruces intra e intertextuales. De esta forma, el recuento metafictivo de la imaginaria navegación por el Pacífico y hacia «la isla sin aurora» del título, emprendida por tres artistas –el poeta, el novelista y el dramaturgo–, se transforma en un fascinante paseo por la experiencia y la lectura, la realidad y la ficción, la acción y la contemplación, en un entorno discursivo que se inspira en géneros tan distintos y complementarios como la fábula,

el cuento mitológico, y el libro de viajes, suspendidos entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo ideal.

La habilísima mezcla de linealidad y variedad, sencillez y complejidad que caracteriza el mensaje artístico azoriniano, en *La isla sin aurora* también se refleja muy claramente en el estilo y la lengua utilizados. Como suele acontecer en sus escritos, la sintaxis, escueta y elíptica, generalmente paratáctica, se completa con un léxico riquísimo en matices, hondamente lírico y creativo, pero al mismo tiempo extremadamente preciso, de acuerdo con el acostumbrado amor del autor hacia la unión de las cosas con las palabras que las expresan, como dirían Ortega y Gasset³ y Vargas Llosa⁴. Por lo tanto, en los 38 concisos capítulos de esta novela-ensayo –que se podrían considerar como independientes artículos de reflexión, estampas descriptivas, o incluso poemas en prosa–, el lirismo y la exactitud se funden perfectamente. De hecho, por un lado, en la estructura sintáctica de la novela prevalece la iteración, gozne del lenguaje lírico⁵, como bien puede verse, por ejemplo, en la persistente repetición de la conjunción copulativa «y».

En la vertiente léxica, la tendencia hacia lo lírico que distingue el *modus scribendi* del «poeta» Azorín –como lo llamaría en 1949 Gerardo Diego⁶, a quien *La isla sin aurora* fue dedicada⁷– se pone de manifiesto sobre todo en la adjetivación abundante e intensa, a menudo bi- y trimembre, que acompaña las numerosas descripciones, altamente pictóricas, de los personajes y de los ambientes exóticos y fantásticos donde se incrusta la diégesis. Líricamente significativo resulta también el tejido fónico, lleno de asonancias y aliteraciones, que brindan una suave armonía de ritmos y sonidos a todo el *opus* azoriniano, desde *La Voluntad* (1902) hasta *Los Recuadros* (1963). Veamos unos ejemplos al respecto. He aquí cómo se pinta por primera vez la isla adonde arriban los protagonistas, en el primer capítulo de la novela:

«Cerco de cocoteros orlaba el saliente pedazo de tierra. En la lejanía se divisaba una montaña de porcelana. Si se le hubiera arrojado una piedra, se hubiera roto. El aire era fino y transparente; dulce la temperatura; claras las aguas del mar. Entre las ondas se rebullían peces multicolores, ya azules, ya dorados, ya bermejos. Y entre el verde ramaje, saltaban y piaban pájaros de plumajes vistosos.»

Y el novelista (cap. V) y el poeta (cap. VI) se nos presentan con la misma armoniosa precisión léxica y sonora:

«Su cara es alongada, escueta, con dos grandes arrugas a uno y otro lado, que parecen entrecomillar la boca de labios sensuales. [...] No es alto ni bajo el novelista; de mediana estatura, su cuerpo es ágil, presto en los movimientos»

«Sonrosado, blanco, fino de cutis, nariz perfecta, boca chica, con labios delgados, el poeta es un ejemplar selecto de la especie humana.»⁸

Por otro lado, en *La isla sin aurora*, los términos, refinados y poéticos, o concretos y referenciales, sacados de la lengua estándar, se entrecruzan con muchos tecnicismos, muestras evidentes de que Azorín concebía el mester literario como un oficio de orfebrería. De ahí que el escritor emplee con sabia soltura y exactitud palabras pertenecientes a ámbitos técnicos diversos, tanto en ésta como en otras novelas: por ejemplo, la preciosa y aún poco estudiada *Pueblo*, de 1930. Una frecuente área léxica de referencia es la **indumentaria**. En el capítulo XII, del marino Manuel Rodríguez se destaca la suelta elegancia:

«Manuel Rodríguez es hombre doblado, forzado; sus ojos son grandes y azules; los bigotes, gruesos y vedijosos. Viste un terno azul y gasta vaporosa chalina, que ciñe blanco cuello de camisa, a la marinera.» (p. 51)

En cambio, el guardián de la isla se representa irónicamente como «un caballero correctamente vestido de levita, con sombrero de copa», que se cambia misteriosamente de atuendo («ahora ya no vestía levita, sino capa de grana con sombrero de candelil»; cap. XXIII, p. 93).

El autor también pone al descubierto sus buenos conocimientos en materia de **náutica**, al narrar las peregrinaciones de los tres artistas por el océano y alrededor de la isla, a bordo de bergantines, bricbarcas, goletas, quechemarines y esquifes (caps. I, XIX, XXIII, XXIV). Por otra parte, no es ninguna casualidad que sobre todo en los años cuarenta, Azorín dedique al mar y a la navegación –evidente metáfora del camino vital y creativo– varios artículos–cuentos, tales como «El mar» (*ABC*, 2/8/1942), «Marinos de España» (*ABC*, 21/8/1942), «La sensación del mar» (*ABC*, 19/12/1943).

Por lo que concierne a la **cocina** –un ambiente doméstico muy amado y descrito por Azorín–, en el tercer capítulo se enumeran con detenimiento los utensilios y las vajillas que el novelista–ceramista⁹ tiene en su casa:

«La casa estaba llena de cacharros de loza y porcelana. [...] Había en repisas, sobre los muebles, en los rincones, posados en las sillas, colgados de las paredes, jarritos, macerinas, tazas, platos, hueveras, salseras, fuentes, aguamaniles.» (pp. 17–18)

Finalmente, en *La isla* no podía faltar una alusión a otro oficio que para Azorín simboliza el refinamiento en la escritura, es decir la **carpintería**¹⁰. De ahí que en el

capítulo XXVI aparezcan en tropel las herramientas –cepillos, guillames, garlopas, escoplos, berbiquies– que los protagonistas usan para levantar sus hogares en el islote austral:

«[...] continúan manejando ya la sierra, ya la azuela, ya el escoplo o ya el cepillo. De lo que más gusta el poeta es ir sacando túrdigas a la madera con el cepillo, con la garlopa o con el guillame. [...] El escoplo y el mazo abren en la madera cotanas; el berbiquí va taladrando.» (pp. 105–106)

De todas formas, Azorín –profundo conocedor y escudriñador de su lengua, como bien han subrayado Elena Cianca y Emilio Gavilanes¹¹– la maneja con admirable pericia no sólo en el registro alto, sino también en el coloquial, a través de términos de uso familiar, modismos y paremias. En *La isla sin aurora*, como en otras novelas (pensemos en el gallo hablante de *Pueblo*, en las frívolas mujerzuelas de *Capricho*, o en los compadres y las comadres de *Salvadora de Olbena*), por lo general los coloquialismos se aplican –con sutil ironía– al habla de los personajes que ofrecen versiones conflictivas o poco fehacientes de la realidad. En el caso de *La isla sin aurora*, además, todos ellos son criaturas sobrenaturales, de quienes –nos parece sugerir Azorín– es arriesgado fiarse: es decir, el can hablante Trik (de obvia procedencia cervantina) –defensor a ultranza del viejo que ha robado la aurora y la tiene encarcelada en una gruta de la isla–; la ondina parlera y la sirena afónica, que se lanzan maliciosas críticas recíprocas¹²; el anciano fauno, que todavía se ufana de su supuesta prestancia (caps. XXXIV–XXXVII).

Pues bien, a la hora de traducir al italiano la prosa refinada y polifacética del último Azorín –como estoy haciendo en mi edición bilingüe comentada de la novela¹³–, todas las cuestiones conceptuales y formales que acabo de esbozar salen a flote, desafiando a quien se aventure por los vericuetos de un texto sólo exteriormente (por así decirlo) lineal y transparente, pero en realidad de increíble hondura y densidad. Empezando por el aspecto sintáctico, y proponiendo sólo un ejemplo elocuente, me centro en la iteración azoriniana –a la que antes aludía– de la conjunción «y», tanto dentro de la oración, como al principio de ella. En el artículo «Los misterios de la puntuación», salido en *La Prensa bonaerense* el 13 de octubre de 1935, y recogido en 1946 en *El artista y el estilo*, Azorín realza este rasgo estilístico que saca de uno de sus maestros de vida y arte, Fray Luis de León:

«Si cogéis *Los Nombres de Cristo*, la más hermosa obra de Fray Luis de León, al comenzar la lectura os percataréis de un detalle curioso: casi todos los períodos comienzan con una conjunción copulativa, la conjunción “y”.»¹⁴

Por lo tanto, he respetado y reproducido casi siempre tal repetición, tan relevante en el sistema compositivo del autor¹⁵, aunque unas pocas veces he elegido traducir «y» –que también adquiere en Azorín un patente valor adversativo– con los equivalentes italianos «ma, però, eppure»: esto sobre todo para transmitir el significado original de forma más eficaz, y evitar una redundancia excesivamente pesada en el texto–meta.

Permaneciendo en el campo del paralelismo, pero pasando al nivel fónico, una característica peculiar de la prosa azoriniana es su textura rítmica, asonántica y aliterativa, que naturalmente es preciso mantener en el texto de llegada. He aquí dos ejemplos que me parecen de especial interés: se trata de los títulos de los capítulos quinto y sexto. Espero haber conseguido reflejar en italiano sus finísimos enlaces de asonancias, aliteraciones e inversiones paragramáticas, sin alejarme de la semántica, cuando escogí «Aspetti diversi» para traducir «Sendos pergeños» (cap. V), y «Trine, cirri», a cambio del español «Encajes, celajes» (cap. VI). Muchas citas más podría traer a colación en este sentido. Elijo solamente dos pasajes breves, pero representativos, ofreciendo el original y mi traducción a renglón seguido:

«En lo azul resaltaban los trajes blanquísimos de los tres personajes, el velamen blanco de la nave y una paloma blanca posada en la borda.» (cap. XX, p. 79)

«Sull'azzurro spiccavano gli abiti bianchissimi dei tre personaggi, la velatura bianca della nave e una colomba bianca posata sul bordo.»

«Han de tener los bosques condiciones propicias. El bosque de esta isla las tiene: hay en él espesas umbrías, claros amenos, árboles centenarios y renuevos pujantes.» (cap. XXV, p. 100)

«I boschi devono avere condizioni propizie. Il bosco di quest'isola le ha: vi sono ombre spesse, radure ridenti, alberi centenari e gemme rigogliose.»

Finalizo con un rápido *excursus* de algunos aspectos léxicos que han obstaculizado mayormente mi camino traductivo. Para empezar, escasos han sido los falsos amigos, por otra parte tan frecuentes entre dos lenguas afines como el italiano y el español. Sólo he hallado dos, bastante explícitos: se trata de los verbos «manducar» (cap. XXX) y «sincerarse» (cap. XXXVII). En cuanto al primero, en español «manducar» es un sinónimo de «comer» en el registro familiar–coloquial¹⁶, pero no tiene el matiz humorístico que sí hoy en día caracteriza al italiano (arcaico) «manducare»¹⁷: por lo tanto, su traducción italiana podría ser «mangiarselo «o tal vez «pappare». Y el español «sincerarse» –que significa «hablar con sinceridad»¹⁸, o sea «abrirse, desahogarse, confesar»– en italiano tiene que convertirse en «confessare», mas nunca en el homónimo «sincerarsi», que en la lengua de Dante equivale a «asegurarse, cerciorarse»¹⁹.

En segundo lugar, frente a los numerosos términos técnicos de diferentes campos léxicos que señalaba antes, mi trayecto por diccionarios y manuales profesionales italianos ha sido paralelo a las pesquisas azorinianas por las páginas y las ilustraciones de los manuales de oficios que leía y anotaba con dedicación, como puede comprobarse recorriendo los anaqueles de su biblioteca particular en Monóvar²⁰. Con todo, el desafío principal –como siempre ocurre al traducir una cultura, junto con su lengua– ha sido el que me han deparado los llamados *realia*, es decir esas palabras y expresiones que designan ideas, costumbres, cosas privativas de una cultura y difíciles de trasladar a otra²¹. De los varios ejemplos que he localizado en *La isla sin aurora*, puedo entresacar la bella pareja culinaria «antes y artaletes» (cap. XXIII), que traduzco con el equivalente, alargado y explicativo, «aperitivi e bocconcini», tratando de proporcionar dos referentes gastronómicos italianos que podrían acercarse a los modelos españoles²², pero echando a perder la compacidad asonante y aliterativa del original. Otro caso es el de la granadina «alameda de los Gomérez», citada en el capítulo XXIV, para la cual he tenido que recurrir a un correlativo más comprensible a oídos italianos, es decir «il pioppeto dell'Alhambra»: cualquier italiano de buena cultura conoce el magnífico conjunto natural–monumental de la Alhambra, pero muchos menos son los que asociarían a la joya nazarí de Granada, el correcto nombre de la cuesta y de la arboleda de Gomérez que conduce a ella.

No obstante, los elementos lingüísticos, tan marcados culturalmente, que más sacan de quicio a los traductores son los coloquialismos, las unidades fraseológicas, y, *dulcis in fundo*, los refranes. En muchas ocasiones espero haber acertado, como cuando propongo «posapiano» por el adjetivo coloquial «posma» (cap. XXXV); «venire un colpo» en vez del modismo español «tomar un soponcio» (cap. XXXVII); «crescere nella bambagia» por «criarse en buenos pañales» (cap. XXVIII); «essere un osso duro» a cambio de «traérselas» (cap. XXIV); «raccattare col cucchiaino» en vez de «sacar al sol en una espuerta» (cap. XXXVII). Al contrario, bastantes quebraderos de cabeza me ha dado «reírse con risa de conejo» (cap. XXIX) –con el sentido de «reírse con risa forzada, fingida»²³–, que no tiene perfectos homólogos en mi lengua, donde el mismo concepto se expresa con los modismos «ridere a denti stretti» o «ridere verde»²⁴. Para guardar, pues, la imagen animalesca del contexto original –donde habla un tejón, ujier de la caverna donde se custodian los trozos robados de aurora en la isla–, después de varios tanteos, he utilizado la expresión italiana «ridere come una iena», que remite a la falsedad de la *hyaena ridens*. Pero confieso que aún no estoy satisfecha.

Huelga añadir que las paremias son otro terreno resbaladizo para el traductor. En *La isla sin aurora* –contrariamente a lo que sucede en los escritos de Azorín, gran aficionado de refranes, máximas y sentencias– ellas son muy exiguas. Hay una de solu-

ción nada fácil, porque además el capítulo donde se menciona, el XX, gira alrededor de ella para subrayar la ecuanimidad del sabio, cimiento de la filosofía estoica en la que se basa el pensamiento azoriniano. Se trata de «Más da el duro que el desnudo», registrada en la colección de *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (Sevilla, 1508), atribuida al Marqués de Santillana²⁵, y hoy caída en desuso. Para traducir la paremia –que indica que del avaro debe esperarse más que del pobre–, he decidido dar una versión al pie de la letra –«Dà più l’avarò dell’indigente»–, citando en la nota lingüística correspondiente los refranes italianos más próximos semánticamente al original: es decir, «Non si può cavar sangue da una rapa» y «Nessuno può dare quel che non ha»²⁶. Por consiguiente, también he respetado el texto de partida en el título del relato inventado por el personaje–novelista –«El duro y el desnudo»–, con el equivalente «L’avarò e l’indigente». En cambio, no he vertido literalmente al italiano otra paremia, citada en el capítulo XXXVII, «¿A dónde irá el buey que no are?», que «enseña que en todos los oficios y estados hay trabajos que sufrir»²⁷, y está atestiguada tanto en el refranero apócrifo de Santillana como en el acto IV de la *Celestina*²⁸. Puesto que la traducción literal hubiera resultado incomprensible, he optado por el italiano «Ogni legno ha il suo tarlo»²⁹ (= «Cada madera tiene su carcoma»), intentando conservar al menos el contexto «rústico «de la expresión.

Al final de esta somera reseña, me queda una conclusión por hacer. Si no cabe duda que, como afirma Umberto Eco, penetramos de verdad en un texto sólo si nos ponemos a traducirlo³⁰, la labor traductiva frente a la prosa azoriniana es una de las más atinadas formas de interpretar el mensaje que su entera producción brinda al lector de ayer y de hoy. En efecto, una obra tan paciente, tan artesanal, tan delicada como la que supone el traducir, puede muy bien representar la manera de escribir, de pensar y de vivir de Azorín. Según el fervoroso discípulo de Séneca, de Montaigne y de Gracián, el hombre y el artista deben en definitiva aspirar a la ataraxia, al equilibrio de los opuestos –como impecablemente se nos enseña en *La isla sin aurora*. ¿Y el trabajo del traductor no es tal vez una continua, fatigosa búsqueda de armonías verbales, que nunca se puede considerar realmente concluida?

Es más: bajo el signo de la globalidad, observar esta novela desde una óptica traductiva conlleva ponerse en sintonía ideal con un autor como Azorín, que siempre apuesta por el valor imprescindible de todas las formas profundas de traducción *lato sensu*, es decir los nudos intersemióticos e intertextuales. Porque *La isla sin aurora* rebosa de alusiones a filósofos (Sócrates, Descartes, Montaigne), literatos (Sófocles, Cervantes, Goethe, Shelley, Leopardi, José Selgas), pintores y escultores (Turner, Rodin, Gauguin), músicos (Jesús de Monasterio).

Azorín, extraordinario anticipador de la postmodernidad, no cree más que en la enorme potencialidad de la creación artística y de la escritura literaria, a la que se

dedica en cuerpo y alma, en el esfuerzo cotidiano de revitalizarla, aunque sea en nimios pormenores. Para el gran escritor levantino, componer y volver a componer significa apostar por el valor del arte, sin olvidar que –como todo *iter* traductivo– la trayectoria del artista (y del hombre) es un eterno ponerse en tela de juicio, un viaje lleno de vaivenes (como el de los protagonistas de *La isla sin aurora*), que merece la pena continuar sólo por el hecho de renovarse de día en día.

NOTAS

- ¹ Para un análisis de esta novela –concebida en 1943, y editada en el mes de febrero de 1944 (Barcelona, Destino, colección «Áncora y Delfín», 19), aunque esbozada en el cuento «La mayor emoción», publicado en *Blanco y Negro* el 22 de agosto de 1926–, vid. R. Londero, *L'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997, pp. 126–141; R. Londero, «La novela–ensayo de Azorín (1928–1944): vanguardia y tradición», en: Azorín, *Obras escogidas*, M.A. Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa–Calpe, 1998, t. I –*Novela completa*, pp. 156–161; y M. Albert, «Azorín y los narradores de vanguardia: En torno a *La isla sin aurora*», en: *Azorín et le Surréalisme*, Actes du V^e Colloque International (Pau–Saint–Jean–de–Luz, 26–28 octobre 2000), Le Pont du Rôle–Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, pp. 435–449. Está en prensa también una edición de *La isla...*, con prólogo de R. Londero, en la colección «Biblioteca Azorín «de la editorial Biblioteca Nueva (Madrid).
- ² «Concepto de las memorias», *Memorias inmemoriales*, en: Azorín, *Obras escogidas*, M.A. Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa–Calpe, 1998, t. III –*Teatro Cuentos Memorias Epistolario*, p. 1116.
- ³ J. Ortega y Gasset, *Ensayo de crítica–Azorín: Primores de lo vulgar*, *El Espectador*, en: *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1983, t. II, pp. 158–191.
- ⁴ M. Vargas Llosa, *El miniaturista*, en: Azorín, *Páginas escogidas*, estudio introductorio de M.A. Lozano Marco, Altea, Aitana, 1995, pp. 455–462.
- ⁵ Acerca de la repetición en el texto poético, y sobre todo en el poema en prosa –subgénero al que se podrían adscribir muchos pasajes tanto de *La isla sin aurora*, como de una multitud de otros escritos azorinianos–, véanse S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959; y M.V. Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- ⁶ G. Diego, «El poeta “Azorín”» (*ABC*, 16/2/1949); y «Monóvar y “Azorín”» (*ABC*, 7/9/1966).
- ⁷ «A Gerardo Diego, Poeta del ensueño».
- ⁸ Los tres pasajes (como los demás que se citarán en este trabajo) están sacados de la primera edición de *La isla sin aurora* (colección «Áncora y Delfín», 19, Barcelona, Destino, 1944), en la que me he basado para mi traducción al italiano. Las tres citas se encuentran, respectivamente, en las pp. 11, 25 y 30.
- ⁹ En la biblioteca particular de Azorín en Monóvar, se conserva el *Manual completo de artes cerámicas* de Marcelino García López, Madrid, Cuesta, 1877; signatura: 23–159–32.

- ¹⁰ Vid. S. Riopérez y Milá, «Un tratado de carpintería: cómo Azorín accedió a la estética superrealista», en: *Azorín et le Surréalisme, Op. cit.*, pp. 33–46. Éstos son los manuales de carpintería que se hallan en los estantes de la biblioteca monovera: Mr Nosban, *Manual del carpintero de muebles y edificios, seguido del arte del ebanista*, traducido del francés por Isidoro García Vicente, Madrid, Imprenta de Repullés, 1833, 2 tt. (signatura: 23–159–34); Eugenio Plá y Rave, *Manual del maderero*, Madrid, Aleu, 1882 (sign.: 24–164–20).
- ¹¹ E. Cianca, E. Gavilanes, «El objeto y la palabra en la obra azoriniana», en: *Azorín et la Génération de 1898*, Actes du IV^e Colloque International (Pau–Saint–Jean–de–Luz, 23–25 octobre 1997), Pau, Éditions Covedi, 1998, pp. 395–405.
- ¹² A la figura mítica de la sirena, interpretada según el modelo homérico como prototipo de la mujer seductora y engañosa a la vez, está dedicado el cuento «Las sirenas» (*Blanco y Negro*, 19/9/1926, recogido en 1929 en *Blanco en Azul*), que Azorín volvió a publicar en *ABC*, el 25 de septiembre de 1955.
- ¹³ La edición saldrá próximamente en la colección de clásicos españoles antiguos y modernos «Barataria», de la editorial Liguori de Nápoles.
- ¹⁴ Azorín, *Obras completas*, edición de A. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1947–1954, t. VIII, p. 636.
- ¹⁵ Con mucha razón, Lia Ogno, fina traductora al italiano de *El político* (*Il politico*, Firenze, Le Lettere, 2001) y *La Voluntad* (*La volontà*, Firenze, Le Lettere, 2002), declara que el propio texto azoriniano «indica [...] le coordinate per la sua traduzione» (Azorín, *Il Politico, Op. cit.*, «Nota alla traduzione», p. 15). Léase también, de la misma autora, el esclarecedor artículo «Appunti sulla traduzione italiana de *La Voluntad*, di J. Martínez Ruiz (Azorín)», en: *Quaderni sulla traduzione letteraria*, suplemento de *La Panarie*, 9, 2002, pp. 15–25.
- ¹⁶ Los diccionarios monolingües que he consultado son M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, 2 tt.; M. Seco, O. Andrés, G. Ramos, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, 2 tt.; y Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa–Calpe, 2001, 2 tt.
- ¹⁷ Ésta es la definición de «manducare» que dan Giacomo Devoto y Gian Carlo Oli en su *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2000–2001 (versión en CD Rom): «arc. Mangiare; oggi spec. in espressioni scherzose».
- ¹⁸ M. Seco, O. Andrés, G. Ramos, *Diccionario del español actual, Op. cit.*, t. II, p. 4122.
- ¹⁹ «Sincerarsi=Accertarsi della verità di un fatto» (G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana, Op. cit.*).
- ²⁰ Una lista incompleta de los manuales profesionales que salpican las repisas de la biblioteca azoriniana en Monóvar, y de los que el autor con seguridad se sirvió para ciertos capítulos de *La isla sin aurora* (haciendo caso omiso de los mencionados arriba), tiene que incluir por lo menos los siguientes: A.M. Perrot, *Manuel du coloriste*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1834 (sign.: 40–250–30); el *Manual de albañilería*, recopilado por D.F.B. y B., Madrid, Imprenta de Ramón Campuzano, 1863 (sign.: 3–21–19); y Marcelino García López, *Manual del tintorero*, Madrid, Cuesta, 1881 (sign.: 23–156–1).
- ²¹ Sobre la traducción de los *realia*, pueden verse las consideraciones de B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 1998, pp. 33–35; y de L. Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, pp. 167–170.
- ²² Para la versión italiana de «artalette», diminutivo de «artal», ha sido para mí utilísima la lectura de un recetario de cocina conservado en la biblioteca monovera de Azorín (José Guardiola

Ortiz, *Gastronomía alicantina*, Alicante, 1944²; sign.: 20–142–1). En efecto, todos los diccionarios de la lengua española a los que he acudido definen «artalete» como una «especie de empanada», por lo cual un posible correlativo gastronómico italiano hubiera sido «focaccina farcita». Sin embargo, en Guardiola Ortiz, he encontrado esta importante precisión acerca de «artalete»: «Aunque los diccionarios definen el arte y su diminutivo artalete como especie de empanada, es lo cierto que desde antiguo recibe este nombre la lonja fina de carne, ave o pescado que en forma de rollo envuelve algo comestible, ordinariamente en farsa o picadillo» (pp. 316–317). En el mismo libro, además, aparece una detallada receta de «artaletes de pollo y perdiz» (pp. 15–16), que me ha quitado toda duda: el plato italiano que más se aproxima a esta descripción no es «focaccia» (de masa), sino «involtino, bocconcino» (de carne, de pescado).

²³ F. Varela, H. Kubarth, *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid, Gredos, 1994, p. 245.

²⁴ B. M. Quartu, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2000², p. 448; P. Sorge, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Roma, Newton & Compton, 2001², p. 196.

²⁵ El refrán está citado y explicado, por ejemplo, en uno de los numerosos refraneros españoles presentes en la biblioteca azoriniana de Monóvar. Se trata de J. Suñé Benages, *Refranero clásico*, Barcelona, Joaquín Gil, 1930; sign.: 16–123–3 (p. 186: «Más da el duro que el desnudo». Refrán con que se denota que aun del avaro debe esperarse más que del que nada tiene para sí. Cervantes usó este refrán en el *Coloquio de los perros*»). El enlace entre el refrán y el supuesto Santillana de los *Refranes que dicen las viejas...* se menciona en otra importante colección, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media* de Eleanor S. O' Kane (Anejo II del «Boletín de la Real Academia Española», Madrid, 1959, p. 107), también conservada en la biblioteca particular del escritor (sign.: 15–118–6).

²⁶ R. Schwamenthal, M.L. Straniero, *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*, Milano, Rizzoli, 1999⁴, p. 347 (n. 3779) y p. 328 (n. 3569), respectivamente.

²⁷ J. Suñé Benages, *Op. cit.*, p. 7.

²⁸ *Vid.* E. O' Kane, *Op. cit.*, p. 66. En el monólogo que abre el cuarto acto, Celestina dice: «¿Adónde irá el buey que no are? Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos.» (F. de Rojas, *La Celestina*, ed. de D. Severin, Madrid, Cátedra, 1993, p. 149).

²⁹ R. Schwamenthal, M.L. Straniero, *Op. cit.*, pp. 363–364 (n. 3950).

³⁰ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, *passim*.

Azorín desde las columnas de *ABC*: melancolía, poesía (1941–1942)

Christian Manso
Pau, Francia

TRAS UN LARGO paréntesis de unos once años, reanuda Azorín su labor periodística en el diario *ABC* de Madrid el 18 de noviembre de 1941 con un artículo titulado «El embrollo del teatro»¹. Es, fundamentalmente, un trabajo de estética literaria que, debido a las circunstancias en que lo escribe y concibe, no puede menos de plantear un problema que trasciende lo puro y meramente literario y que, forzosamente, atañe a la postura del que tiene y usa la palabra en la España de posguerra y, más allá de las fronteras nacionales, en un contexto de contienda bélica, de eversión, mundiales. Azorín, en tanto que crítico, teorizante del teatro y dramaturgo, por supuesto, centra su atención sobre Lope de Vega, por ser, en su opinión, el que supo aprehender, encarnar la esencia del teatro: «Lo que hace Lope, espíritu abstracto, [...] es crearse todo un mundo poético. De tal modo, que en este mundo ficticio –de suprema delicadeza– puede él hacer lo que se le antoje»². A Azorín, lo que le hace un adepto incondicional de Lope es el compromiso de este último con la ficción y, por consiguiente, toda la pertinencia, toda la coherencia que saca de la misma. Celebra a Lope como genuino fabricante de ficción, de *poiesis*. Y corolario de mundo tan bien

ensamblado, lo es la acción en el teatro de Lope: «Y Lope, a impulsos de la misma celeridad con que escribe, llevado de su ímpetu, crea una acción, encuentra esa acción y hace que esa acción sea lo fundamental en la comedia. Ahí precisamente, en el encantamiento de la acción, es donde existe la diferencia entre Lope y Cervantes»³. Contrafigura de Lope, que, según el columnista, desbarató tal ámbito ficcional tan necesario y primordial, fue Moratín: «Ha pasado casi un siglo en que lo inefable de la vida, lo más delicado, lo más profundo, ha cedido a la presión de la materia. Ha bajado el espíritu religioso y consecuentemente ha bajado el espíritu poético. Moratín encuentra preparado el terreno para desmontar el mundo, todo el gran mundo poético de Lope de Vega. Existe un desnivel tan grande entre ese mundo poético –con todas sus arbitrariedades– y el mundo de Moratín, que no es posible comprender, estando en el mundo de Moratín, la obra de Lope»⁴. Este antagonismo tan tajante e irreductible a los ojos del comentarista, no admite justificación válida, a comenzar por la esgrimida por el propio Moratín: «Moratín explica la oposición de un modo, y en realidad esa explicación –la de las tres unidades– no explica nada»⁵. Concluye Azorín deplorando tamaño desperdicio: «Lo esencial es que de un mundo espiritual se ha pasado a otro»⁶.

La actitud del escritor, en este texto apertural, liminar, no carece de interés; todo lo contrario: desligado de la inmediatez de la realidad, de la ordinariez, de la cotidianeidad, Azorín se sumerge en una disquisición de esencia literaria, mediante la cual, probablemente, intenta evidenciar una opción vital, existencial, la que quiere hacer triunfar lo ficticio, lo poético, lo espiritual, sobre la basta realidad, la que le concede al sueño, al ensueño, una preeminencia. Por parecerme fundamental, fundacional, este texto, en su situación inaugural, me he propuesto, en mi hipótesis de lectura, asimilarlo a un *incipit*, es decir al lugar de exposición de una idea decisiva que repercutirá a todo lo largo de la producción, o como dice Benito Pelegrín, a una «metábola virtualmente infinita de una imagen–clave»⁷. Para que mi hipótesis de lectura pueda tener suficiente crédito he analizado los cincuenta artículos publicados por el periodista hasta finales de 1942⁸.

oooOooo

El segundo texto, «Melancolía, poesía»⁹, por el título que lleva, podría ser, por sí solo, el exponente programático de Azorín: la melancolía supone en él echar de menos sus años juveniles de incipiente escritor en la «España exhausta» de finales del siglo XIX. Rodeado de otros muchos escritores en ciernes, la mayoría poetas, como Valle–Inclán, Rusiñol, Benavente, Antonio Machado, o imbuidos de un estro poético como Pío Baroja que «eleva el paisaje a la categoría de tema lírico», justifica Azorín

el «pesimismo intrépido» que embargaba a todos esos «hombres sensibles» que «habían de sentirse entristecidos en ese acabarse melancólico de unos yacimientos sociales seculares»¹⁰. Resueltamente se vuelve Azorín hacia el pasado, hacia una época que valoriza sumamente: no sólo por ser la de la juventud sino por ser el inicio de «otra edad» en la que su generación iba a descollar. Tal postura –desgajarse de la realidad presente para poder enfocar algo de más trascendencia–, como se podrá comprobar en adelante, estructurará todo el pensamiento del escritor. Pienso oportuno recalcar ya, en este estadio de la exposición, que dicha melancolía, que significa la pérdida del objeto amado a la par que una voluntad férrea, por el que la experimenta, de sumergirse en el pasado por entrañar este último lo que ya no proporciona el presente, a saber la felicidad, la satisfacción, la fruición, etc., es una actitud frecuente entre los protagonistas puestos en escena¹¹ por Azorín: Cervantes, ya proveyo, frente al vino italiano que le acaba de escanciar la napolitana Giannina, encontrada por casualidad en las calles de Madrid, «permanece un momento extático [...] allí, en ese vino, está toda su juventud; allí están sus días felices de Italia»¹². «¡Qué lejanos los días felices de Italia y los de Lepanto!», exclama, en otro artículo, el médico que acompaña a Cervantes en su viaje de Esquivias a Madrid¹³. Recurrente actitud ante la vida, la plasma física, plásticamente Azorín en sus múltiples personajes que parecen tomar expresiones hieráticas: «el codo hincado en el muslo y la cabeza reclinada en la mano»¹⁴ o todavía: «se hallaba sentado, una pierna sobre otra, el codo derecho en el muslo, la barbilla en la mano»¹⁵. Esta actitud del pensador, del meditabundo, que Azorín declina repetidas veces, es también otro elemento que, de cierto modo, permite la vuelta atrás y que da la espalda al presente y, por consiguiente, al futuro y paraliza cualquier veleidad, tentativa, de acción en la propincua realidad epocal. Se afirma, cada vez más y correlativamente, una inclinación al ensimismamiento, a la soledad, al rechazo de todo el entorno social. Es el caso de ese poeta burgalés que acude a la Cartuja de Miraflores para rendir un homenaje a Don Juan II de Castilla y a los poetas de su corte: «Se recogió sobre sí mismo y sintió entonces una poderosa fuerza dentro de sí. La propensión que siempre había tenido a la soledad se acentuó en estos momentos; ahora sentía más que nunca la vanidad de todo. De todo lo mundano, de todo lo frívolo y fugaz»¹⁶. Tal estado anímico se puede explicar, justificar de distintas maneras. En este último caso el poeta, que veía «un íntimo parentesco entre la lírica y los problemas trascendentales de la filosofía», recusa, refuta, el giro –por mínimo que fuera– que había tomado la poesía lírica contemporánea: «En su propio arte –la poesía lírica– notaba él que, sin haber sido muchas las concesiones a la moda del día, eso poco que había consentido en ceder, le avergonzaba, y humillaba»¹⁷. En efecto, sólo cuenta, a su parecer, su inclinación íntima, que es su razón de ser, a saber la metafísica: «Si era de los demás, en la porción que fuese, poca o mucha, ¿cómo podía ser

de sí mismo? Si se deslizaba, poco o mucho, hacia la dispersión espiritual, ¿cómo podría concentrar el espíritu en los grandes, eternos, trágicos problemas humanos?»¹⁸. Otro factor que es susceptible de generar también este estado de abstracción mental, es la emoción: «Lo que a ti te ha rendido es, más que el trabajo, la emoción, le dice el médico a Miguel [de Cervantes], la intensa emoción en que se condensa prodigiosamente el tiempo»¹⁹. Esa emoción que expresa, traduce, compendiando los altibajos afectivos acumulados a todo lo largo de la existencia del escritor, por cierto que asoma, se transparenta, en todas las páginas de su libro, cristalizando en su «ambiente moral» del que mana «honda humanidad», «confortación anímica», «esperanza», «consuelo»²⁰. Ni que decir tiene que al pronunciar tales palabras, el médico apunta un espacio libresco, ficticio, poético al fin y al cabo, como recurso saludable, de cara a la adversidad inmediata, apremiante: «Cuando, estando afligidos, combatidos por la adversidad, vencidos por el dolor, leemos unas páginas de tu libro, nos sentimos al punto fortalecidos y alentados»²¹. Tal es el efecto que puede surtir, de rebote, una postura de franca y voluntaria desgajadura de la realidad circundante. Este abstraerse que milita a favor de un retiro hacia lo interior, de un abandono, y de la repulsa de lo externo, lo ilustra, lo recalca Azorín reiteradamente a través de protagonistas variados. Es el ejemplo del retejador que en los tejados aprovecha la oportunidad que le brinda su oficio –cambiar las «tejas quebradas «por «otras nuevas»– para dedicarse a su afición más dilecta, revelándose así lo que más alienta en él, y por ende, la otra cara de su ser: «Atisbaba los patios hondos y solitarios; patios a veces de conventos de monjas, cerrados a todos y en los que yo, apostado junto a una chimenea, me placía ver, si no con los ojos, con la imaginación, alguna pensativa soror, pálida y lenta»²². Lo agujonea este tipo de espacio cerrado, profundo, solitario, apartado del mundo, un espacio *conclusus* por antonomasia. Todavía más significativo e ilustrativo es el personaje de Juana, andadera de las clarisas del Arrabal, que «tiene por sus afanes, por sus simpatías, abastada la despensa del convento»²³. Animada por una entrañable vocación religiosa, «no llegó a profesar» y no pudo ingresar en el convento, con lo cual vive un drama, atenazada por una frustración irremediable. Sin embargo, de no ser ella la andadera, «la caridad de todos con seguridad no sería la misma; no todos darían con largueza a la otra andadera lo que ahora ofrendan a Juana»²⁴. Juana ansía penetrar en el interior de ese convento cuyo torno no tiene «resquicio por donde se pueda atisbar nada de lo interior»²⁵, posee un locutorio cuya red espesa tiene una «negra cortina [...] para que las monjas no puedan ser vistas»²⁶. En esas condiciones, ¿cómo se le puede hacer llevadera, vividera, la existencia? En absoluto puede quebrar Juana la clausura, pero interviene el narrador: «¿No habrá en tanto rigor [...] una excepción para Juana? ¿De qué manera, si no existe dicho privilegio, puede Juana conformarse con la vida andariega que lleva?»²⁷. La vida, la puede soportar Juana,

gracias a una dispensa, a una prerrogativa, que le permite franquear, de vez en cuando, la frontera, lo prohibido, pasar al otro mundo –siquiera por unos momentos–, mundo herméticamente aislado, clausurado, mundo de la profundidad, del silencio, de la contemplación, del recogimiento. Este ejemplo, de modo más nítido, más adecuado que el precedente, muestra lo imprescindible del paso a otro universo estrictamente caracterizado para este ser humano, universo verdaderamente paralelo, estanco. Y lo que llama la atención es que abundan en los textos azorinianos aquellos relatos en que se produce la escisión vital, escisión ineludible. En el artículo titulado «En 1615», Azorín pone a las claras el lugar de concepción de la primera parte del *Quijote*, a saber un lugar secreto, apartado, que requiere una complicidad amistosa: «Al entrar este hombre en la casa deja atrás el mundo; quedan lejos, por dos o tres horas, las agrias disputas familiares, los reproches, los enconos de los compañeros, las solapadas envidias...»²⁸. En otra parte, Pascual Giménez, mediante el hallazgo, el descubrimiento, de una guía especial, insólita, de España, impresa en Madrid en 1844, «pasaba de un mundo a otro; de la España monumental, la España del arte y del turismo, se internaba en esta otra España»²⁹. Va a visitar todas las fundaciones de las hijas de San Vicente de Paul. Con esa guía, en que «se expresaba [...] lo que no se consignaba en las demás», Pascual «conocía ahora España por vez primera; la había conocido antes en sus exterioridades artísticas y la penetraba al presente en toda su profundidad»³⁰. También se puede añadir a ese conjunto el ejemplo de ese labrador de la meseta de Castilla la Vieja que siente irresistible atracción por el mar que no ha visto nunca, que se resiste al principio para dejarse vencer al fin por «el germen hereditario que llevaba dentro»³¹: «Juan advirtió en el fondo del alma que pasaba definitivamente de una vida a otra vida, de un mundo a otro»³². Hasta ahora todos esos tránsitos, esos eflujos, se realizaban en un mundo cercano, contiguo, familiar. No sería, sin embargo, exhaustivo mi estudio sin la mención de tres artículos³³ que remiten a lugares lejanos, exóticos, pero que guardan estrecha relación con los susodichos en lo que son espacios de configuración cerrada, lugares apartados cuya lontananza se puede asimilar a la profundidad antes aludida. Azorín opta por los archipiélagos de Oceanía, formados por miríadas de diminutas islas descubiertas, en su mayoría, por navegantes españoles y renombradas algunas por Paul Gauguin. Su elección, la justifica ante todo por razones éticas: «¿Por qué había elegido esta soledad remotísima? La soledad de Europa no le placía; necesitaba otra cosa; necesitaba este apartamiento, rodeado de luz, de color y de aire transparente»³⁴. Sus protagonistas han huido de Europa por estar esta última «abrumada con su historia y Oceanía se halla exenta de tal pesadumbre»³⁵, lo que más precisamente en su mente significa que Europa ya se ve carente de todo humanismo: «Todo es allí sencillo y patriarcal; la civilización –en lo que tiene de mecánica y de secadora del sentimiento espontáneo– no ha entrado todavía en estos parajes»³⁶. La

aversión que le han cogido sus protagonistas a dicha civilización es tan irrefrenable que hasta no pueden soportar la vista de cualquier emblema de su existencia: «¿Y la soledad? ¿Y la ansiada soledad que él había venido a buscar al Pacífico?»³⁷ se interroga el personaje del relato de «Noa-Noa», a quien, no sin razón, Azorín no ha dado nombre ni apellido. Esta soledad, la quiere preservar como bien supremo a toda costa: «Un día vió un barco en el horizonte; venía hacia la isla; tomó él su cayado y se encaminó a lo más escondido y fragoso de la montaña»³⁸.

oooOooo

Apartamiento, aislamiento, vuelta atrás, huida, evasión, *otredad* claramente identificada, localizada, resaltan de cuanto he podido observar dentro del vasto campo relativo a la melancolía, estado mental íntimamente vinculado con la insatisfacción, la defraudación presentes, que originan en el protagonista esa actitud, esa disposición de ánimo. En efecto, en él, más que todo, importa superar una realidad social, cultural, histórica, hasta subvertir determinados valores, fundamentos morales, convencionalismos, y eso en nombre de un ideal espiritual, filosófico, que descansa en la plena realización, en el desenvolvimiento sin traba del ser humano. La mejor ilustración, a este respecto, la proporciona Azorín con su artículo titulado «La primera salida»³⁹. Mientras que el ama y la sobrina se preocupan, se inquietan, por la «sustentación de la casa», el señor «metido en su cuarto, cerrada la puerta por dentro, pasaba los días y las noches» leyendo «historias fantásticas», y poco a poco surge en él «el propósito de huirse en busca de aventuras». Enteradas ama y sobrina, intentan disuadir a su amo de llevar adelante su proyecto, multiplicando «las imprecaciones, los aspavientos y las lágrimas». En eso, uno de los «continuos» de la casa, el bachiller Sansón Carrasco, interviene para convencerlas de que mejor sería de su parte adoptar una actitud distinta, opuesta: «Peor sería que por no poder cumplir su deseo le entrase una murria vehemente y le acabase»⁴⁰. Persuadida, al fin y al cabo, de que el bachiller lleva la razón, el ama se las arreglará para que la salida de su amo se pueda efectuar tal y como lo desea, es decir en un momento en que las dos mujeres «no lo adviertan». El ama, en quien prevalece el *primum vivere*, cae de súbito en lo que puede significar esta salida para su amo, facilitándole, de cierto modo, la apertura, de par en par, de las compuertas de su impetuoso deseo. De esta manera asoma explícitamente el mensaje de Azorín: concederle la primacía al deseo, oír la voz del deseo, hacer lo posible para que se cumpla, se realice plenamente, dependiendo de ello el equilibrio vital, humano y, por cierto, en el caso que evoco, una dimensión humanística de mucho alcance. Estrechamente ligado con el deseo está el sueño, o mejor el ensueño, y por consiguiente lo poético en el sentido más amplio de la palabra. La fabricación imaginaria que destaca en esta producción se ha

de aprehender dentro de una vasta campaña de comunicación –a través del lector potencial– consistente en reajustar el interés sobre el ser humano, sobre el porvenir de la humanidad, también; es un modo de llamamiento al orden moral que Azorín insinúa de manera implícita y que mantiene una inmediata relación con su alegato en apoyo del cumplimiento del deseo. Si huye de Europa, aduce razones que condenan sin apelación los efectos perversos de la civilización, coincidiendo, de cierto modo, con las opciones vitales de Paul Gauguin⁴¹; su búsqueda en Oceanía, la respalda y la fundamenta esa voluntad de recuperar las raíces de la humanidad, el sentido perdido de las relaciones humanas, el fondo de humanismo inhumado por los sepultureros de Europa. Tanto como la satisfacción del deseo, la rehabilitación de ese substrato ingénito, primigenio es imperioso, y el recurso a la evasión es un medio poético que facilita el acceso a una problemática ontológica y ética a la vez. Valiéndose del descubrimiento de la psicología, el narrador no cesa en pretender conseguir su objeto, lo que le sitúa en una corriente filosófica optimista, digna del Renacimiento o de la Ilustración, ¡a pesar de reivindicar el «pesimismo intrépido» de sus años juveniles! Que sienta la necesidad de viajar por el Pacífico no parece gratuito. Se encuentra en los antípodas de Europa y por su nombre, esta otra parte del mundo evoca una situación de ánimo o un estado que son condiciones *sine qua non* del objeto requerido por Azorín. Una vez en la isla, se va a apoderar del viajero una sensación de haber alcanzado el estrato profundo deseado: «Tal vez tendremos allí la sensación de haber visto lo que no hemos visto jamás. Esa sensación extraña –que los psicólogos conocen– nos produce una viva añoranza. [...] La isla es tal como en nuestros ensueños, en nuestras nostalgias de lo no visto, la habíamos imaginado»⁴². Coinciden, por fin, ensueño y realidad, lo que consagra la omnipotencia de aquél y su dinámica que no hay que dejar de mantener vigente. Con este designio dos relatos, entre otros, defienden encomiásticamente ese poder del sueño/ensueño. En su artículo «El otro yo»⁴³, Azorín cuenta que un personaje cervantino, el enajenado «que se creía de vidrio », tras guerrear en Flandes se quedó de pupilo en una familia de Amberes. Un buen día encontró en esa ciudad a un compatriota suyo recién llegado de Valladolid, que le informó haber visto allí, hacía poco, a un «hombre que dice que es de vidrio y que a cada momento teme que le quiebren con algún envión»⁴⁴. Tras oír semejante relato, el personaje rompió a «llorar como un niño»: «El no estaba realmente en Amberes, sino en Valladolid. No, no se trataba de un imitador. Retenido corporalmente en Amberes, su amor a España le restituía espiritualmente a Valladolid»⁴⁵. El ensueño que aquí saca su fuerza y su potencia de los afectos del personaje, tiene el poder de provocar una partición en él, de transportar su parte afectiva, espiritual, hacia su lugar de predilección y de corporeizarla. El otro ejemplo descansa en el mismo tipo de relato argumentativo: Arnaldo, poeta contemporáneo apasionado de Cervantes, pasa la noche del 23 de abril en la finca manchega de sus parientes, fecha

que coincide con el día/aniversario de la muerte de Cervantes (que aconteció el 23 de abril de 1616). Esta casa, una antigua venta, posee «un desván que antes había sido pajar»⁴⁶. Arnaldo ha pedido a sus parientes que le preparasen una cama de bancos en el «camarachón de Don Quijote», o sea en el desván, por parecerse la casa manchega a la venta en cuyo camarachón durmió Don Quijote, camarachón que, según Cervantes, «en lo antiguo fue pajar». Sus parientes han respetado su deseo pero le han preparado también otra cama menos rústica en un cuarto de al lado por si cambiase de idea en el último momento. Finalmente pasa la noche en este aposento, contiguo al camarachón, cerrado a doble llave, y cuyo único acceso es posible desde este mismo aposento. Cuando al amanecer entra Arnaldo en el camarachón, comprueba que «la cama estaba revuelta», que «alguien había dormido en ella.» Al igual que anteriormente, mediante el sueño/ensueño, fuertemente propugnado por el deseo, el protagonista ha podido personarse en la otra cama. Este paso al otro lado, a otro mundo es indispensable, debido a lo que entraña, significa, a saber la posibilidad de que se le ofrece al protagonista de explayar el pensamiento, la imaginación, con miras a acercarse más a todo lo que atañe a lo humano, a lo plenamente humano, a imagen de Esteban Illán que tras su período de contemplación estética de lo externo, había pasado a su fase de consideraciones de «los graves problemas humanos» y a este fin «Divagando por las umbrosas olmedas de Burgos, o inmóvil en el rincón de una apartada capilla, se recogía sobre sí mismo y esparcía por el espacio y por el tiempo su pensar»⁴⁷. Esta experiencia, que supone una vida ascética, lleva a menudo aparejada la soledad, en cualquiera de las facetas que pueda cobrar. Al creador le incumbe profundizar un trabajo de investigación sobre la condición humana que asocia íntimamente lírica y filosofía, como recalca otro poeta burgalés: «Veía él un íntimo parentesco entre la lírica y los problemas trascendentales de la filosofía: la causa primera, el conocimiento, el tiempo y el espacio, la realidad y su representación»⁴⁸. Amplia esfera de estudio, claro está, cuya aproximación no se puede realizar sin el recurso de un lenguaje exacto, riguroso y una meditación no corrompida por cualquier factor externo: «Trataba de sojuzgar el idioma, de plasmarlo a su visión interior, de ser claro, preciso y sin ornamentos vanos. Lo que le importaba era conservar en torno a su persona –gracias a la soledad– ese ambiente especial no roto nunca por la mundanidad, por la frivolidad, sin el cual todo trabajo –letras, pintura, música, estatuaria– corre el riesgo de ser superficial o incoherente»⁴⁹.

oooOooo

Hasta ahora se ha podido observar la coherencia del sistema de pensamiento de Azorín a través de una serie de relatos cortos que recuerdan los «cuentos–crítica» estu-

diados por José María Martínez Cachero⁵⁰. Pero no podía terminar el examen detenido de la producción de la época mencionada sin volver –paradójicamente– a la realidad histórica, política. En efecto el tanto insistir de Azorín en las exigencias de la creación literaria, artística en general, habida cuenta de sus objetivos profundamente humanos, morales, filosóficos, podría, también, tener un vínculo directo con la actualidad política. En varios artículos emite críticas más o menos virulentas a la creación poética contemporánea y más particularmente a la poesía lírica, por ser la que, en su opinión, entronca más con la filosofía, por lo que es su objeto común, a saber la metafísica o la ontología. En el artículo «La noche del 23», Arnaldo, el apasionado de Cervantes, es un poeta que responde plenamente a la tipología azoriniana: «Y no es que yo cultive la poesía al modo incoherente que hoy prevalece; respeto todos los modos de poetizar; pero yo tengo el mío; ansío yo, en cuanto puedo, hallar las relaciones profundas de las cosas, no las encimeras, y exponerlas con matices sutiles»⁵¹. En otro texto, «En el atochar», otro poeta pregunta: «¿Para qué la incoherencia desenfrenada, desmadejada, en que estamos sumidos, desde hace muchos años en cuanto a poesía lírica?»⁵². Otro poeta, el burgalés de «El camino de la Cartuja», «poeta a más de filósofo», también condena, no con menos estridencia que anteriormente, la evolución de la poesía lírica contemporánea, por parecerle un desacierto, un desliz de graves consecuencias, el rumbo que había tomado en su propia obra creativa: «En su propio arte –la poesía lírica– nota él que, sin haber sido muchas las concesiones a la moda del día, eso poco que había consentido en ceder, le avergonzaba y humillaba»⁵³. Este poeta está acorralado, acosado, por el dilema de la dispersión espiritual que le hace eludir «los grandes, eternos, trágicos problemas humanos», por la imposibilidad de encontrar las palabras adecuadas, idóneas, etc; y al final saca un balance de su existencia: «Pero, por encima de todo, dominándolo todo, sí podía asegurar que lo que percibía era como una repugnancia vivísima por su vida pasada –con haber sido honesta– y una ansia, también vivísima hacia un nuevo vivir»⁵⁴. Estas reflexiones y juicios que siguen a lo largo del período estudiado, en nombre de un ideal humanístico enraizado en un deseo irrefragable, se ven plasmados, corroborados, en un artículo que publica Azorín el 29 de octubre de 1942, «José Antonio y la poesía», en el que pretende comentar las palabras pronunciadas por el líder político, auténtico poeta, según él⁵⁵, en su discurso fundacional: «A los pueblos, no los han movido nunca más que los poetas, y ¡ ay! del que no sepa levantar frente a la poesía que destruye la poesía que promete». Para Azorín hay que considerar la poesía como «el resumen de una civilización» y sería un error contemplarla como un producto exclusivo del poeta: «En la atmósfera espiritual de un pueblo, hay algo –la poesía– que le alienta, le consuela y le fortifica. ¿Y quién afirmará que esa poesía que mueve a los pueblos es tan sólo el estro del poeta, y no la hazaña del héroe, la abnegación del soldado, la maestría del artífice, la

Catedral, el cuadro, la escultura y la música? ¿Y no es poesía intensa la plegaria ferviente? El poeta hace cristalizar en palabras la sensibilidad colectiva». Esta concepción de raigambre noventayochista –y nacionalista, por cierto– que coincide con la tradición romanceril de un Ramón Menéndez Pidal, no es de extrañar que aparezca bajo la pluma de Azorín que, en la circunstancia, intenta «recuperar», o al menos «situar» al falangista dentro de la línea del pensamiento que se remonta a la Institución Libre de Enseñanza y al Centro de Estudios Históricos. «Nos encontramos en el presente y atalayamos lo futuro», subraya Azorín, exactamente como declara el poeta de su artículo antes mencionado. Para él la poesía censurable, condenable, fue, a sus ojos, el botón de muestra de unas circunstancias aciagas, el revelador de unas intenciones aviesas, pero el porvenir parece despejado: «En la poesía que destruye entran elementos –ironía, sarcasmo, injusticia– que repelen; si se la acepta en determinados momentos, esa poesía no entra en la sensibilidad definitivamente. Las circunstancias la atraen y las circunstancias se la llevan. La poesía perdurable resume la aspiración humana hacia lo perfecto e infinito. El pensamiento de José Antonio fue fecundo».

NOTAS

¹ Azorín, «El embrollo del teatro», *ABC*, Madrid, 18 de noviembre de 1941. Inmediatamente debajo del título se puede leer: «Azorín, el maestro, vuelve a nuestras columnas. Como cuanto sale de su pluma, el siguiente artículo está lleno de bellos aciertos». Es de notar que Azorín había dejado de colaborar en las columnas de *ABC* el 25 de septiembre de 1930 con el artículo «España. Castilla».

² *Ídem*.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

⁷ Benito Pelegrín, «Sur le style d'Alejo Carpentier», *Cahiers d'Etudes Romanes*, n° 6, Aix-en-Provence, 1980.

⁸ Azorín, «El caudillo piensa y habla», *ABC*, Madrid, 13 de diciembre de 1942.

⁹ Azorín, «Melancolía, poesía», *ABC*, Madrid, 25 de noviembre de 1941.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Considero los relatos de esa época como proyecciones fantasmáticas de Azorín sobre su «otro escenario». Vid. Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Trad. fr. de A. Berman, Paris, P.U.F., 1950. Es la tesis que defendía al analizar la trilogía bélica *Españoles en París, Pensando en España, Sintiendo a España*.

¹² Azorín, «Cervantes», *ABC*, Madrid, 11 de junio de 1942.

¹³ Azorín, «Imprecación a Miguel», *ABC*, Madrid, 27 de noviembre de 1941.

¹⁴ Azorín, «La vida», *ABC*, Madrid, 5 de junio de 1942.

- ¹⁵ Azorín, «El mar», *ABC*, Madrid, 2 de agosto de 1942.
- ¹⁶ Azorín, «El camino de la Cartuja», *ABC*, Madrid, 2 de diciembre de 1941.
- ¹⁷ *Ídem.*
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ Azorín, «Imprecación a Miguel», *ABC*, Madrid, 27 de noviembre de 1941.
- ²⁰ *Ídem.*
- ²¹ *Ibid.*
- ²² Azorín, «Oficios», *ABC*, Madrid, 10 de abril de 1942.
- ²³ Azorín, «Juana», *ABC*, Madrid, 27 de febrero de 1942.
- ²⁴ *Ídem.*
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Azorín, «En 1615», *ABC*, Madrid, 17 de marzo de 1942.
- ²⁹ Azorín, «Pascual Giménez», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1942.
- ³⁰ *Ídem.*
- ³¹ Azorín, «El mar», *ABC*, Madrid, 2 de agosto de 1942.
- ³² *Ídem.*
- ³³ Azorín, «Oceanía», «Noa-Noa», «Otaiti», *ABC*, respectivamente del 31 de diciembre de 1941, del 4 de enero de 1942 y del 16 de enero de 1942.
- ³⁴ Azorín, «Noa-Noa», Art. cit. Me parecería oportuno consultar el libro de Paul Gauguin, *Noa Noa/Voyage de Tahiti (et Diverses Choses). 1894-1901*, publicado tras la muerte del pintor.
- ³⁵ Azorín, «Oceanía», Art. cit.
- ³⁶ Azorín. «Otaiti», Art. cit. Se habrá notado la presencia del adjetivo *patriarcal* de resonancia valleinclanesca, que remite a aquellas sociedades arcaicas y precapitalistas tan loadas por el escritor gallego. Además me parece meridiana la relación entre la postura azoriniana y la de Paul Gauguin expresada con nitidez en su famosísimo cuadro *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* 1897-1898.
- ³⁷ Azorín, «Noa-Noa», Art. cit.
- ³⁸ *Ídem.*
- ³⁹ Azorín, «La primera salida», *ABC*, Madrid, 24 de mayo de 1942.
- ⁴⁰ *Ídem.*
- ⁴¹ *Vid.* mis notas n° 34 y 36.
- ⁴² Azorín, «Otaiti», *ABC*, Madrid, 16 de enero de 1942.
- ⁴³ Azorín, «El otro yo», *ABC*, Madrid, 5 de abril de 1942.
- ⁴⁴ *Ídem.*
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ Azorín, «La noche del 23», *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1942.
- ⁴⁷ Azorín, «En Burgos», *ABC*, Madrid, 7 de mayo de 1942.
- ⁴⁸ Azorín, «El camino de la Cartuja», *ABC*, Madrid, 2 de diciembre de 1941.
- ⁴⁹ Azorín, «Las soledades», *ABC*, Madrid, 17 de diciembre de 1941.

⁵⁰ José María Martínez Cachero, «Una especie literaria ambigua : los cuentos—crítica de Azorín», en: *José Martínez Ruiz, Azorín*, Actes du Colloque International, Cahiers de l'Université, n° 8, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1985.

⁵¹ Azorín, «La noche del 23», *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1942.

⁵² Azorín, «En el atochar», *ABC*, Madrid, 13 de febrero de 1942.

⁵³ Azorín, «El camino de la Cartuja», Art. cit.

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ «Tú que en el fondo eres, por tu vida y por tus pensamientos, un poeta».

El teatro de Azorín en 1942: *Farsa Docente*

Guadalupe Soria Tomás
Madrid, España

EN SU INTRODUCCIÓN a *Judit. Tragedia Moderna*, Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla¹ proponen una revisión de la obra teatral azoriniana centrándose en el momento de su redacción, de tal manera que títulos a los que los estudios tradicionales consideran como sus últimas creaciones podrían encuadrarse en los márgenes temporales de lo que se conoce como «La campaña teatral de Azorín», que estos autores sitúan entre 1926 y 1927.

Es este estudio uno de los más precisos en cuanto al análisis de la génesis y las posteriores transformaciones que sufrió el texto de *Farsa docente*, desde una supuesta primera versión titulada *Ifach (Auto del pecado original)*, a una segunda, puesta en escena por la compañía Prado-Chicote el 23 de abril de 1942 en el Teatro Principal de Burgos, y a una definitiva, publicada en 1945 en la revista *Fantasia*, a la que corresponde el texto de sus diferentes ediciones posteriores. El objetivo de nuestra ponencia consiste en revisar los datos hasta ahora ofrecidos sobre esta materia, analizar las

circunstancias en las que se desarrolló el estreno teatral y confrontar las ediciones del texto de las que disponemos.

Una carta de Azorín dirigida a Guillermo Díaz-Plaja, fechada en San Sebastián el 4 de agosto de 1930, es el documento que nos ofrece la primera noticia de la elaboración de *Ifach*. La reproducimos a continuación para analizar con detenimiento la información que nos aporta.

«Querido amigo Díaz-Plaja: muchas gracias por su bello artículo. He sentido también no ver citado mi estudio en el libro de referencia. Pero he de decirle, para paliar su contrariedad, que lo que ha escrito usted acerca de mi teatro es lo que más estimo de todo lo que sobre el tema se ha escrito. Su estudio puede ir como apéndice del segundo tomo de mis obras teatrales, o en algún otro tomo de teatro que yo publique. En octubre se estrenará en Barcelona, por la compañía que ha organizado Alfonso Vidal y Planas, y que actuará en el Goya, mi auto *Angelita*. Yo iré a Barcelona, donde no he estado hace cerca de veinte años.

Ahora estoy trabajando en otro auto sobre el pecado original; claro que tratado el asunto a la manera moderna. Título: *Ifach*.

Con toda cordialidad le saluda,

Azorín

San Sebastián, 4 de agosto de 1930.»²

Muy probablemente el estudio al que se refiere Azorín es el que aparece en *Obras completas II, Teatro II*, editado en Madrid por Renacimiento en 1931. Sin embargo, no será hasta la revisión del mismo en 1936 cuando Díaz-Plaja haga referencia a *Ifach* en una nota a pie de página que dice:

«Añadimos esta nota que completa cronológicamente nuestro trabajo, fechado en 1931. Sabemos que Azorín tiene otra producción inédita para el teatro: *Ifach*. Todo ello muestra que el fervor por lo dramático no ha decaído un ápice.»³

Es a esta nota a la que se refiere Inman Fox en «La campaña teatral de Azorín»⁴. No sería la última vez que Díaz-Plaja incluyera en otras obras su estudio sobre el teatro de Azorín, lo encontramos de nuevo en *En torno a Azorín*, de 1975, aunque, curiosamente, en esta ocasión no aparece la nota que se refiere a *Ifach*.

Otro estudio que vuelve a relacionar *Ifach* con la fecha de 1930 lo encontramos en Fernando Sáinz de Bujanda⁵ quien señala la referencia a *Ifach* en la primera edición de *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)* editada por Biblioteca Nueva en 1930. Si acudimos a la citada edición, encontramos en el reverso de la primera página la relación de nuevas obras de Azorín ya publicadas en Biblioteca Nueva —*Félicz Vargas (Etopeya)*, *Blanco en Azul (Cuentos)*, *Superrealismo (Prenovela)*,

Angelita (Auto Sacramental), *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)*– y la relación de las que están en prensa –*Ifach (Auto del pecado original)* y *La bolita de marfil*⁶. Si hacemos la misma operación con la publicación de *Angelita*⁷ vemos que *La bolita de marfil* es el único título del que se dice que está en prensa, de modo que todo parece indicar que, finalmente, no se llevó a cabo la impresión de *Ifach*.

La primera referencia al destino radiofónico de *Ifach* la encontramos en el análisis del tema de la muerte en el teatro de Azorín realizado por Valbuena Prat⁸. Aunque, como indican Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, serán dos trabajos próximos en el tiempo, el de Inman Fox y el de Vicente Ramos, los que más información nos ofrecen al respecto. Inman Fox, en 1968, no recoge la información sobre el estreno radiofónico propiamente dicho, sino que rescata el «Prólogo a *Ifach*», que se le había solicitado a Azorín para tal ocasión, cuyo análisis le lleva a identificarla con *Farsa docente*⁹. Sin embargo, encontramos una pequeña errata (subsana en estudios posteriores que citan el mismo prólogo) en la fecha de la publicación del mismo, ya que no aparece en el número del 30 de marzo de 1933 de la revista *Luz*, como afirma Fox –siendo ésta la fecha de su redacción– y el prólogo no se publica hasta el 6 de abril de 1933.¹⁰ Al año siguiente, Vicente Ramos recoge la información sobre el anuncio de la emisión de la obra y la reflexión de Juan Chabás sobre la misma. En cuanto al anuncio de la emisión dice:

«“IFACH”. Así, con tan hermoso nombre de la geografía alicantina, símbolo del bellissimo Peñón mediterráneo, símbolo de la alicantinidad, tituló Azorín la obra estrenada en la Emisora “Unión Radio”, de Madrid, EAJ 7, en la noche del 4 de abril de 1933. En su programa de emisiones –aparece en el diario madrileño “Ahora”, de la citada fecha– leemos: “Estreno en España de la comedia en tres actos “IFACH”, original de Azorín e interpretada por los artistas de “Unión Radio”.»¹¹

Nos vemos obligados, de nuevo, a matizar la referencia a las fechas, ya que la obra se estrenó el miércoles 5 de abril y, por consiguiente, es en la edición del diario *Ahora* de ese día donde encontramos la programación de la emisora¹². Se encuentra perfectamente señalada la reflexión de Juan Chabás que apareció en la misma fecha y publicación que el «Prólogo a *Ifach*» de Azorín, que viene acompañada con una fotografía de los actores antes de iniciar la emisión y de la que recogemos estas líneas:

«Gran acierto de Unión Radio ha sido el de incluir en sus programas de teatro radiofónico el estreno de una obra de Azorín. Ofrece Unión Radio a sus oyentes no sólo modalidades nuevas de teatro pensado y escrito para ser escuchado sin verlo, sino obras que por desdén de las Empresas o por notoria difi-

cultad de montaje no pueden verse en nuestros escenarios. Por cualquiera de estas dos últimas dificultades está excluida de nuestros teatros la obra de Azorín. “Ifach”, la comedia estrenada anoche ante el micrófono, pudo fácilmente montarse por cualquier compañía; ha tenido, sin embargo, que conocerse en brazos del aire.»¹³

Parece que este primer texto emitido por radio sufrió dos modificaciones antes de verse publicado, según los datos que nos aporta Inman Fox:

«Hay toda clase de evidencia interna en *Farsa docente* (obra estrenada por la compañía Prado–Chicote en 1942 y publicada en 1945) que nos hace sospechar que es ésta la comedia a la que pertenece el prólogo reproducido arriba (Se refiere al “Prólogo a *Ifach*”). La sospecha fue confirmada por el mismo Azorín durante una de nuestras conversaciones de hace varios años.»¹⁴

Y añade la siguiente nota a pie de página:

«Azorín nos contó que cambió el tercer acto entre el estreno de *Farsa docente* y su publicación en el semanario *Fantasía*, el 18 de marzo de 1945.»¹⁵

No hemos conseguido localizar ni el texto de la versión radiofónica (*Ifach*) ni el texto de la versión representada por los actores (*Farsa docente*). En vista de que no los hemos hallado ni en los fondos de la Biblioteca Nacional, de la R.A.E., de la Casa–Museo Azorín o en los del C.S.I.C., nos pareció que la única posibilidad de poder analizar los hipotéticos cambios que habría sufrido el primer texto era conseguir algún libreto con el que trabajó la compañía Prado–Chicote. En una entrevista reciente que mantuvimos con el actor Luis Barbero, quien interpretó al personaje de Pepe Maluenda en el estreno de 1942, nos comentó que era prácticamente imposible acceder al texto ya que, normalmente, sólo se disponían de cuatro copias que se repartían entre el director y los actores principales, mientras que al resto del elenco se le entregaban únicamente sus escenas correspondientes. Lamentablemente Luis Barbero nos confirmó que no creía conservar las suyas. Por tanto, a falta de los materiales originales con los que poder cotejar la evolución del texto, contamos sólo con las afirmaciones del propio Azorín al respecto y con la posibilidad de comparar las referencias al argumento de *Ifach* que hicieron Vicente Ramos, Valbuena Prat y Juan Chabás, con los que la crítica y estudios posteriores han hecho sobre *Farsa docente* en su versión editada. Todo parece indicar que la versión primitiva habría sufrido un cambio considerable sobre todo en el tercer acto, cambio que pudo afectar al tono último del texto, en el sentido que pasó de ser un *Auto del pecado original* a una *Farsa docente*, entrando a formar parte del repertorio de una compañía de carácter cómico y popular,

como podemos observar repasando los otros títulos que llevaron tanto a Burgos como a Madrid. A estas mismas conclusiones llegan Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla¹⁶.

En la sección de «Notas Teatrales» del diario *ABC* del 18 de Noviembre de 1941 encontramos la siguiente reseña, que recoge el momento de la lectura de la obra a sus futuros intérpretes, que dice:

«Lectura de “Farsa docente” de Azorín, a Loreto y Chicote.

En el Cómico, en el teatro matritense que tiene una simpática calidad galdosiana, se celebró, ayer tarde, la lectura de la nueva comedia del ilustre escritor “Azorín”. El autor de “Madrid” había prometido, hace algún tiempo, a los insignes actores Loreto Prado y Enrique Chicote, aportarles una comedia; ésta es “Farsa docente”, leída ayer a los titulares de la compañía del Cómico, y ante un auditorio de escritores y poetas.

“Farsa docente” es una obra de fino humor, y marca un modo nuevo en la producción dramática azoriniana. Tiene todos los elementos de la farsa, y una fina poesía, que en algún momento recuerda las loas del texto clásico.

Loreto y Chicote –cuyos compromisos en el Cómico estaban concertados antes de la lectura– estrenarán “Farsa docente” durante su próxima excursión por Levante; quizá en Alicante, tierra natalicia del autor.

“Azorín” recibió ayer muchas felicitaciones de sus amigos y discípulos.»

En una entrevista publicada tres días después en la revista *Tajo* y firmada por I. Palazón, en cuyo encabezamiento se lee: «Azorín estrenará esta temporada “Farsa docente”, con Loreto y Chicote», el autor confirma la lectura a la compañía y dice de la obra: «Ésta es de tono humorístico en los dos primeros actos y entonada y con gran empaque teatral en el tercero».

No sabemos los motivos por los que finalmente la función no se estrenó en Alicante; pero, el hecho es que desde el 14 de abril de 1942 el *Diario de Burgos* recoge la llegada de la compañía a la ciudad. Parece que ésta es la única publicación de la región que se hizo eco del estreno de *Farsa docente* tal y como hemos comprobado y como recoge César Antonio Archaga Martínez en su seguimiento de la actividad dramática en el Teatro Principal de Burgos¹⁷. La compañía representó, hasta el 27 de abril, los siguientes títulos: *La sobrina del cura* y *La casa de Quirós* de Carlos Arniches, *La atropellaplatos* de Antonio Paso, *Los pellizcos* de Navarro y Torrado, *La risa va por barrios* de los hermanos Álvarez Quintero, *Un duro en el bolsillo* de José Ramos Martín, *Fiesta del entremés*, *¡Mi abuelita la pobre!* de Luis de Vargas, *La flor del romero*, y *La marimandona* de Ramos Martín.

El diario se va haciendo eco del estreno prácticamente todos los días, donde podemos intuir la expectación generada alrededor del mismo. La primera referencia aparece el 15 de abril, donde leemos:

«Muy en breve, grandioso homenaje al ilustre escritor y periodista Azorín, con el estreno de su magnífica obra “Farsa docente”. Y presencia del autor.»

El día 17 leemos:

«[...] Van muy adelantados los ensayos de “Farsa docente” que uno de estos días será estrenada con asistencia de su autor el famoso escritor “Azorín”.

El estreno revestirá gran brillantez y tendrá carácter de homenaje al prestigioso autor. La presentación de la obra está patrocinada por las entidades culturales burgalesas y todo parece indicar que tendrá caracteres de acontecimiento.»

Es en la publicación del martes 21 cuando aparece fijada la fecha de la función para el jueves siguiente, mientras que en la del día 22 se dice:

«Mañana jueves, estreno en España de la comedia de Azorín “Farsa docente” que el ilustre maestro del periodismo dedica a la ciudad de Burgos.»

Y llegó el día del estreno, y según nos cuenta Luis Barbero ya en el primer acto empezó el meneo a la función (que como todos ustedes sabrán en el argot teatral significa pateo). Describió el estreno como *un fracaso tremendo*, entre otras cosas, *porque aquello del limbo a la gente no le entraba*. Una reseña y la crítica al espectáculo hacen referencia a la acogida del mismo. La reseña aparece en la sección titulada «El día en la ciudad» y dice:

«AYER en el Teatro Principal, hubo un estreno, que se venía anunciando mucho y que, como es lógico, era esperado por el público con bastante expectación. Se trata de la comedia de Azorín “Farsa docente” que no hizo más que pasar...» (B.I.).

Más precisa es la crítica al espectáculo, propiamente dicha, de la que desconocemos la autoría. Se pregunta por la trama de la obra, resalta la calidad de la prosa del autor, pero critica su falta de acción. Respecto a los actores rescatamos estas líneas que alaban su buena interpretación:

«A pesar de todo –apresurémonos a decirlo– la interpretación dada por la Compañía Loreto Prado–Enrique Chicote, fue excelente. Todos los actores hicie-

ron lo indecible para dar movimiento y gracia al desarrollo de la comedia y en muchos instantes lo consiguieron.

Ninguno de los papeles dio margen para un lucimiento especial de los artistas; sin embargo, el público premió con aplausos su buena labor.»¹⁸

Entendemos, por las declaraciones de Luis Barbero y por las conclusiones que de una lectura profunda de la crítica entera podemos sacar, que ésta fue fundamentalmente de cortesía y que trató de paliar el fracaso estruendoso del estreno. Prueba de ello es que hasta la marcha de la compañía no volvió a representarse.

Ésta es la información que, sobre el estreno en Burgos, hemos podido recopilar. Muy amablemente, atendiendo a nuestra petición, D. Ignacio Javier de Miguel Gallo, Técnico de Cultura del Ayuntamiento de Burgos, consultó los Archivos Municipales para buscar documentación específica sobre el estreno, búsqueda que, lamentablemente, no ha podido aportarnos nuevos datos.

En una entrevista publicada el 21 de abril en el *Diario de Burgos*, en la página 2, Enrique Chicote anuncia el estreno de *Farsa docente* para el otoño próximo en el Teatro Cómico, sede habitual de la compañía. El actor Luis Barbero cree recordar que la obra se llevó a ese teatro a mediados de septiembre, que estuvo en cartel tres o cuatro días y que se retiró porque recibió la misma acogida que en Burgos. Hemos cotejado la cartelera madrileña desde septiembre de 1942 hasta la primera semana de enero 1943¹⁹. Por los datos obtenidos, la fecha en que la compañía entró en el Cómico fue el 4 de septiembre con las obras *Los de mi pueblo* y *Alma de Dios*. Les siguieron títulos como: *Los meritorios*, *La venganza de la Petra*, *Currito de la Cruz*, *La atropellaplatos*, *La casa de Quirós*, *El demonio del teatro* (estreno de Benavente, que según Luis Barbero tuvo también mala acogida), *Los perros de presa*, *¿Quién?*, *El sofá y la radio*, *Doña Paloma* (estreno de una comedia de Enrique Prados), *El sobriño*, *Ganas de reñir* y *El pilluelo de París*. Muchos de estos títulos fueron también representados en Burgos, pero no aparece referencia alguna acerca de *Farsa docente* y tampoco consta registrado en las relaciones de estrenos que maneja Alfredo Marquerie²⁰. No podemos confirmar, por tanto, que llegara a representarse en Madrid, y parece corroborarse la idea, apuntada en estudios posteriores, que el escaso éxito obtenido en Burgos provocara su supresión del repertorio.

Nos parece de interés destacar que en los dos libros de memorias escritos por Enrique Chicote, *La Loreto y este humilde servidor*²¹ y *Biografía de Loreto Prado*,²² no se haga referencia a este estreno. Especialmente nos parece relevante en el primero de los títulos, donde el cómico hace un recorrido preciso del itinerario de la compañía que se cierra con la muerte de Loreto Prado el 25 de mayo de 1943. A propósito del fallecimiento de la actriz, *ABC* publicó una tercera de Azorín con fecha 4 de julio de 1943, titulada Loreto Prado, un recorrido-homenaje a la actriz donde tampoco hay

alusión alguna a *Farsa docente* y que cierra con estas líneas: «¡Adiós, querida Loreto Prado! ¡Adiós, que contigo te llevas un pedazo de la escena española contemporánea... y un fragmento de este escritor!»

La primera edición del texto corresponde a la publicada en *Fantasia*²³, la misma empleada por Ángel Cruz Rueda para el tomo VI de las *Obras completas* de Azorín²⁴ y, por ende, la de María Martínez del Portal para su *Azorín. Teatro*²⁵. El dato más relevante para nuestra ponencia, en cuanto a estas tres ediciones, se refiere a la relación del *dramatis personae*. Es la edición de Ángel Cruz Rueda la que nos ofrece la relación de los actores que interpretaron la pieza en Burgos²⁶: José Sampietro como Senen Moreda, Enrique Chicote como Pedro Covisa, Loreto Prado como Carmen Barandiarán, Carmen Solís como Pepita Falcón, Rodolfo Recober como el Administrador, Antonio Fornés como Anselmo, Consuelo Pastor como Bibiana, Luis Barbero como Pepe Maluenda, Francisco Serrano como Paco Trillo y Nemesio, Aurelia Melgares como Clemencia, Enrique Limiñana como Antonio Roderó, José Delgado como Mariano Cancela y Federico Méndez como Fernando. Encontramos tres personajes que no están identificados y aparecen acompañados con las siglas N.N., el oficial quinto, un camarero y Teresa. Nos interesa especialmente este último, puesto que, en la relación de personajes de *Fantasia*²⁷ no constan ni Fernando ni Teresa, aunque luego, en el texto, sí están sus personajes desarrollados. Tanto Fernando como Teresa son personajes que sólo aparecen en el tercer acto; y en concreto la presencia de Teresa, mujer de Covisa, es harto considerable. Esto nos aventura a lanzar la hipótesis de que, quizás, este personaje no se encontrara en la versión representada en Burgos. En la relación de personajes de Martínez del Portal se encuentran todos los que aparecen en la obra, aunque no facilita la relación de los actores²⁸.

Nos remitimos a lo anteriormente dicho, sería necesario acceder tanto a la versión radiofónica (*Ifach*) como a la de la puesta en escena en Burgos (*Farsa docente*) para saber con exactitud cuál fue el proceso evolutivo de la obra y, quizás, poder ayudar a precisar qué pudo motivar esos cambios.

No querríamos finalizar nuestra ponencia sin agradecer encarecidamente a Don Luis Barbero y a Don Ignacio Javier de Miguel Gallo por su colaboración desinteresada en la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Archaga Martínez, César Antonio, *Actividades Dramáticas en el Teatro Principal de Burgos 1858–1942*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1997.
- Azorín, *Angelita. Auto Sacramental*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1ª edición 1930.

- Azorín, *Farsa docente, Fantasía*, núm. 2, 18 de marzo de 1945, Madrid, Delegación Nacional de Prensa.
- Azorín, *Obras completas*, Tomo VI, (Ángel Cruz Rueda, Ed.), Madrid, Aguilar, 1948.
- Azorín, «Prólogo a Ifach», *Luz*, Madrid, 6 de abril de 1933.
- Azorín, *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1ª edición 1930.
- Azorín. *Teatro*. (María Martínez del Portal, Ed.), Barcelona, Bruguera, 1969.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, Editorial Juventud, 1936.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *En torno a Azorín*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- Chabás, Juan, «Un acontecimiento literario. Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach*, de Azorín», *Luz*, Madrid, 6 de abril de 1933.
- Chicote, Enrique, *Biografía de Loreto Prado*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1995.
- Chicote, Enrique, *La Loreto y este humilde servidor. (Recuerdos de la vida de dos comediantes)*, Madrid, M. Aguilar, 1944.
- Fox, E. Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- Fox, E. Inman, «La campaña teatral de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, octubre-noviembre 1968.
- Marquerie, Alfredo, *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942.
- Marquerie, Alfredo, *En la jaula de los leones*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944.
- Paco, Mariano de y Díez Mediavilla, Antonio, *Introducción a Judit. Tragedia Moderna*, Alicante, Fundación Cultural C.A.M., 1993.
- Ramos, Vicente, «Sobre una comedia de Azorín y texto de su prólogo», *Revista del instituto de Estudios Alicantinos*, 1, 1969.
- Sáinz de Bujanda, Fernando, *Clausura de un centenario. Guía Bibliográfica de Azorín*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1974.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956.

PRENSA

- Diario *ABC* del 18 de noviembre de 1941.
- Diario *ABC* del 4 de septiembre de 1942 al 6 de enero de 1943, sección de la cartelera.
- Diario *Ahora* del miércoles 5 de abril de 1933.
- Diario de Burgos* del 14 al 26 de abril de 1942.
- Revista Tajo* del 21 de noviembre de 1941.

NOTAS

- ¹ Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, *Introducción a Judit. Tragedia Moderna*, Alicante, Fundación Cultural C.A.M., 1993.
- ² La carta aparece en Guillermo Díaz-Plaja, *En torno a Azorín*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. 193-194.
- ³ Guillermo Díaz-Plaja, *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, Editorial Juventud, 1936, pp. 65-66.
- ⁴ E. Inman Fox, «La campaña teatral de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, octubre-noviembre 1968, pp. 375-389.
- ⁵ Fernando Sáinz de Bujanda, *Clausura de un centenario. Guía Bibliográfica de Azorín*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1974, p. 123.
- ⁶ Azorín, *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1ª edición 1930.
- ⁷ Azorín, *Angelita. Auto Sacramental*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1ª edición 1930.
- ⁸ Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 597.
- ⁹ E. Inman Fox, *Op. cit.*, pp. 383-386.
- ¹⁰ Azorín, «Prólogo a Ifach», *Luz*, Madrid, 6 de abril de 1933, p. 6.
- ¹¹ Vicente Ramos, «Sobre una comedia de Azorín y texto de su prólogo», *Revista del instituto de Estudios Alicantinos*, 1, 1969, p. 13.
- ¹² *Ahora*, miércoles 5 de abril de 1933, p. 26.
- ¹³ Juan Chabás, «Un acontecimiento literario. Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach*, de Azorín», *Luz*, Madrid, 6 de abril de 1933, p. 11.
- ¹⁴ E. Inman Fox, *Op. cit.*, p. 386.
- ¹⁵ *Ídem*, p. 387.
- ¹⁶ Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, *Op. cit.*, pp. 46-48.
- ¹⁷ César Antonio Archaga Martínez, *Actividades Dramáticas en el Teatro Principal de Burgos 1858-1942*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1997.
- ¹⁸ *Diario de Burgos*, 24 de abril de 1942.
- ¹⁹ Seguimiento realizado desde la cartelera del diario *ABC*.
- ²⁰ Alfredo Marquerie, *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942 y *En la jaula de los leones*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944.
- ²¹ Enrique Chicote, *La Loreto y este humilde servidor. (Recuerdos de la vida de dos comediantes)*, Madrid, M. Aguilar, 1944.
- ²² Enrique Chicote, *Biografía de Loreto Prado*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1995.
- ²³ Azorín, *Farsa docente. En tres actos, original de Azorín, Fantasía*, núm. 2, 18 de marzo de 1945, Madrid, Delegación Nacional de Prensa, pp. 7-16.
- ²⁴ Azorín, *Obras completas*, (Ángel Cruz Rueda, Ed.), Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1948. *Farsa docente* ocupa las páginas 581-633. En la página 23 se encuentra la referencia a la edición de *Fantasía*.
- ²⁵ Azorín, *Teatro*, (María Martínez del Portal, Ed.), Barcelona, Bruguera, 1969. En esta ocasión *Farsa docente* ocupa las páginas 385-435. En la página 20 se encuentra la referencia a la edición empleada.
- ²⁶ Azorín, *Op. cit.*, p. 582.
- ²⁷ *Op. cit.*, p. 7.
- ²⁸ Azorín, *Teatro, Op. cit.*, p. 386.

Las estéticas de la posguerra y los intelectuales: Azorín ante la realidad cultural española

Manuel Menéndez Alzamora
Valencia, España

1. Azorín: exilio y regreso a la España de la posguerra

AZORÍN ABANDONA España el mes de octubre de 1936. Madrid, Valencia, y por el paso pirenaico catalán llega a Francia. El destino final es París. Azorín tiene sesenta y tres años. La guerra puede con sus temores. En París anticipa el modo de vida de otros tantos emigrados intelectuales que llegarán en oleadas posteriores. Hotel Terminus, hotel Orsay, hotel Splendid, hotel Buckingham. Habitaciones espartanas, equipaje ligero, Azorín ya conoce París. Deambula de nuevo por París: «Otra vez en París. Pero está vez de un modo penoso», escribe en el prólogo a *Espanoles en París* (1939). En la capital francesa vive hasta el 23 de agosto de 1939, día en que regresa a España, a Madrid, al número 21 de la calle Zorrilla. En el caluroso verano del treinta y nueve inicia su último tramo vital, el que le llevará hasta la muerte en 1967.

La llegada de Azorín a Madrid es también el inicio de un periodo en el que el escritor buscará respirar en el duro ambiente del primer franquismo. Los «difíciles y oscuros años 40», como titula el profesor Martínez Cachero la primera parte de su obra *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*¹. Las complicidades de Azorín con el nuevo régimen resultan evidentes. «España es hoy, en Europa, el país más seguro y en el que se vive mejor», escribe en *La Prensa* a finales de 1939². Su firma aparece de forma habitual en las primeras publicaciones culturales del régimen: la revista *Escorial*, el semanario *Tajo*, el quincenario *Santo y Seña*, la revista *Destino* o la revista *Vértice*. También obtiene el beneplácito intelectual de los más destacados intelectuales falangistas: Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Luis Felipe Vivanco y Samuel Ros.

La inmersión en el régimen es lenta pero progresiva: las publicaciones se hacen poco a poco más abundantes y las colaboraciones periodísticas incrementan su periodicidad. En 1939 publica *En torno a José Hernández y Españoles en París*³. En 1940 *Pensando en España*⁴. En 1941, *Valencia y Madrid*⁵; en 1942 se estrena en Burgos la obra *Farsa docente*⁶ y se publican las recopilaciones de cuentos *Cavilar y contar* y *Sintiendo a España*, al igual que la novela *El escritor*⁷; 1943 es el año de *El enfermo*, *Capricho* y *Memorias*⁸; 1944 el de *La isla sin aurora*, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*⁹. Por último en 1945 llega *París*.

La vida de Azorín en el Madrid de la inmediata posguerra tiene un sentido ambivalente, por un lado la evidente y progresiva acomodación entre las filas del franquismo intelectual y, por otro lado, esa imagen del hombre triste y aislado que camina solitario en el frío invierno castellano hacia alguna librería de viejo en la que poco compra y mucho vende; me refiero a la venta de parte de sus libros, muchos con anotaciones, hecha al librero Isidro Gómez, cuyo local visitaba diariamente a principio de los años cuarenta¹⁰.

¿Cuáles son los elementos simbólicos que forman parte del paisaje cultural de la España de posguerra en esos seis años que median entre 1939 y 1945? Principio y fin de un periodo que podemos considerar como bloque porque con él comienzan y finalizan importantes eventos tanto en el plano doméstico como en el marco internacional. Desde el punto de vista intelectual, ese periodo tiene una relevancia especial por dos razones fundamentales. Primero porque son los años en los que el nuevo régimen se legitima a través de un imaginario referencial que quiere ser propio, centrado principalmente en la figura del Caudillo y, en segundo lugar, en una nueva concepción de la nación entendida ahora en clave de imperio –en lo político– y de hispanidad –en el ámbito cultural.

Quisiera fijar la atención en los elementos que poseen la mayor fuerza y un intenso contenido simbólico. Para ello me detendré en las manifestaciones icónicas más emblemáticas.

2. La construcción simbólica del nuevo régimen

1942 es el año del estreno de *Raza*, la película de José Luis Sáenz de Heredia realizada el año anterior, 1941. El guión es del propio Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. La película es un elemento clave para entender el proceso de legitimación propagandista del régimen recién instaurado¹¹.

José María García Escudero ha destacado el valor de *Raza*:

«Como expresión del pensamiento de Franco mejor que todos sus discursos y declaraciones. Porque el franquismo, más que otra cosa, fue la confluencia, en un momento histórico, de un conjunto de partidos y tendencias coincidentes en la exaltación de unos valores que eran los de la película: la familia tradicional, la vinculación entre el patriotismo y la religión, el recuerdo de la grandeza pasada, el dolor por la posterior decadencia, la reivindicación de las Fuerzas Armadas como víctima de esa decadencia, la acusación a la masonería como culpable, la experiencia negativa de la República y del sistema de partidos y, por último, la identificación de una de las dos Españas –la propia– con la España auténtica, a la que se podrían incorporar sus adversarios, previa conversión y reconocimiento de su falta.»¹²

La película es una apología de la familia entendida como linaje jerárquico, tramsunto genuino de algo más extenso, la raza íbera. Sobre este escenario, el *pater familias*, ahora convertido en Caudillo dirige a la estirpe, ahora convertida en Patria, hacia su antigua grandeza imperial: el proyecto de hispanidad imperial. La película ofrece el marco de legitimación para el nacionalismo con el que quiere construirse simbólicamente el nuevo régimen. La película permite observar que este nuevo modelo de nación incide en los grandes argumentos del nacionalismo romántico: exacerbación de lo propio hasta considerarlo como genuino; interpretación de la Historia en clave de saga y entendida como misión y eliminación de lo plural por lo particular encarnado en última instancia en la figura del líder carismático. Son estos elementos coincidentes con las coordenadas en las que se fundaba el nacionalismo fascista italiano, y por ello nos preguntamos si existen elementos propios y característicos de este nacionalismo español. La respuesta afirmativa nos lleva a la eliminación de los contenidos propios de naturaleza estrictamente cultural y su asimilación a un discurso en lo que lo militar cobra una posición central.

Efectivamente, un elemento clave en este periodo de construcción simbólica del nuevo régimen es la «exaltación del mando»; en palabras de Mainer:

«El estilo castrense es la nueva mística: la unidad al servicio y mando de una capitanía. Por eso se glosa tan a menudo la expresión “mitad monje, mitad soldado”, que corrige significativamente, castizamente, aquella otra más laica del fascismo italiano, “libro e moschetto, fascita perfetto.”»¹³

En el trabajo de Ernesto Giménez Caballero, «Trajes y modas de nuestra guerra», se articula la proyección de la iconología de lo militar sobre la sociedad: si las formas políticas son una intervención en el atuendo, ahora la vida del nuevo régimen está impregnada por la presencia de lo militar, la moda militar¹⁴. Giménez Caballero explica que:

«Si esta guerra ha servido para algo ha sido para reaccionar contra el horrendo, abogadesco, democrático pantalón largo. Restaurando la bota de montar, el pantalón briche y la espuela»,

o en otro momento ensalza la media bota españolísima o la bota navarra, aunque

«sólo en el verano y por tierras levantinas ha tolerado la bota navarra ser sustituida por otro calzado milenario e iberísimo en España: la sandalia de esparto, la clásica y genial alpargata.»¹⁵

El imaginario de lo militar, en su versión más bélica, traspasa todos los ámbitos y modela con su discurso simbólico aspectos aparentemente muy alejados de las retóricas castrenses. Un ejemplo representativo: el quincenario *Santo y Señá*, cuyo primer número ve la luz en octubre de 1941, lleva como subtítulo *Alerta de las letras españolas*. Una combinación explosiva de belicismo futurista muy a lo Marinetti con la idea, seca y clásica, de «letras españolas».

Este nacionalismo radical, concebido en clave militar, desemboca necesariamente en la figura del líder espiritual: el caudillo carismático. El caudillismo hace descansar en el ámbito de la simbología icónica una parte muy importante de su legitimación. El nuevo líder lo es en tanto que visualizable por las masas. Se observa aquí una influencia evidente del imaginario militar donde los elementos orgánicos de jerarquía y orden están siempre representados: la parada, la vestimenta, el desfile, la condecoración, el engalanaje.

Durante estos primeros años del régimen hay una abundante producción de retratos de Franco, y además realizados por artistas de mayor relevancia que los que vendrán en etapas posteriores¹⁶. El retrato de Franco más difundido se realiza en 1940 por

Ignacio Zuloaga, donde Franco aparece como protagonista, en primer plano, con boina y camisa azul, sosteniendo una bandera española. Otros cuadros importantes son los de Agustín Segura para la Asociación de la Prensa madrileña (1939), con Franco como director de operaciones en la batalla del Ebro y el de Fernando Álvarez de Sotomayor, también de 1939, un inmenso lienzo con Franco a caballo en las ruinas del patio del Alcázar de Toledo¹⁷. Entre las muchas esculturas destaca el busto en mármol blanco realizado para el Casino de Madrid por Mariano Benlliure en 1940 y la primera estatua ecuestre de Franco instalada en Madrid, la de Fructuoso Orduna, de 1942, en bronce, para el Instituto de Bachillerato Ramiro de Maeztu¹⁸.

Todas estas representaciones buscan el ensalzamiento icónico del líder sobre las masas y en el caso español resulta interesante observar la postura de Giménez Caballero tratando de desvincular a Franco del mimetismo representativo con Hitler y Mussolini. En el caso español lo diferencial era —en la reflexión de Giménez Caballero— «la sonrisa» frente al tupé de Hitler, «oblicuo, entre marcial y popular, entre doctoral y solemne», y frente a «la forma de emproar la mandíbula» de Mussolini. En la sonrisa de Franco «vemos que el hombre de más poder de España, y el que puede fulminar los destinos de los demás hombres, sabe perdonar, sabe comprender, sabe abrazar»¹⁹.

La unicidad concentrada del retrato, del icono visual, se traslada al espacio de la retórica verbal articulándose en el lema: «Una patria, un estado, un caudillo», trasunto de «Ein Volk, ein Reich, ein Führer»; o «Franco, Franco, Franco», trasunto a su vez de «Duce, duce, duce.»²⁰

3. La arquitectura como paradigma de la nueva estética cultural

Los regímenes totalitarios, forjados en los ideales de grandeza, misión y destino universal, han recurrido imperativamente a la visualización formal de estos fines últimos que son la parte sustancial de su contenido ideológico. Y entre los ámbitos cualificados para esta escenificación estética se encuentra de manera destacada y genuina la arquitectura. Walter Benjamin observó con detallada precisión las vinculaciones estéticas con el programa ideológico de fascismo europeo²¹. Benjamin consideraba que la clave interpretativa del fascismo es la dirección que toma cuando sumerge la esfera de lo político en el seno de una retórica estética y la implica en rituales con un aura específica. Movilizando categorías estéticas, el fascismo —según Benjamin— es capaz de bloquear los procesos de emancipación y modernización de las sociedades contemporáneas. Las nociones estéticas de lo inalterable, de unidad orgánica, de los valores autorreferenciales que trascienden cualquier circunstancia

histórica; todos estos elementos conforman una ideología fascista profundamente estetizada que se implanta con fuerza en unas sociedades fragmentadas, diversificadas y pluralistas²².

Benjamin radica la fuerza del fascismo en su capacidad de alterar el orden social, de manejar y dirigir a las masas o de romper el orden burgués, y todo ello a través de la operación antes mencionada: el trasvase de ciertas categorías estéticas al discurso político. La unidad orgánica, concepto desaparecido en las diversificadas democracias contemporáneas, es ahora reinstaurada en clave estética.

Del análisis de estos procesos, que de manera tan influyente son descritos por Benjamin, se colige el papel central que tiene la arquitectura. La imbricación directa con las formas de vida colectiva convierte al espacio arquitectónico en el modelo estético con mayor penetración social y con mayor eficacia ideológica.

Esta función social de la arquitectura que ha sido profusamente estudiada en el caso del fascismo italiano se articula, desde la perspectiva española que ahora nos ocupa, en un doble sentido:

a) En primer término, las formas arquitectónicas son una metáfora de los ideales omnicomprendivos de todo totalitarismo. En España destacan las contribuciones de Antonio Tovar, Giménez Caballero y Eugenio d'Ors en la línea de concebir la arquitectura en una suerte de arte estatal, asimilación que, en su grado extremo, llega a la identificación de Estado y Arquitectura²³. Respondiendo a este primer reto, la arquitectura del primer franquismo se caracteriza por su monumentalismo clasicista.

b) En segundo término, la arquitectura, como arte interpenetrado en las acciones de la vida cotidiana, emparenta con los ideales totalitarios de infiltrarse hasta las esencias íntimas del individuo para, desde ahí, construir el anhelado nuevo hombre. La arquitectura goza en este contexto de una función social. Pedro Muguruza, uno de los arquitectos más destacados de esta primera fase del régimen de Franco, considera que la arquitectura tiene una función de educación social en tanto que influye en la manera de vivir y de ser²⁴.

En atención a este segundo plano, el régimen de Franco programará durante estos años toda una serie de acciones en el terreno de la arquitectura social teñidas de un intenso neopopularismo estético.

Dentro del primer ámbito, el del monumentalismo clasicista, y el de la identificación de Arte y Estado, las fuentes de inspiración remiten a la arquitectura herreriana y a la de Villanueva.

Dos ejemplos detallan íntegramente el programa ideológico del nuevo régimen. Uno es el conjunto del Valle de los Caídos. Un proyecto que Franco ya ha ideado en

1939, que comenzará a elaborarse en 1942 y que no concluye hasta 1958. La gran cruz que lo preside es obra de Moya, tras un concurso ganado en 1943. Franco declara a Emilio Romero en 1959:

«El Escorial es el monumento de nuestra grandeza pasada y la basílica y anejos del Valle de los Caídos el jalón y base de partida de nuestro futuro.»²⁵

El monumento simboliza el puente histórico desde el pasado escurialense hacia el futuro. Algunos de los teóricos del fascismo español elaboran de manera rotunda esta idealización del edificio. Así, para Giménez Caballero, El Escorial «era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado»²⁶, mientras que para Sánchez Mazas era la «Carta Magna constitucional española en piedra viva»²⁷.

Una segunda obra es el Ministerio del Aire de Madrid, creación de Luis Gutiérrez Soto y se construye entre 1943 y 1957. De nuevo la identificación estética con el monasterio del Escorial resulta evidente; su fuerza ideológica queda resaltada por un hecho singular: la columnata neodórica primitiva que iba a formar parte de su pórtico de entrada, coronada por el emblema del ejército del aire, muy similar al águila alemana, es sustituida, tras la derrota alemana de 1945, por un acceso más comedido y menos grandilocuente. La inspiración herreriana y escurialense es evidente pero, como había indicado con anterioridad, un segundo punto de inspiración de esta arquitectura grandilocuente e historicista se cifra en la obra de Villanueva, juzgada a la luz del arquitecto Antonio Palacios como:

«Suma de todo severo orden, claridad, eurítmica, grandiosa serenidad, verdad rigurosa, libre sin libertinaje, plena de riqueza y eficacia, que, con exactitud refleja las excelsas características del nuevo Estado.»²⁸

Este monumentalismo grandilocuente, recargado de arcos de triunfo y águilas, también se manifiesta de forma muy intensa en las ceremonias de masas, resultando ejemplos destacados la inauguración de la Ciudad Universitaria de Madrid en 1943, la celebración de la Fiesta de Exaltación del Trabajo y las manifestaciones de las organizaciones juveniles.

En el segundo ámbito, el de la arquitectura social, debe mencionarse la Ley de Casas Baratas de 1939 y la creación, ese mismo año, de la Dirección General de Arquitectura. En 1943 nacen el Organismo «Regiones Devastadas», el Instituto Nacional de la Vivienda y el Instituto Nacional de Colonización. Objetivo de estos órganos de la administración del nuevo Estado es convertir la arquitectura en un arte verdaderamente popular, entendido este calificativo de «popular» en un doble sentido: primero, como arte de masas, arte del pueblo, en la línea del cine y el fotomontaje de

Benjamin. Pero, en segundo lugar, un arte popular en tanto que inspirado en las formas de la arquitectura popular y entendido como una vuelta a tradición²⁹, a las fuentes profundas de la auténtica España, un retorno etnicista y nostálgico al fondo de la madre patria que se dibuja como rural y precapitalista. Es el momento del rescate de las plazas mayores en las que ahora se sitúa el Ayuntamiento, la Iglesia y la sede del Movimiento. En este ámbito, más urbanístico que arquitectónico, algunas soluciones representaron una manera inteligente y novedosa de abordar la construcción de poblados de nueva planta y la reconstrucción de otros destruidos en la contienda. Pero no siempre fue así, en otras situaciones se recurrió con menos fortuna al folklorismo y a elementos formales extraídos del urbanismo de las ciudades latinoamericanas de la época de la colonización española.

En el trasfondo, tanto del primer reto como del segundo, late la búsqueda de una arquitectura genuina, diferenciada, intrahistórica. Esta arquitectura ansiaba una identidad estética propia a partir de negaciones. Negación del racionalismo europeo de los años treinta por considerarlo internacionalista, materialista, desapegado a la tradición histórica y regresivo hasta una simplicidad abstracta y neoprimitiva.

Pero también negación del «estilo español», que Pedro Muguruza denominaba de «escayola y nogalina». Aquí se impone la búsqueda de lo genuino, que incluso, y éste es el caso del propio Muguruza, puede llegar hasta el reconocimiento de las particularidades diferenciales de las arquitecturas regionales de España. Aunque ésta no es una posición compartida por todos los teóricos y otros, por el contrario, intentarán la demarcación de un estilo auténticamente español, intrahistórico y sin variedades regionales. Ésta es la posición de José Camón Aznar, catedrático de Historia del Arte en Madrid, que consideraba necesario en la arquitectura española el encuentro con las constantes de la sensibilidad hispánica de todos los tiempos³⁰.

4. El regreso vital: Azorín paseante crepuscular

Más allá de las causas profundas de la implicación de Azorín en el régimen, quizás todo haya que interpretarlo desde el momento crepuscular en la vida del escritor. La acomodación de Azorín en el mundo intelectual madrileño de este momento no tiene ni la naturaleza ni el compromiso de la acción ideológica de quienes tratan de dar sentido y horizonte al nuevo Estado. Azorín no pertenece al grupo de los hacedores del régimen y, tanto en sus textos como en sus palabras, no hay defensa convencida de esta explosión metafórica, romántica y nacionalista, que hemos revisado someramente con la que construyen un nuevo imaginario los intelectuales del régimen. Se trata de un nivel diferente.

Azorín ha vivido como protagonista otro mundo distinto que vagamente situamos en el momento finisecular y en el arranque del siglo. Y cuando en algún momento llega a reivindicarlo y relacionarlo con su presente madrileño, el intento resulta vano. Eso sí, le sirve para hacerse un poco más de sitio en el estrecho sillón en el que se ha postrado desde el verano del 39. Pero poco más. Azorín ahora es un personaje secundario en el severo escenario del primer franquismo; sobre su sombra algunos lanzarán sospechas y otros buscarán cobijo y referencia. Azorín se presta cauto y sabedor que su estancia madrileña es una estancia crepuscular y de tránsito hacia el fin.

Cuando recuerda los tres años de París, los refiere como los «tres años cenobíticos de París»³¹. Ya en Madrid, en carta a Gregorio Marañón fechada el 19 de junio de 1942, afirma:

«Soy un cenobita en populosa ciudad: salgo media hora por la mañana y tres cuartos de hora por la tarde. Camino y no me detengo en parte alguna. No viene nadie a visitarme, ni yo hago visitas [...]. No deseo nada, ni de nada siento remordimiento. El tiempo va pasando para mí y para el Universo.»³²

En el año 1945 sigue con la metáfora monástica:

«La vida que llevo es la de un cartujo o la de un trapense. [...] Con el amor al silencio y a la soledad, es preciso, como indefectible complemento, guardar una templanza en todo: en el comer, en el dormir, en el hablar. Sobre todo en este último extremo; lo cual nos ahorra muchos conflictos.»³³

La temperatura vital del Azorín regresado es la que se respira en estas cartas de reivindicación monástica o en su obra *El enfermo*, su «novela más sombría y desolada [...]» en la que «El tiempo se ha congelado en un mundo hundido en el olvido y en el descuido» ha escrito Renata Londero³⁴.

Un pequeño texto –escrito tres años antes que *El enfermo*– resulta, desde mi punto de vista, muy significativo para aportar algo de luz en la tarea de situar, con las distancias bien marcadas, a Azorín sobre las coordenadas mentales, estéticas e intelectuales que, de manera muy global, hemos presentado líneas atrás:

«Existen en la personalidad humana estados síquicos que no son enteramente subconscientes no conscientes. Como en el duermevela, sabemos lo que nos pasa y no lo sabemos, así en esos estados intermedios no nos damos tampoco cuenta cabal de nuestros pensamientos. Os diré la verdad: a veces creo que voy a vencer y a veces creo que voy a fracasar. Las luces crepusculares y las indeterminaciones de la personalidad pasan sobre mí.

Vivo con la obsesión del crepúsculo y de la psíquis alada. Y si triunfo, ¡qué bella será esa creación todo vaguedad, todo misterio y todo lontananza ideal!

Claro está que en tierras de España. Siempre dentro del paisaje de España. Puesto que os he hablado de Rembrandt, el magno pintor de la luz, os citaré, para terminar, unas palabras suyas a Hoogstraton, palabras que deben ser el mote para nosotros en cualquier actividad cinematográfica: “En tu misma patria –decía Rembrandt– encontrarás tantas bellezas que la vida será corta para comprenderlas todas”. He dicho.»³⁵

Estas palabras, escritas en octubre de 1940, explican y resumen el pulso vital de Azorín en ese momento: «Vivo con la obsesión del crepúsculo» nos dice; por otro lado exalta la fase intermedia entre la conciencia y la inconsciencia, el duermevela, donde «sabemos lo que nos pasa y no lo sabemos». Recordemos que en 1938, todavía en París, ha escrito: «No sé ya en qué tiempo vivo, si en la Edad Moderna o en la Edad Media, si en lo futuro o en el pasado»³⁶. Por último, el destino innegociable de España: «Siempre dentro del paisaje de España», afirma al final. Desde la psicología y desde este su sentimiento hacia España, más que desde las claves de la coyuntura política y de sus síes y de sus noes, podemos no explicar, pero quizás sí entender, el horizonte humano último del Azorín regresado a la España de la primera posguerra.

NOTAS

- ¹ José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997, p. 51.
- ² Azorín, «El nuevo Madrid», *La Prensa*, 3 de diciembre de 1939. Cit. por: Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936–1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, p. 69.
- ³ Azorín, *En torno a José Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1939; *Españoles en París*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939.
- ⁴ Azorín, *Pensando en España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.
- ⁵ Azorín, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941; *Valencia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.
- ⁶ Esta obra de teatro es una versión modificada de una obra escrita años antes titulada *Ifach*. Vid. Mariano De Paco y Antonio Díez Mediavilla, «Introducción. Teatro» en: Azorín, *Obras escogidas. Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolarios*, vol. III (Miguel Ángel Lozano Marco coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 32. Juan Chabas, «Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach* de Azorín », *Luz*, 6 de abril de 1933. E. Inman Fox, «La campaña teatral de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226–227, octubre–noviembre, 1968, pp. 375–389.
- ⁷ Azorín, *El escritor*, Madrid, Espasa Calpe, 1942; *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942; *Sintiéndolo a España*, Barcelona, Tartessos, 1942.
- ⁸ Azorín, *El enfermo*, Madrid, Adán, 1943; *Capricho*, Madrid, Espasa Calpe, 1943; *Memorias, Obras Selectas* (Ángel Cruz Rueda ed), Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.

- ⁹ Azorín, *La isla sin aurora*, Barcelona, Destino, 1944; *María Fontán: novela rosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1944; *Salvadora de Olbena: novela romántica*, Zaragoza, Cronos, 1944.
- ¹⁰ Francisco Cano-Ojero, «El escritor ante la librería de lance. Adquisiciones, búsqueda y visitas de nuestros literatos», *La Estafeta Literaria*, nº 20, 30 de diciembre de 1945. Cit. por: Ramón F. Llorens García, *Op. cit.*, p. 87.
- ¹¹ Vid. Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 19–87.
- ¹² José María García Escudero, «La imagen cinematográfica de Franco», *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca Valenciana, pp. 165 y 166.
- ¹³ José-Carlos Mainer, «La construcción de Franco: primeros años», *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca Valenciana, p. 36.
- ¹⁴ José-Carlos Mainer, *Op. cit.*, p. 36.
Ernesto Giménez Caballero, «Trajes y modas de nuestra guerra», *Vértice*, nº 18, noviembre 1938. *Op. cit.*, p. 36.
- ¹⁵ Ángel Llorente Hernández, «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas», *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca Valenciana, p. 57.
- ¹⁶ *Op. cit.*, p. 59.
- ¹⁷ *Ídem*, pp. 62 y 63.
- ¹⁸ Ernesto Giménez Caballero, *España y Franco*, Madrid, Ediciones Los Combatientes, 1938. Cit. por: Ángel Llorente Hernández, *Op. cit.*, pp. 53 y 54.
- ¹⁹ *Ídem*, p. 73.
- ²⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 15–57.
- ²¹ Russel A. Berman, «The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin on Fascism and the Avant-Garde» en: *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, pp. 27–41.
- ²² Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936–1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 68 y 69.
- ²³ Vid. Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 123.
- ²⁴ *Op. cit.*, p. 113.
- ²⁵ Ernesto Giménez Caballero, «El arte y el Estado», *Acción Española*, nº 78, agosto de 1935, p. 234.
- ²⁶ Rafael Sánchez Mazas, «Herrera viviente. A Manuel Valdés, camarada arquitecto », *Arriba*, 2 de julio de 1939. Cit. por: Ángel Llorente, *Op. cit.*, p. 80.
- ²⁷ Antonio Palacios Ramillo, *Ante una moderna arquitectura*, Discurso leído ante el Instituto de España, Madrid, Magisterio Español, 1945. Cit. por: Ángel Llorente, *Op. cit.*, p. 81.
- ²⁸ Vid. Rafael del Águila Tejerina, *Ideología y fascismo*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1982, p. 235.
- ²⁹ Vid. Alexandre Cirici, *Op. cit.*, pp. 123 y 124.
- ³⁰ Azorín, «El caballero ruso», *Arriba*, 28 de junio de 1941, Cit. por: Ramón F. Llorens García, *Op. cit.*, p. 66.
- ³¹ Azorín, Carta a Gregorio Marañón, 19 de julio de 1942, *Ídem*, p. 106.
- ³² Azorín, Carta al P. Quintín Pérez, 27 de diciembre de 1945, *Ibíd.*, p. 106.

- ³⁴ Renata Londero, «La novela–ensayo de Azorín (1928–1944): vanguardia y tradición» en: Azorín, *Obras escogidas. Novela completa*, vol. I (Lozano Marco, Miguel Ángel coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 144.
- ³⁵ Azorín, «El encanto de la luz», *Primer Plano*, nº 2, 27 de octubre de 1940 en *El cinematógrafo* (José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre), Valencia, Pre–Textos, 1995.
- ³⁶ Azorín, «Epílogo en dos tiempos», *Vida de Pío Baroja*, Madrid, Magisterio Español, 1972, pp. 337–343.

La visión de la poesía en el Azorín de la postguerra¹

Miguel Ángel Auladell Pérez
Alicante, España

EN JULIO DE 1953 –acaba de hacer ahora cincuenta años-, Azorín presidió la inauguración del II Congreso de Poesía en Salamanca. Allí acudieron ochocientos poetas de Europa y de América. Fueron vicepresidentes del mismo la cubana Dulce María Loynaz –premio Cervantes 1992-, Giuseppe Ungaretti y Gerardo Diego. Era un momento de cierto cambio, puesto que el régimen franquista comenzaba a hacer concesiones para salir del aislacionismo, se reiniciaban las relaciones diplomáticas con importantes países, se obtenía el reconocimiento por parte de organismos internacionales y se apuntaba una apertura cultural fundamentalmente apoyada en diversos movimientos universitarios amparados por prestigiosas autoridades políticas y académicas, como por ejemplo: el nuevo Ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez; el Rector de la Universidad de Madrid, Pedro Laín Entralgo; y el de Salamanca, Antonio Tovar. Por una parte, el franquismo seguía aprovechando el prestigio de un escritor consagrado como Azorín y, por otra, el autor alcanzaba un reconocimiento que se unía al de otros homenajes ofrecidos en esas fechas con motivo de cumplir los 80 años. Es significativo que el gran maestro de la prosa cas-

tellana fuera el encargado de patronear un encuentro de poetas y sobre poesía. Tal vez, el más acertado parabién dedicado a una de las sensibilidades más preocupadas por el hecho poético que la historia literaria contemporánea española ha conocido. Hasta el final de su trayectoria de más de setenta años como amanuense, Azorín prestó singular atención a los poetas y a sus versos. Uno de sus últimos artículos, «Recuadro de un poeta»², lo firma tan sólo cuatro años y un mes antes de dejar la pluma por razón de su proveya edad allá por 1965³.

Pero el merecido homenaje que por muy diversos caminos se le dedicó a Azorín a partir de ser octogenario, no puede hacer olvidar su muy otra situación y relación con el régimen franquista durante el comienzo de la década de los 40. Es sabido que nuestro autor se exilió en París al poco de iniciarse la Guerra Civil y que permaneció en la capital francesa hasta algo después de su final⁴. Precisamente, me quiero referir aquí al período en el que Azorín logra ser autorizado a volver a España. Existe una cierta polémica sobre el papel desempeñado por determinados prebostes del régimen franquista para retardar o acelerar el regreso a España del monovero, así como también acerca del impedimento para poder ejercer el periodismo en un primer momento tras su establecimiento en Madrid. Tras una serie de cartas⁵ (memoriales, más bien) remitidas al general Franco –sin obtener, por cierto, ninguna respuesta–, en las que intercedía por la repatriación de numerosos intelectuales, escritores, artistas y profesionales diversos, es el propio Azorín el que por fin obtiene el visto bueno para regresar a Madrid junto con su esposa Julia⁶. El regreso debió de ser en extremo duro para el escritor, pero haciendo gala de una polémica actitud acomodaticia por distintas razones –incluso fisiológicas–, Azorín recupera su ansiado sosiego para poder ocupar sus vigiliias en la escritura. Ya en París había obtenido la solicitud de Ezequiel P. Paz y Alberto Gainza Paz, directores del diario *La Prensa* de Buenos Aires para que les enviase regulares colaboraciones⁷, mediante las cuales pudiera gozar de una mínima remuneración y así hacerle más «vividero» París. Sigue con dichas colaboraciones tras afincarse de nuevo en Madrid, máxime cuando en un principio (un año más o menos) su firma queda vetada para publicar en los periódicos nacionales. Hasta 1941 no se le levantará dicha prohibición y será entonces cuando reanude su colaboración en algunos diarios como, sobre todo, *ABC*, en el que emprende una campaña panegirista del nuevo régimen político instaurado tras la Guerra Civil y ensalzadora de sus más prominentes figuras, a saber: el general Franco y José Antonio Primo de Rivera. A este último le había dedicado un artículo elegíaco que excepcionalmente apareció en el citado diario el 30 de noviembre de 1939.

Pues bien, en ese contexto puede apreciarse cómo Azorín aprovecha para ultimar la composición de libros concebidos algunos en el exilio (sobre todo, de cuentos⁸) y para escribir algunos otros que formarán parte de dos de sus más características

dedicaciones genéricas: el memorialismo⁹ y la novelística¹⁰. Su relación profesional con Biblioteca Nueva, que venía de antiguo, se estrecha durante esos años y da lugar a la publicación de varios volúmenes bajo este sello editorial¹¹.

Asimismo, la década de los 40 es el tiempo en el que nuestro autor se rodea de algunos grandes admiradores y conocedores de su persona y de su obra y con ayuda de ellos comienza a reunir textos dispersos y publicados en diversos diarios y revistas, y a conformar volúmenes de nueva planta, como los ordenados por José García Mercadal, que van configurando sus «Obras pretéritas» (1944). También aparecen por entonces sus *Obras selectas* (1943), preparadas por Ángel Cruz Rueda, el mismo que gracias a un ambicioso proyecto editorial emprendido por la benemérita Aguilar empieza a publicar las *Obras completas* del escritor que llegarán hasta los nueve tomos y que comenzarán a ver la luz en 1947.

Pero, por supuesto, aparte de lo antedicho, la colaboración en prensa de Azorín va creciendo conforme va avanzando la década de los 40. Y en esa colaboración encontramos, claro está, la constante presencia de ese interés por los poetas y sus versos al que nos referíamos más arriba. Dejando a un lado la atención a la poesía o a algún poeta concreto, desgranada en diversos volúmenes publicados a lo largo de esos años¹², podemos ver cómo en determinados artículos aparecidos en la prensa, Azorín se ocupa y preocupa por algunos de los poetas de su predilección, o se extasía ante una nueva sensibilidad lírica, o se dispone a mostrarnos sus ideas sobre la práctica poética.

Vienen a ser estos textos paradigma de esa constante atención de nuestro autor que ni tan siquiera decae o, aún menos, se ausenta o desaparece en ese período tan delicado para la escritura azoriniana –también para tantas otras– que es el de la vuelta del exilio tras la Guerra Civil y que vamos a centrar entre 1939 y 1945, fechas que marcan el comienzo y el final de la Segunda Guerra Mundial, contienda de tan negativas consecuencias para España aun no siendo participante en la misma.

Es curioso –y hasta desesperante, si no descorazonador– observar cómo en un alto porcentaje de historias literarias, manuales, libros de texto escolares, diccionarios literarios, enciclopedias, etc., no se pasa de esas fechas cuando se aborda la figura de Azorín. El *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana* termina en el año 1929 la entrada dedicada a nuestro autor en su edición actualizada¹³. Pero incluso en el segundo volumen de una antología de textos literarios contemporáneos dirigida al público universitario y preparada por Covadonga Romero y Miguel Zugasti¹⁴ hace muy pocos años, sólo se menciona *Cavilar y contar* entre los numerosos títulos que el autor publica durante y tras la guerra de España. En general, se sueltan dos o tres ideas tópicas sobre el carácter de la prosa de su autor y se remite, sobre todo, al papel desempeñado como renovador del idioma y maestro de su generación. Se obvia con asiduidad, pues, un tramo de fecunda creación literaria, en

donde, además, la originalidad y modernidad del ciertamente ya maduro escritor se extienden por infinidad de obras que, en algunos aspectos, nada tienen que envidiar a sus reconocidos títulos de tiempos atrás, como es el caso de, por ejemplo, *Madrid* (1941), *La isla sin aurora* (1944) y *Leyendo a los poetas* (1945)¹⁵, volúmenes parangonables cada uno en su género a obras de la época más frecuentada por lectores y crítica.

1939 es esa fecha que nuestra historiografía ha erigido en ecuador para el estudio de la producción literaria española del siglo XX. Santos Sanz Villanueva ha sido el gran adalid de la idea de considerar dicha fecha como jalón. 1939 es la fecha de la ruptura¹⁶. No obstante, hoy que empieza a tomarse tal aseveración como algo exagerada o, al menos, como no totalmente rigurosa¹⁷, podemos reparar en el hecho de que Azorín representa precisamente uno de los eslabones que unen esos dos períodos tan aparentemente desagregados. Es cierto que es difícil encontrar una continuidad en géneros como la novela o el teatro. El mismo Azorín, que va a culminar durante la postguerra su tan peculiar obra novelística¹⁸, ejercita en dicho período una forma que en muy poco recuerda la de títulos anteriores hasta remontarnos a su famosa trilogía. Del teatro ya no se ocupa¹⁹. Sin embargo, parece que sí puede reconocerse la fidelidad a una tradición en el ámbito de la lírica. Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre crearán algunas de sus obras señeras durante este período²⁰ y serán referente para los jóvenes poetas. Azorín sigue en su crítica de poesía el camino que inició hace muchos años, pero no por esto permanece al margen del estado actual de la lírica española. A pesar de ello, se echan de menos las habituales recensiones de otros tiempos en las que el escritor se mostraba mucho más atento a dar noticia certera de un verdadero valor poético ante la publicación de un nuevo libro de versos. Y, desde luego, no puede justificarse este hecho por desconocimiento de las novedades editoriales; su biblioteca contiene algunos poemarios –la mayor parte dedicados– de los autores más significativos de la primera postguerra (Luis Rosales, Dámaso Alonso, José García Nieto, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero). Ahora bien, más que desconocimiento, se adivina cierto desinterés; también encontramos la prueba del mismo en la biblioteca del escritor: la mayoría de esos volúmenes remitidos al viejo maestro permanecen intonso en los anaqueles de la Casa-Museo de Monóvar²¹. Por ello, es conveniente recordar la tan certera caracterización que José María Martínez Cachero realizó de toda esta etapa del autor. En su introducción a los libros de memorias que se incluyen en el tomo III de las *Obras escogidas*, el profesor emérito de Oviedo vuelve a confirmar su diagnóstico; dice de dicha etapa que es «de *desasimiento* de la realidad sensible, con el oportuno ahondamiento en otra suerte de realidad, y de *crepúsculo*, por cuanto ha pasado ya el último momento azoriniano creador-renovador (que fue el de su heterodoxo superrealismo)»²².

En 1939 Azorín publica a su vuelta de París *En torno a José Hernández*. El libro aparece bajo el sello de Editorial Sudamericana de Buenos Aires y está dedicado con hondo agradecimiento al director del diario *La Prensa*, el ya mencionado Ezequiel P. Paz. Los textos reunidos para constituir el volumen -cuentos de una embriagante prosa poética-, ya habían sido impresos en su mayor parte; concretamente, en *La Prensa* de Buenos Aires, entre 1937 y 1938. De todas formas, es significativo el hito de dicha publicación en una fecha tan determinante. Azorín se ocupa una vez más de un poeta, del cantor épico de un pueblo, del gaucho. Por otro lado, dirige la mirada a América, la mejor proyección de España en el espacio y en el tiempo, expansión en un momento que resulta asfixiante tras la sangrienta contienda civil. En la última carta dirigida a Franco desde París, Azorín había escrito que: «En América debemos pensar sobre todo. [...] Y a América debemos ofrecer la visión de una España completa en su contenido espiritual»²³.

Publica otros volúmenes entre 1939 y 1945. Algunos son totalmente originales, pero la mayoría son resultado del agavillar de textos publicados en muy distintas fechas anteriores. Es necesario apuntar que la elección concreta de algún texto puede concebirse como un deseo de nueva reivindicación, como reafirmación de determinado valor estético, o, incluso, como rasgo de coherencia con la actividad crítica ejercida desde la juventud²⁴. Habría que plantearse asimismo, si para la recuperación de textos ya publicados en otros volúmenes o en prensa, tendría Azorín la colaboración o las sugerencias de otras personas que podrían querer resaltar determinadas figuras o conceptos seguramente por razones no del todo ajenas al maestro. Es fundamental este punto, teniendo en cuenta la lectura de la obra azoriniana muy tendente a la atomización por la aparente presentación inconexa que, si bien es resultado de la amalgama de textos autónomos, al aparecer publicados junto a otros, adquieren el carácter de pieza insustituible para descifrar el puzle resultante en el título nuevo. Referido a lo que a nosotros nos ocupa, hay un conjunto de muestras interesantes. Se advierte la atención a la poesía y a los poetas en títulos como *Madrid* (1941), *La isla sin aurora* (1944), *Leyendo a los poetas* (1945), *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945),... De todas formas, nuestro aprecio de los textos estudiados (1939-1945) está sustentado en un análisis independiente y, pese a ello, no se incumple el mandamiento enunciado por Miguel Ángel Lozano de valorar cada artículo «en el seno de una composición mayor»²⁵. Gran parte de estos textos -por no decir todos-, cuando son compilados, lo son por personas distintas al propio autor. No obstante, como anunciábamos hace un momento, nos centraremos aquí en unos textos independientes que publicados por primera vez durante el período atendido, tratan principalmente de poesía y de poetas.

Al menos en el caso de Azorín, vemos cómo se ha destacado su flirteo con el franquismo, pese a no perder un minuto en analizar su producción de postguerra (son relevantes excepciones recientes las tesis doctorales de Renata Londero²⁶ y de Ramón F. Llorens²⁷). Ya apuntaba Sanz Villanueva que «a partir de la victoria ‘nacionalista’, se produce una estrechísima relación entre el nuevo ordenamiento político y la vida intelectual»²⁸. Sin embargo, Azorín parece mantenerse al margen de la situación, no tanto por cultivar una escritura evasiva, sino por seguir su tónica habitual, de tal manera que manifestaciones como la siguiente son de difícil aplicación para el autor monovero: «El afán de forjar una nueva cultura fue cierto y produjo una discontinuidad que conforma una etapa tan diferenciada de la precedente como quizás no se halle otra en toda nuestra historia»²⁹.

Entre los textos que vamos a comentar hay algunos de carácter más prescindible, pero hay otros que pueden considerarse cardinales, medulares, tanto por representar una pieza destacada entre el conjunto de la producción azoriniana, cuanto por suponer una especie de paradigma en donde podemos ver reunidos muchos rasgos de los que comúnmente inundan la escritura de su autor. En este sentido es de resaltar el primero de los textos seleccionados, «Poeta sin nombre (Autobiografía)»³⁰, que ya desde su mismo título nos habla a voces de la más íntima peculiaridad de su autor: el acendrado individualismo y la no menos exagerada impersonalidad³¹. Pese a ese título tan delator de quién es el que está detrás de esa autobiografía anónima, Azorín opta por el género cuentístico para tratar de producir cierto distanciamiento frente al lector. Además, el halo de reverencia y de misterio que quiere infundir a la figura del poeta-vate³² se acrecienta al presentarlo como personaje de una ficción que está marcada temporalmente por una especie de reloj que sigue la *liturgia de las horas* y espacialmente por la localización de cada uno de los ámbitos en los que se van desarrollando las cuatro principales estructuras que componen la totalidad del texto, cuatro partes claramente definidas:

1ª. El sentimiento del poeta en París como uno y vario al contemplar en el Louvre una y otra vez la Exposición donde se mostraba *The Evening star* de Turner³³. En *Espanoles en París*³⁴ (1939) nos confiesa el propio Azorín: «He estado yendo al Louvre, durante algunos meses, todos los días». Esto nos hace abundar en el autobiografismo que empapa todo este cuento.

2ª. El poeta se siente impersonal y se ve solicitado por poetas de los más diversos países: «nuestros grandes poetas clásicos [...], los poetas lacustres de Inglaterra, Baudelaire, Rubén Darío, Jorge Manrique, Meléndez Valdés». Concluye con otro rasgo de la variedad: «Cada siglo, cada medio siglo, tiene su manera privativa de sentir».

3ª. Ante la necesidad de evadirse, recuerda la lectura de una novela ejemplar de Cervantes, la que le parece de las más bellas de su autor, *La señora Cornelia*. La

atención del poeta se focaliza en uno de los personajes -un atrevido paje llamado Santisteban-: en el que más corto recorrido tiene en la obra, aquél con quien justamente se identifica nuestro protagonista («El episodio termina y Santisteban desaparece para siempre. Santisteban soy yo. Santisteban quiero ser yo»).

4ª. Tras una frase exclamativa que contiene una gran carga polisémica («¡Cuántos poetas en España!»), repara en el que califica como el poeta más alto, Ausias March y tras señalar sus dos principales características -deseo inagotable y pluralidad en la persona- como las propias de todo gran poeta, cita uno de sus versos que vuelve a la idea que expresaba al principio cuando contemplaba el lienzo de Turner en el Louvre de París: «Yo so aquell qui el pensament ha vari».

Queda así redondeado el breve cuentecillo que contiene algunas de las principales claves estéticas de su autor y que significativamente vuelven a ponerse de manifiesto, a hacerse públicas al poco de su reincorporación a la escritura al volver de Francia, aunque aún en un medio extranjero por estar sometido en 1940 al enfadoso veto al que ya nos hemos referido.

Un artículo tremendamente contextualizado es el titulado «La poesía popular»³⁵. Responde a una inquietud y a una polémica propias del momento, aunque podríamos remontar su origen a los años 20. Aparte de las connotaciones ideológicas y hasta políticas, este texto lo que muestra es fundamentalmente la postura de su autor relacionada con las tesis que al respecto defendían historiadores y filólogos de tanto prestigio como Bédier y Ramón Menéndez Pidal³⁶. La fórmula genérica elegida por Azorín vuelve a ser el cuento y la ficción que entreteje es verdaderamente pintoresca. Se trata de un herrero que tiene un pariente poeta que le regala romances, y aquél los recita una y otra vez en su localidad. Con este símil, Azorín se enfrenta a la idea de que el origen de la poesía primitiva sea popular; para él, el origen de toda poesía -también la popular- es individual («...creo en el origen individual de toda obra artística»). Los protagonistas de la historia son dos viajeros -uno de ellos periodista (también narrador del relato) y el otro filólogo- que llegan en carro («plaustro mágico») a Valderas (León) vestidos con trajes españoles del siglo XVI, proporcionados por un amigo de París, director de teatro. Se dirigen a la casa del cura, puesto que éste «es la persona más ilustrada de los pueblos». Es significativa su alusión al Padre Isla; se refiere el cura al *Fray Gerundio*, pero el periodista destaca, sobre todo, otra de sus obras, las *Cartas familiares* por su «castellano tan castellano». Es usual en Azorín la digresión erudita: referirse a un determinado autor o artista y reparar no en su obra más conocida sino en otra en la que se aprecia una notable peculiaridad. La ficción se vuelve a subrayar al indicar el periodista que dos personas del siglo XX se han trasladado en el tiempo ayudados de un vehículo portentoso (el «plaustro³⁷ mágico») hasta llegar al Valderas de 1560. Han viajado al siglo XVI para aclarar un enigma: el origen de los

romances. El final irónico reproduce unos cuantos versos de un romance aparentemente popular y que en realidad se debe a la pluma del Duque de Rivas.

En «Melancolía, poesía»³⁸ –artículo ya publicado en España-, Azorín rememora algunos de los principales poetas de su generación. Al incluir en esa relación a notables prosistas, aprovecha para subrayar el sentido fundamental de creador que le da a la palabra poeta. Se trata de nombres como Rusiñol, A. Machado, Valle-Inclán, Baroja, Benavente, Maeztu (apoyado en Costa).

Tal y como hemos mencionado anteriormente, la vuelta de Azorín tras la Guerra Civil supone una adquisición de compromisos por parte del escritor. Entre ellos, el rendir pleitesía a los símbolos y figuras destacadas del nuevo régimen instaurado en España. «José Antonio y la poesía»³⁹ es una muestra de cómo Azorín cumple con dichos compromisos haciendo gala de su probada elegancia. Comienza el artículo citando uno de los desconcertantes versos de Góngora: «el rojo paso de la blanca aurora». El texto del artículo es brevísimo y desde el principio Azorín parece que se justifica por escribir sobre la figura de José Antonio. Dice textualmente: «Las palabras de José Antonio que he de comentar...» Denota facultades de verdadero malabarista cuando nos remite a dos de los pensadores de cabecera del 98: Schopenhauer y Nietzsche. Lo hace al identificar a José Antonio con el pensamiento y a Franco con la acción. En todo caso, al reconocer como ideólogo fundamental del fascismo español a José Antonio, Azorín no repite los elogios habituales del momento dedicados al fundador de la Falange. Más bien, lo que emprende es una conexión de la figura de José Antonio con lo que para él es prueba de mayor excelsitud, la poesía. Nos presenta al falangista como un «ejemplar delicado» que aspira a «imposibles» como los que plantea un poeta: en este caso, armonizar el concepto «España» con el concepto «universalidad». Siguiendo su procedimiento más genuino, recurre a una fuente textual; se trata en este caso del «Discurso fundacional» de la Falange, pronunciado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933, en el que se dice expresamente que: «A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas, y ¡ay! del que no sepa levantar frente a la poesía que destruye la poesía que promete». El liderazgo político de José Antonio queda equiparado al carácter de vate del creador de poesía: «El poeta hace cristalizar en palabras la sensibilidad creativa».

«El poeta labrador»⁴⁰ es una especie de cuento a modo de parábola en la que se aborda la figura concreta de Vicente Maluenda, especie de desdoblamiento que deja traslucir una vez más signos autobiográficos. Tienen interés para nosotros aquí los datos que nos dan noticia sobre la coetaneidad del escritor: «La poesía actual la conozco sólo a retazos. Las lecturas que hago son de poetas antiguos».

Aunque no exclusivamente relacionado con la poesía y los poetas, debemos atender en nuestro repaso al artículo titulado «La bohemia»⁴¹. En él Azorín intenta

desmitificar el período literario y artístico del que él mismo fue protagonista, en tanto que período identificado con la actitud aludida, sinónima de vida disipada y de despreocupada atención a la obra bien hecha. Nuestro escritor afirma que «trabajo intenso y perseverante es lo que descuella en la vida literaria de ese período». Cita una rareza bibliográfica que hoy apreciamos como documento: el libro sobre la bohemia madrileña que el venezolano Miguel Eduardo Pardo publicó en 1894. Su título, bien indicativo de su contenido: *Al trote: croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid*⁴².

Otro artículo de carácter más amplio que nos atañe igualmente es el publicado el 1 de octubre de 1943, «Las ideas estéticas en la España de Franco»⁴³. Azorín vuelve aquí a mostrarnos un medido encapsulamiento, ese recubrirse con la pátina del tiempo para tratar de eludir lo inmediato. Y así tenemos que de una manera que hasta puede calificarse de humorística –si no como llena de retranca-, Azorín comienza su texto de tan expresivo título con unas palabras desconcertantes: «...llevamos mucho tiempo viviendo literariamente en el siglo XV». Nos habla de aquellos escritores que han sido representativos en la evolución literaria, frente a otros que aun teniendo notable calidad y originalidad no quedan, no pasan a formar parte del canon reconocido por una gran parte de lectores. Esa residencia en la atalaya que contempla el desarrollo histórico del hecho literario le lleva a Azorín a expresar la notable dificultad de cumplir con el objetivo que el título del artículo podía haber hecho pensar al lector. Dice textualmente: «La España de Franco la tenemos ante nosotros; estamos viviendo en ella; esta vivencia nos impide ver todo lo que las letras son en esa España; nos falta la perspectiva histórica». De todas formas, vuelve a sorprendernos porque en ese viaje por el tiempo que ha realizado el autor desde el comienzo del texto se ha reparado precisamente en el momento que es parangonable con el coetáneo: se trata del siglo XV. Los rasgos propios de aquel siglo, según Azorín, «son las dos características de la literatura española actual»: espontaneidad e inquietud. Contempla entonces con simpatía el predominio del género ensayo. Se admira de cómo una generación entregada a la acción «haga florecer un género en que la acción juega un papel mínimo». Pero al ocuparse de la poesía, Azorín juzga que ésta «merece más atenta consideración». Llega a decir que nunca ha habido tantos poetas como en la España de Franco. Destaca a Gerardo Diego y a Dionisio Ridruejo, al que compara con el Marqués de Santillana. Afirma, por último, con cierto afán de justificación que: «En arte lo original no es siempre lo nuevo; se es original, más fuertemente, no siendo nuevo, o sea, colocándose fuera del tiempo». Años más tarde, en 1958, esta idea quedará plasmada de manera aún más explícita e hiperbólica en unas palabras que Roberta Johnson escogió para la cubierta de su catálogo *Las Bibliotecas de Azorín*:

Yo vivo literariamente en el siglo XVI. Antes de seguir adelante deseo también que se consigne una particularidad psicológica mía; yo sé cómo verán los demás el pasado. Para mí el pasado está arriba y el presente está abajo; por eso digo que estoy en el pasado, es decir, en el siglo XVI y bajo de cuando en cuando al presente, es decir al siglo XX.⁴⁴

Del mismo mes y año –octubre de 1943– es «Poesía y realidad»⁴⁵. Afirma aquí Azorín que «Lo poético es más auténtico que lo histórico». Repara en el episodio de la afrenta a las hijas del Cid del famoso poema. Ante las dudas acerca de la veracidad del mismo, nuestro autor alude a la «realidad» conseguida a través de la unión de la poesía española y de la francesa: «¿Cómo no ha de ser real, si lo cuenta el copista Pedro Abad, con el romancero más tarde y lo dicen Corneille y Leconte de Lisle? ¿Acaso algún historiador es más verídico que estos magnos poetas?» Por último, nos proporciona un argumento añadido rememorando su reciente exilio parisiense. Refiere sus andanzas por los jardines de Carpeau y de Cluny y la visita al importante museo contiguo a este último, que encierra «un pedazo de historia de España» (las coronas de algunos reyes visigodos) y que le incita a la meditación.

El último texto que consideramos de ese mismo octubre es el titulado «El poeta y el héroe»⁴⁶. A propósito del cuarto centenario del nacimiento de Juan de la Cueva, Azorín fija su atención en dos calas de la producción de dicho autor del XVI: el largo poema épico *La conquista de la Bética* protagonizado por Fernando III y la comedia *El infamador*, protagonizada por un seductor, antecedente del Don Juan Tenorio. Asimismo, destaca el papel desempeñado por Francisco A. de Icaza en la reivindicación del clásico a partir, sobre todo, de su biografía y de sus poesías líricas.

«El poeta Silvestre»⁴⁷ es un ingenioso cuentecillo en el que su protagonista, el poeta Silvestre Velasco, oye hablar de los poetas lacustres ingleses⁴⁸ y lucha por igualarse a ellos en amor a la Naturaleza, decantándose sobre todo por Coleridge. Cuando consigue ese acercamiento, «su ambición de trocar la mayúscula de su apellido por una minúscula, ya podía cumplirse. Cuando publicara todo lo que había escrito, seguramente que los periódicos le llamarían el poeta silvestre».

Tremendamente interesante es el artículo titulado «De la poesía»⁴⁹, en el que comienza afirmando que «llevamos más de veinte años de mallarmismo». En un guiño a la conocida tesis sostenida por Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), Azorín escribe en 1943 que «desde hace cuatro lustros se vienen publicando libros de poesías en que el lector no sabe lo que se dice, ni lo sabe, probablemente, el autor tampoco». Reflexiona, no obstante, sobre el hecho y recurre al pasado para explicar el fenómeno como parte de un proceso. De esta manera, asistimos a un repaso que saca a colación figuras como Berceo, Garcilaso, Cristóbal de Castillejo, Arriaza, Herrera, Góngora. Acerca de este último, se manifiesta Azorín con mayor

rotundidad: «Nada más opuesto a Mallarmé que Góngora [...] Las voces no pierden en Góngora su significado [...] En Mallarmé la idea no existe».

En «La España poética»⁵⁰, a modo de atlas, Azorín hace discurrir sobre un mapa a dos caballeros que tratan de ir situando a los poetas españoles. Por una vez, nuestro autor parece que hace primar el espacio sobre el tiempo. Pero se trata, obviamente, de un mero recurso, puesto que en su nómina poética recorre una banda cronológica que se remonta a la Edad Media. Señala los siguientes nombres: Berceo, Ausias March, Manrique, Garcilaso, Herrera, Francisco de la Torre, Esteban Manuel de Villegas, Samaniego, Bretón de los Herreros, Campoamor, Jacinto Verdaguer, Juan Maragall, Rubén Darío. También subraya la singularidad de la *Epístola moral a Fabio*, para la cual reivindica la autoría de Rioja frente a la de Andrada, defendida por Dámaso Alonso⁵¹. Pero, además de esta propuesta canónica de la historia de la poesía española, Azorín nos brinda una vez más una idea acendrada del intimismo, una idea de la figura y del papel de poeta que puede entenderse como la del habitante de una torre de marfil: «No se concibe un poeta lírico, subjetivo, que ansíe el aplauso del público y el galardón de las entidades oficiales. ¿Qué le importa a un poeta el mundo que le circuye, si él lleva en su interior su propio mundo? [...] El tipo de poeta que yo amo al igual que usted, es un hombre que sintiendo lo inefable calla su secreto, el secreto de sus sensaciones. Ni leerá a nadie sus poesías, ni hablará de ellas; recatadamente pasará por el mundo».

«Algo sobre poesía»⁵² es la puesta en práctica del método azoriniano de comentario de textos. Más que la atención a la totalidad de una obra, nuestro autor repara en un detalle, en un verso determinado. Así ocurre aquí con versos de la ya mencionada *Epístola moral a Fabio*, del Marqués de Santillana; de Luis de Góngora; también de algunos extranjeros como François de Malherbe o los poetas lacustres ingleses («la escuela poética más delicada» que ha habido en Europa). Vuelve a abordar el tema del supuesto mallarmismo de algunos poetas españoles (*vid.* el artículo ya comentado «La España poética») y alude también a la interpretación de la poesía de Paul Valéry. Son numerosas las notas que le hacen relacionar poesía y música; llega a decir, incluso: «El poeta puede pasar a ser músico...» Por último, nos confiesa que utiliza un manual para apoyar su conocimiento técnico del lenguaje poético; se trata de *Filosofía de la elocuencia* (Londres, 1812) de Antonio de Capmany, que nuestro autor afirma que lee en la edición de Gerona, Imp. de Oliva, 1826⁵³.

Como en el caso anterior, tenemos en el artículo titulado «Algunos versos»⁵⁴ un verdadero ejercicio filológico por parte de su autor. En esta ocasión, centra su atención en cómo Ramón Menéndez Pidal ha contribuido a formar una idea exacta del *Poema del Cid*. De todas maneras, advertimos en nuestro autor un cierto desdén hacia los esfuerzos filológicos, puesto que ante la pérdida de los primeros versos del Cantar,

afirma que así «entramos [...] en la obra insólitamente» y a renglón seguido repara en algunos detalles del principio del poema (concretamente, de los 77 primeros versos). Por último, critica algunas versiones modernas (Alfonso Reyes, Pedro Salinas) en las que se cambian diversos términos y expresiones de manera –según él– poco rigurosa.

«Poetas, ¡a estudiar!»⁵⁵ es como su título indica un texto manifiesto. Aquí Azorín trata de hacer recomendaciones y de dar la clave de la composición poética y, en general, de la creación artística. A lo largo de todo el artículo, se van comentando numerosos versos de poetas destacados de nuestra historia. Pero esta vez ese comentario va dirigido a desmontar la supuesta calidad de dichos versos o de las composiciones a las que pertenecen. Advierte fallos de distinta naturaleza en algunos versos de *La selva sin amor* de Lope de Vega⁵⁶; también en el *Tenorio* de Zorrilla y en la elegía de Martínez de la Rosa a la duquesa de Frías. Cuando se ocupa de esta última es precisamente donde Azorín utiliza la frase que da título al artículo: «Poetas, a estudiar. Poetas, a observar bien. Sin una base de realidad no puede existir el arte». Señala como posibles modelos a dos poetas de gran conocimiento científico: Sully Prudhomme y Campoamor. Recuérdese a este respecto el afán por documentarse de Azorín para realizar cualesquiera de sus obras (especialmente, *La voluntad*). Atiéndase también a esa curiosa para muchos reivindicación del tan denostado Campoamor⁵⁷, figura que ya había propuesto antes como objeto de imitación en textos centrales de su obra crítico-literaria (por ejemplo, en «La generación del 98», 1913). Es curiosa la inclusión final de dos apéndices retóricos: «Crítica de lo anterior» y «Contrarréplica».

En «Fray Luis de León»⁵⁸ vuelve Azorín a preocuparse por cuestiones de índole filológica como las propias de la edición de textos clásicos. Y ante los problemas que plantea la fijación textual a partir de manuscritos, destaca el caso de Fray Luis de León, puesto que según Azorín «rara es la poesía [suya] que no contenga alguna anomalía». Es magnífica la caracterización que hace del poeta; su «melancolía» y «desasimimiento» afirma que «son los caracteres de la verdadera poesía lírica». Y por último, se lamenta: «¡Extraño destino el de este poeta: perseguido en vida, deslucida y perdurablemente impresa su poesía!»

«El poeta desconocido»⁵⁹ es una buena muestra de los textos en que Azorín hace gala de sus obsesiones literarias y artísticas. Aborda una vez más la figura enigmática de Francisco de la Torre⁶⁰: «¿Quién es este poeta? ¿Cuándo ha vivido este poeta? ¿Cómo se llama este poeta? No podemos contestar a ninguna de estas preguntas; este poeta es desconocido». Azorín relata la peripecia de Quevedo en la tienda de un librero en la que compra el manuscrito con los poemas de Francisco de la Torre, nombre borrado «con obstinación» y que don Francisco de Quevedo logra, al fin, leer. Será también Quevedo quien edite la obra y quien sea considerado el autor de los versos, creyendo que el autor del *Buscón* se había valido de una especie de disfraz. Azorín se

pregunta: «¿Y por qué había de disfrazarse Quevedo?» Relata cómo ha tenido que llegar el siglo XIX y otro poeta, Manuel José Quintana, para reparar en la «discordancia» de las dos plumas: «...la áspera, de Quevedo, y la suave, de Francisco de la Torre». Respecto al nombre del autor, Azorín cita al último hispanista que se ha ocupado del asunto, Adolfo Coster⁶¹: «No se sabe, en suma, cómo se llamaba el autor de estos versos». Versos que el comentarista califica de «delicados» y que, ante todo, se presentan en forma de sonetos y canciones, inspirados por la Naturaleza: «Algunos de sus poemas, en que figura una cierva en un paisaje verde, nos recuerda algún cuadro de Snyders⁶². Para Azorín, sobresale un soneto de entre todas las poesías de Francisco de la Torre. Se trata del Soneto XX en la edición Velázquez⁶³, que llega a calificar como «el más bello de nuestro Parnaso». Comenta el poema, sobre todo, a partir de tres de sus versos que configuran una tríada de prosopopeyas: «Estrellas hay que saben mi cuidado»; «¡Cuántas veces te me has engalanado, clara y amiga noche!»; y «¡Cuántas, llena de oscuridad y espanto, la serena mansedumbre del cielo me has turbado!»

Aparte de los artículos comentados, que fueron publicados en prensa en el período que nos ocupa, queremos detenernos, por último, en algunos textos –la mayoría, impresos antes de 1939– que se incluyen en los diversos volúmenes de Azorín aparecidos en la inmediata postguerra. Aunque podrían servir a nuestro propósito, prescindimos de los textos más propiamente de ficción, como muchos de los cuentos contenidos en el ya citado *En torno a José Hernández* y de fragmentos de novelas de esos años, como alguno muy significativo de *La isla sin aurora* (1944), obra en la que son personajes protagonistas el poeta, el novelista y el dramaturgo, y que, además, está dedicada a Gerardo Diego, al que califica como «poeta del ensueño».

«Las influencias literarias»⁶⁴ supone un texto medular que Azorín incluye en su libro memorialístico de 1941, *Madrid*. Contempla nuestro autor dos modos de influencia: por adhesión y por hostilidad. Se entretiene en glosar la que ejerció Antonio de Solís sobre Valle-Inclán y también en la decisiva importancia de Nietzsche para el denominado «98». Pero a nivel personal, se pregunta por la que ha recibido de Baudelaire. Es conocido el deslumbramiento que desde muy joven sintió el monovero por el gran escritor simbolista. En *La voluntad* asistimos a alguno de los testimonios más elocuentes de la asimilación de la poética del francés, como, por ejemplo, cuando Yuste en el capítulo XX de la Primera Parte habla del amor a lo artificial del «gran poeta»⁶⁵. Azorín piensa que la influencia ha de aceptarse y aprovecharse como «un estimulante para la creación». En efecto, un enriquecedor estimulante es lo que supuso la obra de Baudelaire para la literatura azoriniana que la hizo suya de una manera muy particular. Según Edi Benassi Bastianelli:

La sensibilità innovatrice di Baudelaire offre ad Azorín slargamenti tematici, aperture per una nuova indagine della realtà, o meglio, per inedite avventure di tipo esistenziale. Ma, mentre in Baudelaire tale sensibilità ribelle e sublime deforma, decompone i dati sensoriali in arabeschi e tragici simboli, scandaglio d'angoscia in un nuovo inferno per adire una più alta e più ardua bellezza, in Azorín l'emotività si sfuma in indefinibili percezioni, inquietanti presentimenti e ricordi che vanno tessendo una malinconia e un seno di stanchezza non sempre esenti da diletta eccitazione e complacenza»⁶⁶.

Otros artículos reseñables por tratar de algún poeta predilecto, de un aspecto sustancial desde el punto de vista estético o de figuras o temas recurrentes son: «Rubén Darío», «El color», «El poeta sin nombre», «Núñez de Arce», «Los primitivos»...⁶⁷ Asimismo, debemos mencionar otros que contienen elementos de interés. En «El sueño del poeta»⁶⁸ recrea de manera cercana a la autobiografía el regreso de un escritor, Silvio Robles, a Malvar (¿Monóvar?). Hay una referencia, incluso, a París: «Han pasado cuarenta años [...] Sentado en la terraza de un café se halla, con otros amigos españoles, aquí en París, Silvio Robles». En *A voleo*, uno de los títulos que puso Cruz Rueda a una selección de escritos periodísticos en el volumen IX de las *Obras completas*, están incluidos los textos que preparó Azorín para prologar la edición de la obra completa de Ramón María del Valle-Inclán. Se trata de tres artículos de similar extensión: «Valle-Inclán»⁶⁹, «Valle-Inclán en 1897»⁷⁰, y «Valle-Inclán, el poeta»⁷¹. Nos recuerda la creación que hace Valle de todo un mundo poético y cómo «ha creado un lenguaje adecuado a ese mundo» y alude a la veta novelística en la que continúa la tradición de los poetas e «instaura todo un mundo poético en forma novelable». También están contenidos en *A voleo* textos dedicados a su admirado Joan Maragall; en concreto, los que, bajo el título de «Aproximación a Maragall»⁷², Azorín preparó como proemio para una antología del poeta catalán: «Situación del crítico», «Situación del autor» y «Los tres momentos de Maragall».

Los textos repasados son una pequeña muestra de la deuda que tenemos con Azorín. En un tiempo en el que asistimos a un progresivo embrutecimiento de la sociedad, la sensibilidad de nuestro autor nos reconforta y lo hace a través de la lectura de poesía, algo tan extraño a nuestra vida actual. Azorín es el humanista, el intelectual imperturbable en su «misión»⁷³, a la vez que el más susceptible de tener y crear emoción⁷⁴. Lo sigue haciendo en un momento especialmente ajeno a los ideales más nobles del ser humano, en un momento en el que las armas han ganado la batalla a las letras. Cuando se va extendiendo el existencialismo tras la Segunda Guerra Mundial, Azorín sigue fiel a su pasión por el hecho poético. Parece ajeno a manifestaciones como las que por entonces José Hierro escribía en carta dirigida al poeta y crítico de arte Rafael Santos Torroella⁷⁵:

A mí no me extraña que nadie cite a los poetas, por la sencilla razón de que la poesía ni gusta ni interesa a nadie. Hay que desengañarse de una vez. Esto no quiere decir que uno vaya a dejar de hacer poesía porque eso es como anularse, pero hay que resignarse a predicar en el desierto.

Además, Azorín va configurando el canon de la historia lírica española⁷⁶ y lo va haciendo al mezclar épocas con un gran valor pedagógico y dando la mejor lección de modernidad al presentarnos a los «clásicos redivivos», expresión que formó parte del título de un volumen aparecido en 1945: *Los clásicos redivivos – Los clásicos futuros* (Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina). Dice el Premio Nobel Seamus Heaney que «la tradición literaria en sí misma es un gran incentivo como escritor»⁷⁷ y el también Nobel Vicente Aleixandre en el discurso que escribió para la ceremonia de concesión del premio (1976) dejó dicho cómo su Generación del 27 había participado de la vanguardia partiendo de la tradición. Hoy en día esa idea es recurrentemente empleada y, por ejemplo, ha quedado trasladada también al mundo del teatro; el gran Robert Wilson ha declarado hace muy poco que «los clásicos son vanguardia»⁷⁸.

En esa continuidad aludida, conviene que enmarquemos la visión de la poesía que Azorín nos ofrece en los años apuntados (1939-1945). Aparte de la propia naturaleza poemática de su prosa –reconocida por cualesquiera conocedores de su obra desde los poetas de *Helios*, que hablaban de la entidad lírica de *Antonio Azorín*, hasta el juicio emitido por personalidades como Antonio Machado, Gerardo Diego o Mariano Baquero Goyanes⁷⁹–, vemos que entre 1926 y 1936 presta atención a la «joven literatura», como ha señalado Francisco Javier Díez de Revenga⁸⁰, y que tras 1945 y hasta el final de sus días sigue recogiendo en sus escritos referencias a poetas y a obras poéticas. Es verdad que cada vez más, volviendo en una y otra ocasión –casi con tono testamentario y sintético– sobre poetas y versos en los que ya alguna otra oportunidad se había detenido. Su legado en este sentido es mayúsculo. E.I. Fox lo apuntó con mucho acierto en una entrevista que se le realizó con motivo de su participación en el Seminario Internacional J. Martínez Ruiz «Azorín» que se celebró en Alicante/Monóvar en noviembre de 1992. Afirmó el profesor estadounidense que si Azorín puede influir en la literatura española actual es, sobre todo, en los poetas y citaba dos nombres eminentes a modo de ejemplo: Claudio Rodríguez y Pere Gimferrer⁸¹. A este mismo propósito se refería José Belmonte Serrano en el Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana» al señalar, por una parte, que «los narradores españoles de estos últimos años han silenciado el nombre de Azorín» y que, por otra, su huella resulta indeleble aun entre los no conscientes de la misma. Buena prueba de ello son las palabras con las que acababa su intervención:

Esos jóvenes escritores, que acaban de declararse, mediante un manifiesto, «herederos de Borges» (*ABC*, 13-10-96) aportan para su vindicación unas razones en las que Azorín, indiscutiblemente, fue un auténtico maestro: el hecho de haberles convertido en 'perpetuos aprendices, en lectores profundos y curiosos, en amantes de cualquier lenguaje, en observadores de distintas culturas, en admiradores de la tradición literaria, de la ironía, de la libertad para escribir sin imponerse límites y por el fervor de mirar la vida siempre desde un punto de vista poético⁸².

NOTAS

- ¹ Este trabajo se acoge a una de las líneas del Proyecto BFF 2002-01576 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, en el que interviene el autor, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.
- ² Azorín, «Recuadro de un poeta», *ABC*, 31-XII-60. Recopilado posteriormente en el volumen preparado por Santiago Riopérez y Milá, *Los Recuadros* (Edición-homenaje a los noventa años de Azorín), Madrid, Biblioteca Nueva, 1963.
- ³ El día 4-II-65 publica en *ABC* su último artículo, «Condensaciones de tiempo».
- ⁴ Cfr. Marino Gómez-Santos, *Españoles sin fronteras*, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 66-89.
- ⁵ Vid. la fechada en París el 21-I-39 reproducida por José María Fernández Gutiérrez, «El zumo amargo de Azorín. Pensamiento político», *Anales Azorinianos*, nº 5, 1995, pp. 89-91.
- ⁶ Vid. José Ferrándiz Lozano, «Entrevista a Serrano Suñer», *ABC* (Alicante), 9-VI-90, p. 37; reproducida más tarde en versión íntegra en *Revista del Colegio oficial de Peritos e ingenieros técnicos industriales de Alicante*, 37, 1992, pp. 25-30.
- ⁷ Azorín había comenzado su colaboración en *La Prensa* en 1916, inaugurando un magisterio para muchos escritores y lectores argentinos que se prolongó hasta finales de los 50. Vid. al respecto Emilia de Zuleta, «Azorín desde la Argentina (1904-1924)», *Anales Azorinianos*, nº 5, 1995, pp. 289-304.
- ⁸ *Españoles en París y En torno a José Hernández* (ambos de 1939), *Pensando en España* (1940), *Cavilar y contar* (1942), *Sintiendo a España* (1942).
- ⁹ *Valencia y Madrid*, de 1941; y *París* de 1945.
- ¹⁰ Reedita con otros títulos *El licenciado Vidriera* (1915) y *Félix Vargas* (1928): *Tomás Rueda* (col. Austral, 1941) y *El caballero inactual* (Biblioteca Nueva, 1943), respectivamente. Y haciendo gala de una gran fecundidad, aparecen también las últimas novelas del autor: *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943), *La isla sin aurora* (1944), *María Fontán* (1944), *Salvadora de Olbena* (1944).
- ¹¹ Vid. Dolores Thion Soriano-Mollá, «Escribir, editar, estrenar o del epistolario de Azorín y José Ruiz- Castillo», en: VV.AA., *Azorín et le surréalisme*, V Coloquio Internacional de Pau, Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, pp. 127-143.
- ¹² Fundamentalmente, se trata de textos anteriores y de alguno fechado en dichos años pero no publicado exento, que van a formar parte de títulos como: *Madrid*, 1941 («Rubén Darío», *Obras Completas* [en adelante OC], t. VI, pp. 211-213; «El color», id., pp. 239-242; «El poeta sin nombre», id., cap. XXXIV, pp. 265-66; «Núñez de Arce», id., pp. 271-272; «Los primitivos», id.,

- cap. XLV, pp. 259-292); *Sintiendo a España*, 1942 («El sueño del poeta», OC, t. VI, pp. 787-792); y el más tardío *A voleo*, 1954 («Valle-Inclán», OC, t. IX, pp. 1263-1265; «Valle-Inclán, el poeta», id., pp. 1268-1271; «Aproximación a Maragall», id., pp. 1295-1303).
- ¹² «Azorín», en *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana*, ed. Philip Ward, trad. Gabriela Zayas, Barcelona, Crítica, 1984, p. 70). Dicha entrada termina con estas palabras: «Escribió dos novelas, además de las ya mencionadas [se refiere a su conocida trilogía], *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929). Ambas se publicaron después con diferente título: la primera como *El caballero inactual* y la segunda como *El libro de Levante*». Cuando antes hablaba de la aludida trilogía, se dice: «Pronto renegó de su obra novelística y cambió al ensayo, el que cultivó con erudición a veces, pero más frecuentemente con un estilo impresionista y cuidadosamente escrito». Se advierte la notoria influencia de opiniones críticas hoy ya superadas que han codificado una particular imagen de nuestro escritor, como por ejemplo, la mantenida por Manuel Granell (*Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949) que «llegó a una definición para la etapa comúnmente considerada como la del Azorín arquetípico (1902-1925) que ha sido aceptada de manera casi unánime [...] Según Granell, la estética de Azorín [...] no es otra que la 'impresionista'» (Vid. Miguel Ángel Lozano Marco, «Introducción general» a Azorín, *Obras escogidas*, Madrid, Espasa, 1998, vol. I, p. 47).
- ¹³ Covadonga Romero y Miguel Zugasti, *Breve Biblioteca Hispánica (II). Época Moderna y Contemporánea. Textos y actividades*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 109-113.
- ¹⁴ Zaragoza, Librería General (Colección Variorum), [1945]. El «copyright» es de 1929. Acerca de la datación, vid. Francisco Javier Díez de Revenga, «Azorín y los poetas y la poesía de su tiempo», *Anales Azorinianos*, nº 5, 1993, p. 58, n. 12, y E. Inman Fox, *Azorín. Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 31 y 72.
- ¹⁵ Santos Sanz Villanueva, «1939, fecha de la ruptura», en: *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1988³, pp. 13-31.
- ¹⁶ Vid. José Carlos Mainer et al., *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 621 y ss.
- ¹⁷ Muy poco valorada por cierto hasta hace bien poco. Cfr. el capítulo mencionado de Santos Sanz Villanueva en el que dice textualmente que: «ni siquiera los nuevos títulos de otros nombres eminentes —un Baroja o un Azorín, por ejemplo— constituyen aportaciones de especial interés». Tras la siembra efectuada por José M^a. Martínez Cachero (*Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960), han dado recientes frutos, en cuanto a la valoración de la última producción novelística de Azorín, los trabajos de Renata Londero (*Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997) y Miguel Ángel Lozano Marco (coord. de las *Obras escogidas*, ed. cit., vol. I, pp. 83-116).
- ¹⁸ Tras aparecer en 1936 *La guerrilla*, estrenará una pieza teatral por última vez en 1945 con el título de *Farsa docente*.
- ¹⁹ *Hijos de la ira* y *Sombra del Paraíso*, ambas de 1944, serán, respectivamente, títulos emblemáticos de los dos poetas.
- ²⁰ El investigador queda extrañado ante la parquedad de los títulos poéticos que la Biblioteca particular de Azorín conserva de los principales poetas de los años de postguerra. Si nos ceñimos al período que estudiamos (1939-1945), apenas podemos citar: *La doncella y el río* (Madrid, Editora Nacional, 1943), dedicado por su autor, Dionisio Ridruejo (Azorín le había dedicado el año

anterior su novela *El Escritor*); y *Oscura noticia* (Madrid, Hispánica, 1944), también dedicado por su autor, Dámaso Alonso, pero cuyo ejemplar permanece en Monóvar intonso.

²¹ José M^a. Martínez Cachero, «Introducción. Azorín, memorialista», en: Azorín, *Obras escogidas*, ed. cit., vol. III, pp. 750-51.

²² J.M^a. Fernández Gutiérrez, art. cit., p. 90

²³ No debe olvidarse nunca que la práctica de la crítica literaria fue, sin duda, la de mayor extensión temporal –si no también espacial– del escritor monovero. El primer volumen publicado por el autor –aún entonces J. Martínez Ruiz– fue precisamente el titulado *La crítica literaria en España* (1893). Miguel Ángel Lozano nos ha recordado la idea azoriniana de que en la literatura moderna todo se resuelve en crítica, idea que gustó a los jóvenes vanguardistas y que influyó en Pedro Salinas (cfr. *Obras escogidas*, ed. cit., vol. I, pp. 38-39).

²⁴ Miguel Ángel Lozano afirma que los libros de Azorín: «presentan una apariencia inorgánica deliberadamente buscada, pero están dotados de una insólita unidad [...] Azorín nunca compone un volumen yuxtaponiendo artículos o estampas, sin un criterio rector [...] El escritor sabe dar nueva vida a cada uno de estos breves textos al integrarlos en el seno de una estructura significativa y ponerlos en sugestiva relación con el nuevo contexto. Por eso, y para un cabal conocimiento del escritor, no es adecuado extraer ‘artículos’ de ciertos libros de ensayos; cada uno de estos textos alcanza su valor en el seno de una composición mayor, y sólo en este contexto pueden ser apreciados y entendidos» (*Obras escogidas*, ed. cit., vol. I, pp. 35-37).

²⁵ R. Londero, *op. cit.*

²⁶ Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 1999.

²⁷ S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ *La Prensa*, 18-II-40.

³⁰ Piénsese en el personaje X de *Memorias inmemoriales* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1946).

³¹ La presentación del poeta como vate se reitera a lo largo del cuento. Su figura se sacraliza y dicho rasgo se acrecienta cuando se citan palabras en latín procedentes de un himno del Breviario romano («Gallo...») o cuando suenan las campanadas anunciando la hora del Ángelus. La *liturgia de las horas* marca el tiempo del cuento.

³² *The Evening star* de Joseph Mallord William Turner (London, 1775-Chelsea, 1851) se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres como parte del Legado Turner que permanece en ella desde 1856. Azorín alude a la exposición de pintura inglesa que vio en el Louvre y en la que se encontraría el citado óleo, fechado en 1830 y con unas medidas de 91,1 x 122,6 cm. Según Franca Varallo (*Turner*, trad. María Condor, Madrid, 2005, p. 124), ayudó a la datación del lienzo «la referencia a los versos escritos en el álbum ‘Worcester y Shrewsbury’ de 1828-1830, ‘primera pálida estrella de la tarde, antes del crepúsculo’»; también «la proximidad al cuadro de Eitty *Venus, la estrella vespertina*, expuesto en la Royal Academy en 1828, en el que Turner habría podido inspirarse. También pudo ser fuente de inspiración la obra de Bonington *La playa de Calais*, expuesta en 1830». Graham Reynolds incluye una reproducción a color en su libro titulado *Turner* (London, Book Club Associates/Thames and Hudson Ltd., 1976 –1ª ed.: 1969-, p. 143). Otra reproducción de fácil acceso hoy en día es la de la propia página web de la National Gallery de Londres, en donde se da la siguiente información respecto a la tela: «The title is not Turner’s own, but is taken some lines of Turner’s verse scribbled in a sketchbook used in 1829-

30. Turner was deeply interested in such transitional moments in nature: the evening star first appears in daylight and is soon supplanted by the stronger light of the moon. Here the pale point of the star is barely discernible in the sky, but is reflected clearly in the sea; in both places the star consists of thickly applied white paint. In the *foreground* is a boy with a shrimping net and a small leaping dog. The painting is generally regarded as a study of the effects of light and atmosphere, rather than a finished work». Se da la circunstancia de que justamente el año anterior al de la publicación del artículo de Azorín, la figura innovadora y moderna de Turner fue reivindicada. Erika Bornay resume muy bien el asunto con las siguientes palabras: «Del mismo modo que hay un Constable de los cuadros para exhibir y otro de los bocetos, hay un Turner empeñado en ejecutar temas de historia y un segundo que trata de liberarse de la tiranía del dibujo para dejar que los absorba el color. Muchas de las obras en que concurren estas últimas formulaciones nunca fueron expuestas, y son precisamente las que interesan al espectador moderno... Redescubiertas [las telas halladas en el estudio del pintor tras su fallecimiento] en 1939, se quiso ver en ellas verdaderos antecedentes del arte no figurativo» (*El Siglo XIX*, tomo VIII de la *Historia Universal del Arte*, dirigida por José Milicua, Barcelona, Planeta, 1986, p. 179). Como curiosidad, cabe añadir que el Museo del Louvre, en París, sólo posee una obra de Turner, *Paisaje con un río y una bahía en la lontananza* (1845-1850) -reproducida a color por G. Oddi en *Turner*, Madrid, Sarpe, 1981, ilustr. 28-, pintura casi abstracta que, por cierto, no está expuesta al público. El gusto por Turner pudo venirle a Azorín a través de su admirado John Ruskin, el cual abordó con gran criterio las cualidades pictóricas del artista británico en numerosos escritos dispersos por su extensa obra (relacionados en la Library Edition by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, vol. 39, 1912; fundamentalmente, se trata de textos pertenecientes a títulos como los siguientes: *Modern Painters*, Londres, 1843; *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House*, 1856; *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Barcelona, 1967).

³³ Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina (Col. Austral), 1939.

³⁴ *La Prensa*, 23-VI-40.

³⁵ Dice Juan Luis Alborg (*Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1979 -2ª ed. ampliada, 1ª ed.: mayo 1966-, t. I, p. 408) que: «Los defensores del criterio individualista -capitaneados, sobre todo, por el francés Bédier [Joseph BÉDIER, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, 4 vols., 1926-1929 (3ª ed.)]-, que han arrumbado por entero la teoría romántica del pueblo-autor, sostienen que todo poema antiguo es tan obra de un escritor único y de una fecha determinada como una creación cualquiera de nuestros tiempos. La opinión de Menéndez Pidal, apoyada en minuciosas investigaciones, puede resumirse de este modo. Existe una radical diferencia entre la poesía popular y la tradicional: la popular es la que puede agradar a todos en general y perdurar en el gusto público durante largo tiempo, pero que el pueblo repite sin alterarla ni rehacerla, porque tiene conciencia de que es obra ajena». Sin embargo, «existe -dice- otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía

propiamente *tradicional*, bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes» [«Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Mis páginas preferidas. Temas Literarios*, Madrid, 1957, pp. 149-150]>>.

³⁶ Carro, en lenguaje poético.

³⁷ *ABC*, 25-XI-41.

³⁸ *ABC*, 29-X-42. *Vid.* el comentario que hace E.I. Fox de este artículo, destacándolo como ejemplo de «la obediencia de Azorín a las directivas de la censura» y presentando al escritor como uno de esos intelectuales a los que Dionisio Ridruejo apellidó «sometidos y condicionados» («Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos*, nº 4, 1994, pp. 88-89 y 115. *Cfr.* También J.M^a. Fernández Gutiérrez, art. cit., pp. 75-96.

³⁹ *La Prensa*, 7-II-43.

⁴⁰ *ABC*, 7-II-43.

⁴¹ Con un prólogo de Luis Bonafoux, París, Libr. de Garnier Hnos., 1894. Figura un ejemplar (sig. 3-20-8) con anotaciones e índice de nuestro escritor en la Biblioteca particular de la Casa-Museo Azorín de Monóvar.

⁴² *ABC*, 1-X-43.

⁴³ Alicante, CAM, 1996.

⁴⁴ *El Español*, 9-X-43. Recopilado por J. García Mercadal en *Sin perder los estribos*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 87-91.

⁴⁵ *ABC*, 24-X-43.

⁴⁶ *La Prensa*, 21-XI-43. Texto incluido en *Salvadora de Olbena* (Zaragoza, Cronos, 1944).

⁴⁷ La referencia a dichos poetas es recurrente. *Vid.*, por ejemplo, «Aproximación a Maragall», *OC*, t. IX, p. 1296.

⁴⁸ *ABC*, 12-XII-43.

⁴⁹ *El Español*, 8-I-44.

⁵⁰ *Vid.* su conocido libro titulado *La «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada. Edición y estudio*, Madrid, Gredos, 1978.

⁵¹ *Destino*, 19-II-44. Recopilado por J. García Mercadal en *Sin perder...*, *op. cit.*, pp. 51-55.

⁵² Además de esta edición presente en la Biblioteca particular de la Casa-Museo Azorín (sig. 7-60-35), se encuentra en ella también otra publicada en Madrid por Antonio de Sancha en 1777 (sig. 7-61-18). Se da la circunstancia de que las dos contienen anotaciones e índice realizados por el propio escritor.

⁵³ *ABC*, 4-VII-44. Incluido en *La Cabeza de Castilla*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina (Austral), 1950, pp. 59-62.

⁵⁴ *Destino*, 21-X-44. Recogido en el tomo preparado por Ángel Cruz Rueda titulado *El artista y el estilo*, Madrid, Aguilar (Col. Crisol), 1946. También en *OC*, t. VIII, pp. 742-746.

⁵⁵ Argumenta sus consideraciones haciendo uso del *Diccionario de la rima o consonantes*, de A. Tracia (Barcelona, Imp. Vda. e hijos de don Antonio Brusi, 1829). No obstante, no se encuentra ningún ejemplar del mismo en la Casa-Museo de Monóvar.

⁵⁶ Cuando el crítico inglés Arthur Symons reconoció en 1890 que el simbolismo había arraigado también en España, mencionó curiosamente a Ramón de Campoamor. Richard A. Cardwell ha tratado de explicar esa reivindicación del poeta asturiano que tanto valoró Azorín («La poesía

moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del Simbolismo en España», *ALEUA*, nº 15, 2002, pp. 30-32).

⁵⁷ *Destino*, 24-III-45. Recopilado por J. García Mercadal en *El Oasis de los Clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952. También en: OC, t. IX, pp. 942-945 [aquí la fecha es 24 de mayo 1945].

⁵⁸ *ABC*, 5-IX-45.

⁵⁹ Otro texto sobre el mismo que recoge Azorín en su libro *Madrid* es «El poeta sin nombre» (OC, t. VI, cap. XXXIV, pp. 265-266). Es en él donde afirma que «el ideal para un verdadero poeta es no tener nombre». Recuérdese en la misma línea el primer artículo analizado en este trabajo con título similar, «Poeta sin nombre (Autobiografía)» (*La Prensa*, 18-II-40).

⁶⁰ Biógrafo de Gracián, editó en París, en 1908, las poesías de Fernando de Herrera siguiendo la primera edición de 1582.

⁶¹ Frans Snyder (Amberes, 1579-1657) fue discípulo de Bruegel el Joven ; colaboró con Rubens, Van Dyck y Jordanes; y se especializó en la pintura de animales y en bodegones de gran tamaño, así como en escenas de caza, de marcada suntuosidad decorativa.

⁶² La versión que da Alonso Zamora Vicente en su edición de las *Poesías* de Francisco de la Torre (Madrid, Espasa-Calpe, 1969³) es la siguiente: «¡Quántas veces te me has engalanado, / clara y amiga noche! ¡Quántas, llena / de oscuridad y espanto, la serena / mansedumbre del cielo me has turbado! // Estrellas ay que saben mi cuidado / y que se han regalado con mi pena; / que, entre tanta beldad, la más agena / de amor tiene su pecho enamorado. // Ellas saben amar, y saben ellas / que he contado su mal llorando el mío, / embuelto en los dobleces de tu manto. // Tú, con mil ojos, noche, mis querellas / oye y esconde, pues mi amargo llanto / es fruto inútil que al amor embío.»

⁶³ *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941. También en OC, t. VI, cap. IX, pp. 207-209.

⁶⁴ J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra (LH, 438), 1997, p. 219.

⁶⁵ *La Francia in Azorín*, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1975, p. 145.

⁶⁶ Vid. nota 12.

⁶⁷ *Sintiendo a España*, Barcelona, Tartessos, 1942. También en OC, t. VI, pp. 787-792.

⁶⁸ *A voleo* (1954); fechado en *ABC*, 20-II-44]. También en OC, t. IX, pp. 1263-1265.

⁶⁹ *A voleo*; fechado en *ABC*, 27-II-44. También en OC, t. IX, pp. 1295-1303.

⁷⁰ *A voleo*; fechado en *ABC*, 24-XII-44 (Fox en su *Guía* da como título «Valle-Inclán»). También en OC, t. IX, pp. 1268-1271. [«(Aparece este trabajo por vez primera con el título completo, y con el texto rectificado en la 2ª ed. en cuanto al nombre de los doctores que asistieron finalmente a Valle-Inclán)» nota de A. Cuz Rueda, OC, t. IX, p. 1271]

⁷¹ *A voleo*; fechado en «Madrid, agosto 1943». También en OC, t. IX, pp. 1295-1303.

⁷² Vid. R.P. Sebold, «Larra y la misión de Zorrilla», en: *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 165-184.

⁷³ Vid. Antonio García Berrio, «Azorín, lector mítico», en E.R. Trives y H. Provencio (eds.), *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana*, Murcia, CAM/Universidad de Murcia, 1998, p. 36: «...su condición de lector mítico, la extraordinaria capacidad de sugerencia apasionada que atesora su cultura tradicional cuando revisa y alumbrá sutilísimamente formantes esenciales de la emoción poética».

⁷⁴ Fechada en Santander, 24-XI-49 y publicada en *El Cultural de El Mundo*, 25-IX-03.

- ⁷⁵ Refiriéndose en general a la historia de la literatura española, así lo declaraba Miguel Ángel Lozano en el Seminario Internacional J.Martínez Ruiz «Azorín», celebrado en Alicante/Monóvar en 1992 (*La Verdad*, 6-XI-92, p. 34).
- ⁷⁶ *El Cultural de El Mundo*, 16-X-03.
- ⁷⁷ *El Mundo*, 1-VI-04, p. 50.
- ⁷⁸ Vid. M.A. Lozano, «Introducción general», en *Obras escogidas*, ed. cit., vol. I, pp. 34-35.
- ⁷⁹ Vid. F.J. Díez de Revenga, «Azorín y los poetas del 27», *Montearabí*, 8-9, 1990, pp. 7-14; y «Azorín y los poetas y la poesía...», art. cit., pp. 53-73.
- ⁸⁰ *Información*, 3-XI-92, p. 45.
- ⁸¹ José Belmonte Serrano, «Azorín y las nuevas tribus», en E.R. Trives y H. Provencio (eds.), *op. cit.*, pp. 212-213.

El ataque de Ruiz Contreras contra Azorín (1945)

María Martínez Cachero Rojo
Oviedo, España

LUIS RUIZ CONTRERAS nació el 8 de enero de 1863 en la localidad catalana de Castelló de Ampurias. Desde muy joven tuvo inquietudes literarias. En el texto de una carta a Caridad Montilla, escrita el 1 de enero de 1919, dice, refiriéndose a su adolescencia:

«Las ideas de moral y de gloria me perturbaban. Lo deseaba todo tan perfecto que nada me satisfacía. Era entonces poeta romántico, mis versos estaban cuajados de un molde tétrico y lastimoso.»

Fue también en estos años de juventud cuando nació su afición por el teatro. Pero su padre proyecta para su vida un futuro bien distinto y en 1881 lo envía a la Escuela de Ingenieros de Montes de El Escorial; una grave enfermedad le hace abandonar los estudios y regresar a Barcelona. Desde allí, llega a los veintiún años a la villa y corte, empujado por una firme vocación literaria, y hombre de letras sería, en efecto, hasta su muerte.

Su labor como crítico, el capítulo más extenso de su vida como escritor, la había iniciado en Barcelona en periódicos como *La Publicidad* o *El Noticiero*. Ya en Madrid, Álvarez Sereix lo vinculó al cuadro de colaboradores de la *Revista Contemporánea*, y en sus páginas, entre 1887 y 1890, aparecieron estudios sobre Pereda, Narciso Oller y Houssaye, Silverio Lanza, Clarín y la condesa de Pardo Bazán. Más importante fue la labor como comentarista de la actualidad literaria en las revistas por él fundadas, en especial en *Revista Nueva*. Colaboró también en *Prometeo* y, ya concluida la guerra civil, publicó retazos de sus memorias en los semanarios *El Español* y *La Estafeta Literaria*.

Ruiz Contreras firmó la casi totalidad de sus comentarios críticos con pseudónimos; en *Revista Contemporánea* fue «Palmerín de Oliva» y «El amigo Fritz», y en *Revista Nueva*, «Armando Guerra», «Máximo», «Maximino», «Mínimo» y «Pseudónimo». Parte de esta labor como crítico fue recogida en varios volúmenes: *La Montálvez* (1885), *Libritos, librotos y libracos* (1893), *Palabras y plumas* (1894), *De guante blanco* (1895) y *Tres moradas. Menéndez Pelayo, Galdós, Pereda* (1897). Como comentarista teatral colaboró en la *Revista Contemporánea* —donde tuvo a su cargo la sección «Palabras y plumas»—, y en el diario *El Resumen*, y consagró al teatro dos de las publicaciones por él fundadas: *Teatro Moderno* (1891) y *Revista de Arte Dramático*. Crítica teatral hubo también en *Revista Nueva*. También es muestra de su interés por la vida teatral española su libro *Dramaturgia castellana. Estudio sintético acerca del teatro nacional* (1891).

La labor creadora de Ruiz Contreras reúne volúmenes de relatos, de textos poéticos y, como capítulo más importante, un número no elevado de piezas dramáticas, en cuya realización puso el autor sus mejores afanes. Quiso conquistar renombre como dramaturgo y el fracaso de aquella ilusión influyó decisivamente en el aislamiento en el que se sumió su existencia desde 1908, fecha en la que también aconteció la muerte de su esposa. Una pormenorizada historia de aquellos deseos de fama y de su triste fracaso figura en su libro *Medio siglo de teatro infructuoso* (1930), obra de lectura imprescindible para conocer el talante humano de su autor.

Un apartado dentro de su obra resulta interesante para el lector actual: es el compuesto por libros autobiográficos y por su epistolario, en conjunto una importante crónica de la vida literaria española finisecular. Los textos en que rehace sus recuerdos y emite opinión crítica sobre los escritores integrantes de la llamada «Generación del noventa y ocho» y de otros literatos coetáneos suyos los encabeza Ruiz Contreras con el rótulo común de *Memorias de un desmemoriado*.

Parcela destacada constituye su reiterada promoción de empresas editoriales, fruto del papel de inspirador y protector, con mucho de paternal, cuanto menos en la intención, que quiso representar ante la más joven generación de escritores de la

Regencia. Fue un impenitente fundador de revistas: la primera fue *La Linterna* y apareció en 1894, a su cabeza las siguientes palabras, tomadas de Courier:

«Dejad que digan; dejáos insultar, procesar, encarcelar; dejáos ahorcar, si es preciso, pero publicad vuestro pensamiento.»

Con Altamira, funda una publicación mensual de más ambiciosas metas: la *Revista crítica de historia y literatura españolas*, cuyo primer número se editó en marzo de 1895; disensiones surgidas entre ambos directores hacen fracasar la empresa en el mismo año de su aparición; desligado de Altamira, Ruiz Contreras mantiene la publicación desde ahora titulada *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*.

En abril de 1897 aparece el primero y único número de un nuevo empeño editorial; se tituló *La Lectura* y lo emprendió con la colaboración de Teodomiro Moreno; pretendió mantener la revista con la colaboración de los jesuitas, lo que suscitó una airada repulsa de cuantos entonces acudían a su tertulia; acres recuerdos de este escándalo literario perduran en el *Charivari* de Azorín.

Dos años después aparece *Revista Nueva*, la más importante fundación de Luis Ruiz Contreras. Publicación de efímera vida, como todas las que editaron los escritores entonces jóvenes, es hoy *Revista Nueva* uno de los más importantes documentos para rememorar la obra y los ideales de la llamada «Generación del 98». De aparición decenal, los días 5, 15 y 25 de cada mes, el número primero de *Revista Nueva* lleva fecha del 15 de febrero de 1899; el que pone fin a la publicación se editó el 5 de diciembre del mismo año. Se componía en la imprenta de A. Marzo, de la calle de Apodaca, figurando la administración en la sede de la tertulia fundada por Ruiz Contreras; el precio de venta de cada número era de cincuenta céntimos. Modestamente impresa, *Revista Nueva* aparecía en fascículos en octavo, de cuarenta y ocho páginas cada uno, más treinta y dos páginas con numeración independiente, dedicadas a la publicación, en folletín encuadernable, de obras de gran porte, primera etapa del proyecto, más ambicioso, de fundar una biblioteca filial de la revista. Cada número de *Revista Nueva* ofrecía a sus lectores un vario conjunto: artículos, algunos con categoría de ensayos; obras teatrales, composiciones poéticas, relatos novelescos, comentarios críticos y casi siempre extractos de artículos publicados en otras revistas, de preferencia francesa.

En la contraportada del número 18 de la revista figura el nombre de Ruiz Contreras como director-gerente, la nómina de los redactores de la revista -integrada por Benavente, José María Matheu, Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Lasalle, Rubén Darío y Francisco A. de Icaza; en el

elenco de colaboradores hispanoamericanos se nombra, entre otros, a Leopoldo Lugones y Amado Nervo.

¿Cómo se hizo realidad *Revista Nueva*? Los gastos que su edición ocasionaba, pretendió solventarlos Ruiz Contreras emitiendo una especie de bonos, a modo de acciones, por valor de veinticinco pesetas cada uno, que habían de ser suscritos por los redactores. Posteriormente el novelista José María Matheu tomó a su cargo la financiación de la revista. Entre dificultades económicas nunca solventadas por entero, leída sólo por quienes la componían o figuraban en el menguado coro de sus amigos y admiradores, *Revista Nueva* cumplió sin embargo, en su breve existencia la finalidad, literariamente importante, de unir a los futuros noventayochistas y modernistas, y, con ellos, a escritores entonces jóvenes sin filiación estética definida. «En dos meses –proclamaba orgulloso Ruiz Contreras– logré reunir la llamada luego por Azorín, generación del 98. Ni antes ni después aparecieron unidos aquellos jóvenes por otro lazo aparte de *Revista Nueva*.»

Pero vayamos ya a lo que nos interesa y da título a este trabajo: el ataque de Ruiz Contreras contra Azorín, recogido en el capítulo «El nuevo “Azorín”» del libro *Memorias de un desmemoriado*. Convendría quizás recordar que la generación del 98 fue en estos primeros años cuarenta víctima de numerosas denostaciones y críticas. Citemos, por ejemplo, la extensa serie titulada *El 98. Introducción al estudio hostil de una generación inútil*, de José María de Vega, aparecida a partir de 1943 en *Juventud*, semanario del S.E.U., o las declaraciones del novelista Bartolomé Soler que, anónimamente entrevistado en *La Estafeta Literaria* se despachó contra la generación acusándola de llorona, quejosa y practicante de un muy mal entendido amor a España consistente en airear las miserias de la patria; de igual manera, cuando en 1945 sacó Laín Entralgo su libro *La generación del 98*, no faltaron quienes reprobaron al autor malgastar tiempo y talento ocupándose de gentes tales. Llegó a tanto el antinoventayochismo que Dámaso Alonso, a la pregunta de Gamallo Fierros¹ «¿A qué se debe la actual decadencia de la crítica literaria?» contestó burlonamente: «¿Qué tal que echemos la culpa a la generación del 98? Es arbitrio muy socorrido». Ramiro de Maeztu fue probablemente el único que se salvó de este maltrato, seguramente por su conversión a una ideología conservadora y por su posterior militancia política, pero para Baroja y Azorín las cosas no fueron fáciles en estos años.

Volviendo al libro de Ruiz Contreras, empieza el capítulo comparando el aspecto físico de Azorín con el de Valle-Inclán, presentando al primero como encogido y reservado frente a la ostentación del segundo. Ambos compartían el deseo de salir de la vulgaridad literaria pero, según Ruiz Contreras, su logro se reduciría a una manera «más castigada», pero «raras veces más expresiva». Para Ruiz Contreras ambos serían «Modestos aprendices del gremio universal en el que aspiraban a ser maestros».

Desprecian las letras españolas y aspiran a parangonarse con lo europeo, en especial con lo francés, aunque se quedan en lo castellano, no sólo postrándose, como hace Azorín, ante clásicos de tres siglos atrás, sino recordando en su estilo al Valera de *Pepita Jiménez* o al autor de *Sotileza*, tan detestado por Martínez Ruiz.

Cuenta Ruiz Contreras cómo ayuda al joven Martínez Ruiz, proporcionándole el papel para publicar un folleto a modo de fragmentos de diario acerca de sucesos y personas de la vida literaria madrileña de entonces; parece quejarse del escaso agradecimiento de Azorín que ni siquiera le envía un ejemplar de la obra, *Charivari*, cuando ésta aparece. *Charivari* le parece a Ruiz Contreras «una inocente inconveniencia» y aconseja a Azorín que salga de Madrid, si no quiere sufrir «bofetadas» y «puñetazos».

Viene a continuación la reacción airada de Dicenta al leer la obra y la visita que hace acompañado de Valle y el propio Ruiz Contreras, a la pensión en la que Azorín se aloja, con el propósito de «cortarle las dos orejas». Parece que Azorín ha tomado las de Villadiego, tal como le había aconsejado don Luis.

Días después recibe Ruiz Contreras una carta de Azorín desde Córdoba, en la que, después de pedirle que corrija las pruebas de su libro de cuentos *Bohemias* que ha dejado en una imprenta madrileña (de esta manera no se demoraría su publicación), alude al incidente de la noche en la que Dicenta fue a buscarle a su casa, tachando de cobarde a éste y contando una serie de hechos que abiertamente resultan falsedades para quien como Ruiz Contreras fue testigo de los acontecimientos. Dice Azorín que en cuanto vuelva a la capital el gobernador civil –que es amigo suyo–, volverá él a Madrid o a un sitio cercano como Aranjuez. Tenemos por tanto a un Azorín mentiroso y cobarde.

Profundicemos ahora en *Charivari* y empecemos por el principio, por su encabezamiento:

«Con notas de un diario, con críticas volanderas, con siluetas de maestros y esbozos de jóvenes he compuesto el presente folleto. Mi propósito era escribir una especie de *guía* y *avisos del literato novel en Madrid*, pero el tiempo apremia, no tengo humor... me marchó a mis montañas a ver árboles verdes, cielo azul, agua cristalina. ¡Y allá va eso!, tal como lo he escrito: apasionado, discordante, caótico. Por eso lo titulo *Charivari*.»²

Va a continuación el comentario de Ruiz Contreras:

«Supriman ustedes “el tiempo apremia” porque se trata de publicar un folleto y nadie se lo pedía. Pongan “y allá va eso como lo improvisé” donde leen “tal como lo escribía” porque ha sentido “Mi propósito era escribir” y se va de pronto: luego no lo ha escrito. Y eviten el “por eso” para evitar una repetición mal sonante. Basta que digan: “Y lo titulo *Charivari*” ¿Verdad que resultaría el

párrafo más agradable al oído con esas correcciones y más exacto? Porque aun cuando Baroja renuncie a la pulcritud del estilo, atento sólo a la idea, salga como salga, es importante la arquitectura del idioma que da precio a la idea. El futuro Azorín lo tuvo muy presente cuando –un poco exagerado ya– sustituyó la capita de embozos encarnados por el monóculo y el paraguas rojo.»

No entiende por qué Azorín calificaba a *Charivari* «de una sinceridad brutal y de forma original». Hace a continuación una relación de las muestras más «brutales». Sobre Unamuno dice Azorín:

«[...] hay en Unamuno cosas que no me gustan, no me gusta su nebulosidad, su incerteza de ideal filosófico, su vaguedad de pensamiento... Para ser socialista como él pretende serlo –no socialista revolucionario, que no llega a tanto, a pesar de su colaboración en *Ciencia social*– para ser socialista hay que mirar más alto y ver más en concreto, tener más fe, tener más tesón del que Unamuno tiene.» (p. 250)

Sobre Dicenta:

«He leído *El señor feudal*. Nunca creí que Dicenta pudiera hacer una cosa tan descabellada como ese drama. El recurso de la escritura es folletinesco. No hay grandiosidad, vigor, en la obra. Es una obra escrita deprisa, sin observación ninguna de la realidad, para salir del paso y cobrar unos cuartos. [...] Es un desordenado sin hábitos de trabajo, sin ideales generosos, sin estudios de ningún género. Vive en los tabernáculos, rodeado de la gente del bronce, libando a todas horas en compañía de su inseparable Medina, el picador. El otro día, es decir, la otra noche, porque su vida es de noche, estuvo a punto de ganarse una puñalada, que le quería endosar uno de sus *cortezanos*...» (pp. 252–253)

Hay también palabras contra apreciaciones de Clarín, palabras que Ruiz Contreras le reprocha:

«Le debe a Clarín elogios y en pago le atribuye una gansada. Es implacable hasta con sus favorecedores. Nada perdona para ridiculizar a las gentes.»

Dedica Ruiz Contreras parte de su capítulo a contar la relación entre Clarín y Ricardo Fuente en la redacción de *El País*. Azorín elogia a Ricardo Fuente, mientras éste elogia su talento y pone a su disposición las páginas del periódico, pero desde el momento en que el periodista hace correcciones en un artículo que Azorín había entregado para ser publicado, el noventayochista pasa del elogio al vituperio poco elegante:

«3 enero 1897. Esta tarde me decía *El Sastre del Campillo*, redactor de *El País*: Ricardo Fuente es un solemne egoísta como él sólo, y vago como ninguno. Su único problema al levantarse por la mañana es éste. ¿A quién le pediré hoy cinco pesetas? [...] Ricardo Fuente no puede trabajar; ha perdido la voluntad. Anoche para escribir un artículo de fondo, de esos de frases hechas estuvo desde las nueve hasta la una.» (p. 247)

Comenta sobre esto Ruiz Contreras:

«Lo copiado es más que suficiente para ver hasta qué punto llegaban la gratitud y el estilo confidencial del futuro Azorín en sus comienzos. Pero sabemos que Ricardo Fuente, presentado con tanta crueldad y tan poca literatura, dirigió después un diario en América, tuvo algún dinero, compró muchos libros, legados más adelante a la Biblioteca Municipal. [...] Le debemos la Hemeroteca y su nombre perdurará unido a tan magnífica obra... Pero tuvo la simpleza de corregir a fondo un artículo del periodista novel, y éste se vengaba echándole salpicaduras de cieno al rostro. Un rasgo de carácter.

Tal fue la cimentación de la fama de Azorín.

Claro que ahora escribe de otra manera, pero con la misma pluma. Sólo cambia la tinta. Negra... Roja... Verde... Azul... ¡Color del tiempo!»

¿Había motivo para este ataque de Ruiz Contreras? Quizás pueda buscarse en la impresión de haber sido tratado injustamente por alguien perteneciente a un grupo o generación a la que él había favorecido y ayudado en muchas ocasiones. Tiene también reproches para Unamuno y Baroja y para algunos estudiosos que al hablar de *Revista Nueva* omiten su nombre y, a este respecto, le reprocha a Azorín en otro capítulo de sus *Memorias de un desmemoriado* el haber incumplido la promesa que le hizo de hablar de *Revista Nueva* en el libro *Madrid*, donde Azorín se refiere a la vida literaria de la villa y corte en la época en que aparecía la publicación. Siente, por tanto, el olvido y la ingratitud de muchos que habían comido a su mesa, quizás también en sentido literal, no sólo cultural o literario, ya que Ruiz Contreras era además un amante del arte culinario.

Un año después de estas acusaciones contenidas como hemos dicho en *Memorias de un desmemoriado*, aparece en 1944 *Memorias inmemoriales*, de Azorín, con un capítulo, el XLVIII, dedicado a Ruiz Contreras y a sus afirmaciones. Escuchemos a Azorín:

«Luis Ruiz Contreras tiene ahora el mismo entusiasmo, la misma perseverancia, la misma curiosidad de hace cincuenta años. [...] De aquella época sólo quedamos algunos escritores; éramos un grupo de amigos que escribíamos bajo la inspiración de Luis Ruiz Contreras; tenía Ruiz Contreras libros franceses, noví-

simos que nos prestaba y que en nosotros despertaban, avivaban, acrisolaban el gusto por la literatura. [...] ¿Y qué conducta tenía con nosotros Ruiz Contreras? Ruiz Contreras era el animador de todos; tuvo constantemente por nosotros una viva preocupación; quería que hiciéramos tal o cual cosa, que escribiéramos de este o del otro modo. Y esa preocupación continúa teniéndola. El tiempo no ha pasado para Ruiz Contreras, nos juzga ahora como hace cincuenta años. Y yo por mi parte se lo agradezco, aunque algunas veces muestre cierta inquietud. Hace cincuenta, cuarenta, treinta años Ruiz Contreras nos inspiraba, nos alentaba, nos impulsaba; ahora nos impugna. No me irrita. [...] Y no es de extrañar tan reiterada solicitud; es la preocupación que por nosotros tenía Ruiz Contreras antaño la que continúa; pero en distinta forma. Su entusiasmo por todo lo literario no se resigna a que los antiguos amigos, los antiguos discípulos sean de distinto modo a como él quería que fuesen.»

Tono muy diferente el de Azorín al de su impugnador: suave, irónico, sutil, caballero. Deja sentado su agradecimiento a un hombre que les guió y ayudó en el mundo literario, se muestra comprensivo ante sus ataques a los que tacha irónicamente de una continuada preocupación, casi paternal, pero deja claro que el tiempo ha pasado y que los discípulos se han independizado de un maestro que no ha sabido asumir ese paso lógico del tiempo:

«No pasan los años por Ruiz Contreras. Pasan por nosotros y no pasan por él.»

NOTAS

¹ *La estafeta Literaria*, Madrid, n° 2, 20-III-1944, p. 19.

² Citado por Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I.

Azorín: escritos postbélicos sobre Francia

Laureano Robles Carcedo
Salamanca, España

ME VOY A LIMITAR a unas breves notas sobre lo que escribió Azorín, referente a Francia, a partir de la guerra *incivil* española. La llamo *incivil*, en el sentido unamuniano, porque toda guerra es *incívica*, no civilizada; máxime la que hubo en España, entre los propios hermanos, entre sus ciudadanos.

Azorín en Francia

Azorín estuvo, como es sabido, en múltiples ocasiones, y por distintos motivos en Francia. La primera vez visitó París en 1905 con Alvaro Calzado, redactor de *ABC* y de *El Radical*, como cronista de viaje de Alfonso XIII, hospedándose en aquella ocasión en el Hotel Doré¹. Posteriormente vivió en el Hotel Buckimngham, entre las calles Arcade y Pasquier, en la de y Marthurinms 45/47².

Es el primer periodista español que, con ese motivo, transmitió la primera crónica por telefonema. En los once artículos de sus *Crónicas del viaje regio*, publicadas en 1947³, nos narra la actitud del Gobierno francés hacia él y su compañero.

Volvió a Francia en el verano de 1914, como él mismo nos cuenta en el «Prólogo» (Madrid, diciembre de 1916) de su obra *Entre España y Francia (Páginas de un francófilo)*:

«Nos hallamos en el mediodía de Francia en el verano de 1914 y contemplamos – llenos de emoción, de esperanza– la movilización del ejército...»⁴
«A Francia hemos vuelto varias veces después de comenzar la guerra»⁵,

escribe poco después. Y añade luego:

«Hemos visitado diferentes veces el hospital de heridos de Hendaya.»⁶

En todos esos viajes, de mayor a menos duración, Azorín fue empapándose lentamente de la cultura francesa y enamorándose de ella y del pueblo galo, no, en cambio, de su gobierno. También él distinguirá siempre entre la Francia oficial y la Francia real, la intelectual y la literaria. A la primera no le debe nada; a la segunda no encuentra palabras para agradecerle cuanto le adeuda.

En uno de los artículos publicados en el *ABC* (22– IX–1914), recordará cómo el Gobierno francés honró en una ocasión a todos los periodistas y fotógrafos, excepto a él y a su compañero:

«Esto es lo que debo a la Francia oficial. Justo es añadir que a la Francia intelectual, literaria, debo mucho.»⁷

España y Francia son las dos grandes pasiones de Azorín. En el «Prólogo» de *Entre España y Francia* leemos:

«Nosotros, apasionados de Francia entusiastas de España, hemos creído que debíamos dedicar, en estos años [(refiriéndose a la guerra del 14)], nuestra pluma a destruir prejuicios, relativos a los dos pueblos y a procurar –dentro de nuestra modestia– una mutua y más cordial y perfecta comprensión.»⁸

Las grandes páginas de la historia moderna de España no pueden entenderse aisladas de la propia historia de Francia. Amándose u odiándose, en ocasiones hasta la efusión de sangre, han compartido juntas muchos quehaceres.

Si Azorín acude a Francia, no es por mero placer turístico. Lo hace para recuperar para España la historia europea suspendida y cortada en el tiempo. «Era preciso

continuar la suspendida historia europea»⁹, porque «si en 1870, en el pensar del entonces Ministro de Estado, consistía el acierto en intervenir a favor de Prusia, en 1914, el acierto hubiera estado en ayudar a Francia. Con Francia tenemos comunidad de ambiente, de ideales, que no tenemos con ningún otro pueblo europeo»¹⁰. Francia es para Azorín el prototipo de la libertad, que España no tiene. «En Francia, la crítica es libre y múltiple»¹¹. Además, «en los momentos actuales, la gran conmoción de la guerra ha hecho que la universidad, los literatos, los pensadores, realicen un nuevo recuento de la inteligencia francesa»¹². «Me gusta Francia –escribiré en *Entre España y Francia* parafraseando a Saavedra Fajardo– porque es el país donde pasan las cosas cien años antes que en los demás países»; porque allí «florecen entre ellos [los franceses] todas las ciencias y las artes»¹³

Azorín ha diferenciado siempre a lo largo de sus escritos, como acabo de decir, entre posturas políticas y cultura francesa. Azorín fue un profundo conocedor y un entusiasta admirador de la cultura francesa, ya desde sus años de estudiante universitario, como James H. Abbot ha puesto de manifiesto¹⁴. Con ocasión de la guerra europea, que se estaba viviendo, Azorín no ocultó su simpatía hacia Francia y su postura crítica hacia Alemania. Aunque en su artículo «Contra las exageraciones», recogido en *Con bandera de Francia*, escriba que hay que considerar las culturas de los dos pueblos no como antagónicas, sino como complementarias, no le impedirá declararse francófilo ferviente¹⁵. Esa línea de sinceridad y de convencimiento personal le llevará a iniciar el 23 de agosto de 1914 una serie de artículos invitando a los españoles a que acudiesen en apoyo de la nación hermana amenazada por los germanos. Su nombramiento de Secretario adjunto de Instrucción Pública, en noviembre de 1917, hará que interrumpa su campaña profrancesa; campaña que volverá a reanudar en la primavera de 1918 y que culminará con los textos que forman *Los Norteamericanos*.

Los múltiples escritos, publicados aquí y allá, a favor de los aliados y de la causa francesa en particular, serán luego recogidos en varias obras: *Entre España y Francia (Páginas de un francófilo)*; *París, bombardeado*; *Espanoles en París*; *Con bandera de Francia*; *París*.

En *Con bandera de Francia* escribirá, inspirándose en el Cusano:

«Si algo significa es la continuidad en la simpatía, en el interés, el afán por Francia. Cada cual elige sus amigos. Mi constante deseo es no perder la ecuanimidad; París, con la concordancia de sus contradicciones, de sus oposiciones, me estimula.»¹⁶

Francia fue para Azorín símbolo de la libertad y de la cultura. En *Buscapiés* (1894), había comparado ya la libertad que allí existía con la que faltaba en España.¹⁷

Para Azorín los españoles tenemos en Francia una «comunidad de ambiente, de civilización, de ideales, que no tenemos con ningún otro pueblo europeo»¹⁸. Lo que no impide censurar, por otro lado, a la Francia oficial¹⁹. Objeto de sus ataques es el Gobierno parlamentario de la nación, causa de la desorganización e inadecuada preparación para la guerra, como escribe en «Una frase de Clémenceau». Francia no está preparada porque Clémenceau no supo adoptar las medidas de seguridad durante su mandato²⁰; idea que volverá a repetir en *Los políticos*²¹.

Frente a esa percepción negativa, Azorín no puede menos de constatar la organización, disciplina y poderío militar alemán; lo que no significa que admire sus métodos. En «Un rasgo de Cánovas», citando un discurso de éste en noviembre de 1870, en el que hablaba de la superioridad alemana en materia de organización y disciplina sobre los pueblos latinos, no puede menos de declarar la superioridad de éstos en los valores espirituales y religiosos de su cultura. Sus palabras podrían fácilmente haber sido escritas en el momento presente, concluye Azorín²².

En el artículo titulado «Pinturas Viejas II», recogido en *Entre España y Francia*, en el que toma como guía las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, dirá que «en Alemania la variedad de religiones, las guerras civiles, las naciones que militan en ella, han corrompido la candidez de sus ánimos, y ni aman ni se compadecen.»²³.

En otro artículo, titulado «Un juicio sobre Alemania», será más tajante:

«El espíritu germánico no lo sentimos, no podemos sentirlo. Nuestro espíritu se ha formado en las literaturas latinas.»²⁴.

Y a renglón seguido:

«Nada más opuesto a este espíritu humanitario que la ciega, pedantesca y brutal teutomanía que hoy impera, y que va haciendo tan odioso a todo espíritu bien nacido la Alemania moderna.»²⁵

«Examinábamos –dice Azorín en un artículo titulado «La cultura»– un folleto publicado con motivo de la guerra: “Francia y Alemania: dos culturas” por Ernesto Leroux. Dejamos sentado con hechos no con palabras, que la concepción del mundo vivo hoy dominante en la ciencia es de origen francés»²⁶. Tras enumerar una serie de nombres ilustres de científicos y de artistas latinos y sajones, Azorín no puede menos de hacerse esta pregunta:

«¿Y quién en el mundo tendrá más autoridad para levantarse y hablar en nombre de la humanidad y de la civilización: los alemanes o los latinos y sajones?»²⁷

La serie de artículos que Azorín dedica a Gobineauabinau, uno de los padres espirituales del pangermanismo, no tiene otra finalidad que demostrar la poca solidez de su pensamiento:

«Es falsa, primeramente, la teoría de la superioridad de las razas, expuesta por el caprichoso escritor, y queda, sin la veracidad de esa doctrina, privada de su más firme sustentáculo la política del pangermanismo. ¿En virtud de qué un pueblo pretende dominar por las armas a otro? No podrá ser en virtud de la cultura. Abominamos de culturas que apelan para expandirse a tales procedimientos. Impongan pacíficamente su saber quienes tengan fe en su bienhechora virtualidad. No valdría la pena de haber batallado durante siglos por anular las imposiciones violentas – por el fuego y por el hierro– de determinados tipos de ideales religiosos, para venir modernamente a legalizar, excusar o paliar la imposición cruenta de un cierto ideal de cultura. La cultura no puede tener más vehículo que la paz. Como en la paz se da la simultaneidad de cultos religiosos, en la paz, en la tolerancia y en la concordia habrá de producirse el choque y contraste de culturas y civilizaciones. Y de ese contraste pacífico saldrá –para beneficio de la humanidad– el predominio de unas u otras y sus modificaciones, sus cruces y sus injertos. Y como ese ideal de paz en la cultura, de fecundidad universal en los espíritus, es el que representa Francia, siempre generosa y liberal, a Francia admira el autor de estas líneas, modesto periodista, que respeta todas las opiniones y no aspira a hacer partícipe de la suya a nadie.»²⁸

En *Causas del germanismo* Azorín hará un análisis de las diversas posturas españolas ante el tema alemán. Muchos españoles, los tradicionalistas, veían en Alemania un posible aliado para su propio programa, mientras otros eran progermanos por el mero hecho de ser antifranceses. Había también españoles que se declaraban germanófilos, porque veían en Alemania el guía espiritual que podía servirnos de modelo para remediar nuestra corrupción política:

«... y teniendo presentes la frivolidad y la inconstancia de la mayoría de nuestros políticos, casi todos amigos de Francia, inspirados en la política francesa, se ha creído que sólo una nación fuerte, organizada a la perfección, amiga del orden y de la rectitud administrativa; que sólo una nación de tal modo conformada podía ser el ideal de España y el modelo que a los españoles nos conviniese».²⁹

Con bandera de Francia y Entre España y Francia eran escritos por Azorín con el deseo evidente de sembrar simpatía hacia la causa aliada. La guerra tiene que servir, será su pensamiento final, para unir intereses entre Francia, España e Inglaterra³⁰; idea que repetirá en *Las ilusiones de las derechas*³¹ y en *Obra de concordia*³². Pero ello no se conseguirá si la guerra no llega hasta sus últimas consecuencias.

«... es preciso acabar para siempre con esa inquietud que durante cuarenta años ha sobresaltado a Francia. La paz será asentada sobre bases que no permitan el retorno de la agresividad guerrera. No es éste el momento para sentimentalismo humanitario. El sentimiento de la humanidad exige, por el contrario, que la guerra sea llevada hasta sus últimas consecuencias»³³,

escribe en *La paz*. La guerra, piensa Azorín, debe asegurar una paz perpetua, haciendo imposible que una nación militarista pueda destruirla, como se lee en *La nota de los neutrales y Óptica del germanismo*.

Por encima de todo está, para Azorín, España y su amor por ella. Cuanto escribe es para contribuir a mejorarla y a cambiarla. En el artículo *Proceso del patriotismo* (18-IX-1913), tras contarnos Azorín que el *Diario de la Marina* de La Habana (Cuba) le solicitó una serie de colaboraciones, añade:

«Ahora sobre las calamidades tradicionales, centenarias, de la rutina, la ignorancia, la pobreza, se añade la guerra... Nuestros auxilios se lee pidenn al labrador, al industrial, al artesano, al peluquero propietario, todos abrumados y angustiados por la usura, el fisco y las malas cosechas. Una tremenda causa de despoblación se agrega a las ya existentes que hacen que se camine durante horas por las llanuras de Castilla sin encontrar un ser humano.»³⁴

El artículo de Azorín suscitó una polémica en contra suya. Azorín, tranquilo y sereno, tras haber «contemplado durante el día el paisaje de Castilla», en el que su «espíritu ha vibrado hondamente frente a la vieja tierra», nos dirá que su artículo está «henchido de amor, de dulce simpatía por las cosas de España»³⁵. Pero España no puede seguir una línea de progreso sin el «ejercicio cotidiano... de la observación social», porque un «pueblo sin conciencia es un pueblo muerto», y para que tenga aquélla, para conocerse uno a sí mismo, es preciso «reflexionar sobre sus hombres, sus sentimientos y sus ideas»³⁶.

Los viajes que Azorín hace, relacionados con la Guerra europea, no tienen otra finalidad que cooperar, a su modo, a que los españoles, y en concreto nuestros políticos de turno, cobren conciencia de la verdadera dimensión del problema por el que se está combatiendo en Europa. Ello no quiere decir que Azorín sea un belicista nato. La serie de artículos justifican la presencia americana en la contienda bélica europea como punto final. Para él la entrada de los Estados Unidos en la guerra europea supuso un giro en la política mundial, similar al introducido en Europa por la Revolución Francesa o la Reforma.

Azorín, parlamentario y periodista, —en este caso defensor de la causa aliada—, quiere ver de cerca lo que está sucediendo en los frentes. En la mañana del jueves 9

de mayo de 1918, festividad de la Ascensión, tomó el tren en Madrid con dirección a París, a donde llegaría la mañana del sábado, 11 de mayo³⁷.

Ese mismo día escribe ya su primer artículo «allá arriba, cerca del Arco de la Estrella, en el cuartito silencioso del hotel Majestic»³⁸. Azorín va a escribir día a día, hora por hora, bajo la presión inmediata, lo que está viendo y observando con mirada atenta.

No es, propiamente hablando, un cronista de guerra en el sentido moderno de la palabra. Azorín es más bien un viajero decimonónico que escribe desde su gabinete de trabajo, sin arriesgar la vida ni afrontar dificultades. No describe refriegas, ni las técnicas de ataques, ni habla de sufrimientos, ni de bajas militares. No describe posiciones ni avances de tropas, o repliegues de las mismas. En una palabra: Azorín no es un corresponsal de guerra, es un intelectual, un político que toma nota para decir luego en las Cámaras o al pueblo, a través de la prensa, hacia donde camina el mundo, la nueva historia de los pueblos.

Por espacio de un largo mes va tomando notas y enviándolas puntualmente a la redacción del periódico. Es el primer periodista español que tiene acceso a los campamentos militares de Estados Unidos en Europa. El 3 de junio escribe desde Saint-Nazaire³⁹ y también el 5⁴⁰. El 11 de junio, ya en la frontera de Hendaya, termina de redactar sus últimas crónicas en suelo francés⁴¹. El 18 llegaba a San Sebastián; «regresó ayer de Francia», leemos en una nota de prensa.

Un mes de viaje ha sido más que suficiente para confirmarle lo que ya sabía por la lectura privada: los Estados Unidos iban a ganar la guerra y en España no se enteraban. Los meses de verano, julio, agosto y septiembre, los pasará en San Sebastián. Las crónicas o artículos que publicó en el *ABC* desde el 20 de junio hasta el 12 de noviembre van saliendo de su pluma y de los cuadernos de notas que fue tomando durante su viaje por Francia en la tranquilidad veraniega de San Sebastián.

En «París, bombardeado» encontramos este prólogo en el que nos va narrando la metodología de su trabajo:

«A estas pocas páginas ha quedado reducido mi viaje a París: el viaje que hice —en mayo de 1918— como enviado del diario *ABC*. He querido suprimir todo lo que no se relaciona con el título de este libro. En esas páginas escritas en París, al reimprimirlas, he añadido detalles e incidencias que entonces no se podían decir. La realidad verdadera queda expresada en el presente volumen. Mi deseo es dar una visión directa, sobria y fiel de las cosas. Van al final algunos recuerdos de mi estancia en la gran capital francesa. Han sido escritas esas páginas a algunos meses de distancia; las otras las escribía día por día, hora por hora, bajo la presión inmediata de lo que yo iba viendo. Mucho he escrito durante la guerra; pero, entre todo, acaso lo que más place al artista literario —lo que menos le disgusta— en esos breves párrafos en el que el espíritu, en la lejanía, cada vez

mayor, vuelve a sentir unos minutos que ya pasaron para no volver jamás, y evoca unas cosas a las cuales se aferra con profundo cariño antes que se esfumen definitivamente en lo pasado. ¡Y esos minutos ya no volverán! No volverán las horas pasadas, en aquellos días trágicos, allá arriba, cerca del Arco de la Estrella, en el cuartito silencioso del hotel Majestic... »⁴²

Su visión no coincide con lo que habitualmente se dice, afirma o escribe en España. Pero a Azorín no le importa. Su misión es informar con claridad y precisión. Fruto de este viaje fueron *Los Norteamericanos*, publicado por mí⁴³.

Años de exilio voluntario

En los primeros días de octubre de 1936, acompañado por su esposa Julia, marcha de nuevo a París, en donde permanecerá hasta el 23 de agosto de 1939. La mañana del 24 llegaba a Hendaya. Pernocta en el hotel Imaz; pasa el Bidasoa el 25.

«Quedaba terminada una etapa de mi vida. Dentro de unas horas pisaría otra vez la tierra de España, después de tres años de ausencia... Lo que me resta ahora es ir leyendo, en el silencio de la anchurosa casa, un libro clásico. Leer a Cervantes, a Garcilaso, a Santa Teresa de Jesús o a Tirso de Molina. Leer un libro clásico y asociar calladamente su espíritu, su intensidad, —es la intensidad de los sabores españoles—, el azul purísimo del cielo, a los afectos y sentimientos de los moradores de España, y a la Eternidad, maravillosa Eternidad, de todo lo español.»⁴⁴

En París hubo de vivir lo que duró la guerra *incivil* española. Si fueron años en los que no pudo colaborar en la prensa peninsular, no fueron años de inactividad mental. En 1938 publica *Trasuntos de España (páginas selectas)*; en 1939 *En torno a José Hernández y Españoles en París*, recapitulación de artículos publicados anteriormente en *La Prensa* de Buenos Aires; obra que dedica a Ezequiel P. Paz y Alberto Gainza Paz, «que generosamente me han hecho vividero París»⁴⁵. En el prólogo que lleva por título «Otra vez en París», leemos:

«Pero esta vez de un modo penoso. El viaje ha sido largo y molestísimo. Un tren interminable, lento, que lleva cuatro o seis horas de retraso. De Madrid a Valencia, de Valencia a Barcelona, y luego, ya, en tierra francesa —entrando por Cerbere— una sensación distinta... ¿Qué voy a hacer en París? ¿Cómo se desenvolverá mi vida? No puedo menos de pensar, querido lector, en la cuestión económica. No hay más remedio que pensar en ella. De España, como a los demás viajeros, no me han permitido sino sacar unas pocas pesetas. ¿Cómo vivir en

París, donde la vida es tan cara, con unas pocas pesetas? El sueño cierra mis ojos y enajena mis sentidos.»⁴⁶

Azorín estuvo primero en el hotel d'Orsay, luego en el Buckingham, el mismo el que había estado en su primer viaje de 1905. «El hotel es chiquitito, limpio y cómodo; está situado entre las calles de la Arcade y Pasquier, en la de Mathurins, números 45 y 47»⁴⁴⁷. Se instalaron posteriormente en la puerta 8 de la Rue Tilsitt, 14. En su libro *París* –publicado en 1945– recordará todos sus avatares.

De esta época son sus escritos *Pensando en España* (1940) que dedica al pintor vasco Ignacio Zuloaga⁴⁸ y *Sintiendo a España*, que publica ya en Barcelona en 1942.

En París compartió sus días con Ramón Menéndez Pidal, Sebastián Miranda, Gregorio Marañón, con el médico Teófilo Hernández, Ortega y Gasset, en la estación, en un andén lejano, Pérez de Ayala, Almagro San Martín, Solana, Baroja, Lucila, fallecida en París, en aquellos años de desventuras:

«Lucila esculpe estatuitas y bustos de primor, este artista afanoso y cuidadoso. A Pío Baroja le ha retratado con su gesto curioso, y a mí, con el mío impasible... “Cuando [Lucila] estaba de cuerpo presente, me preguntó Sebastián [Miranda] si yo quería verla. No quise; deseaba conservar de Lucila una imagen de vida, con su sonreír atractivo y su gesto afable. No quería que la muerte se interpusiera entre la sensibilidad de Lucila y la mía. Enterraron a Lucila en un cementerio de los alrededores de París.”»⁴⁹

Escribe en el prólogo a la 2ª edición de *París*:

«Estamos hoy a 8 de octubre de 1966, –escribe en el prólogo a la 2ª edición de *París*– hace muchos años que residí en París. De aquella mansión resultó el libro *París* que publicó, en 1945, Biblioteca Nueva. Baltasar Gracián nos dice: “Saberse trasplantar” ¿Necesitan trasplantarse el escritor, el político? ¿Cuánto tiempo estuvo trasplantado en París Hernando del Pulgar, embajador, primer embajador de los Reyes Católicos? ¿Y qué trajo de París? Por lo pronto trajo experiencia, que es lo que más vale. Y experiencia –lo diré con franqueza– es lo que adquirí yo en París y que voy a sintetizar en un refrán encontrado en un refranero del siglo XVI. Es éste: “No me digas oliva, hasta verme cogida”. No creas posibles tus esperanzas hasta que las veas cumplidas”. [...]

Todo llega. No llega todo, sino que somos nosotros los que pasamos entre los sucesos y las cosas... Ha llegado la noche. Trae la noche mis pensamientos. ¿Cuáles nos traerá? ¿Seremos enteramente los mismos a la mañana que por la noche? ¿No habrá sucedido en nosotros alguna mutación, que al pronto no advirtamos? ¿Qué es lo que deseamos sentir en esta primera noche de España? [...]

De nuevo, como hace casi tres años, los mismos sueños, las mismas dudas entre dos mundos de sensaciones: el que apenas acabo de dejar y el que vuelvo a sentir. Si no opuestos, son divergentes; acaso se completen, en este deseo de armonización me debato en estos momentos de silencio denso. Todo gira en torno a unas cosas u otras. Las de Francia y las de España. Termina una época de la vida y comienza otra. Trato de mirar, en lo negro de la noche, hacia la parte de Francia; allí están las sensaciones de tres años. Y miro en seguida hacia la lucecita que ilumina el oscuro espacio de España.»

Así termina su epílogo de *París*.

Carta al Generalísimo

Es preciso recordar, que, si Azorín pasó la guerra en París, donde conoció a toda una pléyade de intelectuales españoles, —que por un motivo u otro allí se encontraban también—, no fue un hombre que permaneciera en silencio. Dos meses antes de que terminara aquélla, el 21 de enero de 1939, le escribe al Caudillo una carta pidiéndole que, acabada la guerra pudiesen volver a España los intelectuales que se hallaban fuera: «Un millar de sus laboradores del intelecto».

Azorín, gran conocedor de la realidad política, es consciente de que Franco va a ganar la guerra; de que sus tropas van a entrar en Barcelona (sería el 26) y con ello, se iniciará la creación de una «España nueva». Pero ¿Cómo puede ser posible, sin unos valores morales? Es por lo que, inspirado en el mismo amor a España que en toda ocasión guió su pluma, se atrevió a proponerle la vuelta a España de todos ellos, así como la celebración en París de una asamblea o conferencia consultiva, presidida por Marañón, «para la reintegración a la Patria de la intelectualidad ausente».

Azorín termina su carta evocándole, «pensando en los vencidos», las palabras pronunciadas por Cánovas en el Congreso de los Diputados el 8 de abril de 1869:

«La templanza es una de las más grandes virtudes civiles: la energía y el vigor en la lucha, cualquiera los tiene. Lo que no todo el mundo tiene, y so sólo es dado a los verdaderamente fuertes, es la templanza. De suyo es templado el hombre cuando tiene la conciencia de su propio derecho, cuando siente en sí la fuerza bastante para hacerse respetar a todas horas, de quien quiera, y en todas partes.»⁵⁰

No se conoce la respuesta que le dieron a Azorín, si es que la hubo; lo cierto es que éste pudo volver a España de nuevo.

En el fondo, Azorín era de la derecha –permítaseme hablar así – cuando se inició la guerra. Consciente, sin duda, del terrible desastre que se avecinaba, y del peligro que podría correr su vida –mataron y asesinaron los unos y los otros– buscó en París un refugio seguro.

Debidamente autorizado, Azorín pudo volver a España, pero Arias Salgado que, como vicesecretario de la «Falange» era jefe de prensa, dio órdenes para que no se le permitiera escribir en los periódicos, –cuenta en sus *Memorias* Serrano Súñer.⁵¹– En una reunión de la Junta Política, presidida por éste, tuvo que manifestarle a Arias Salgado «que no podía creer que ello fuera cierto, a lo que él, con gran seguridad, sintiéndose sin duda respaldado por alguien, me contestó que la orden era cierta y que lo había hecho así» porque Azorín era un tráfugo.

«Destempladamente le contestamos –varios a la vez– que eso era una tontería y que el principal interés de la entrada de Azorín en España estaba en que siguiera actuando con toda su plenitud intelectual y no sólo para tener un titular más de una “cartilla de racionamiento”. [...]. Consumidores –le dije– hay muchos; en cambio hombres como Azorín, Menéndez Pidal, Ortega, Marañón, etc. que vienen a prestigiar ante el mundo la vida intelectual de nuestro país, hay pocos.»⁵¹.

Tal vez por ello Azorín escribiera la serie de artículos que nos dejó sobre el Caudillo⁵² y José Antonio⁵³.

En marzo de 1939, según Riopérez⁵⁴, reinició su colaboración en el *ABC*, de Sevilla. Desgraciadamente no se conoce este aspecto. El 18 de noviembre 1941 apareció en el mismo periódico, edición madrileña, «El embrollo del teatro». El periódico lo anunciaba así en su cabecera:

«Azorín, el maestro, vuelve a nuestras columnas. Como cuanto sale de su pluma, el siguiente artículo está lleno de bellos aciertos.»

En 1941 publica *Madrid*, en el que evoca sus comienzos de escritor, así como la semblanza de sus maestros y compañeros de generación y el ambiente literario de su época. Aparece también *Visión de España*, antología y selección de sus mejores páginas, por la escritora argentina Erly Danieri.

El 23 de abril de 1942 estrena en Burgos su obra teatral *Farsa docente*. Publica su novela *El escritor*, que dedica a Dionisio Ridruejo; la selección de cuentos titulada *Cavilar y contar*, dedicada a su sobrino Julio Rajal, «inestimable secretario», y *Sintiéndolo a España*, en donde a modo de prólogo, diseña el exquisito itinerario sobre

las influencias impalpables que hay en él. El resto es sabido y no seré yo quien aquí lo recuerde.

España y Francia se completan

Aparte de las obras ya indicadas, Azorín publicó una serie de artículos en la prensa, que nos hablan de Francia, algunos de los cuales no han sido recogidos en las obras señaladas.

El 24 de noviembre de 1940 apareció en *La Prensa* de Buenos Aires, «Nauta en el Sena», recogido en *Sintiendo a España*⁵⁵. Azorín evoca una tarde de primavera, de

«frondas verdes, de un verde nuevo, verde que acaban de estrenar los árboles. [...] Esta luz suavísima me trae a las mientes la otra luz vivida. Estos álamos del Sena, me hacen recordar los álamos tembladores de la alta meseta castellana. Todo tiene su complemento. España y Francia se completan.»

No son las afinidades lo que nos une sino los antagonismos. En las diferencias advertimos lo que nos falta y tratamos de suplirlo con las influencias del vecino:

«Del vecino, donde lo que nos falta abunda. En Francia abunda la medida, la sobriedad y el tacto. Y nosotros, españoles, intensos, impetuosos y profusos debemos encauzar nuestra pasión en esas normas para hacerla más bella y fecunda.»

Por encima de las fronteras y a despecho de los idiomas aquí y allí (en España y en Francia) todos somos humanos, hombres de «carne y hueso» que diría Unamuno.

Mochuelos castellanos en París

Azorín, hombre inquieto en lo que cabe, aprovecha su estancia en París para conocer bien la ciudad. Ayer fue el Sena, con el ir y venir de sus barcazas; hoy son los Campos Eliseos; mañana sus museos, iglesias o librerías de lance.

El 27 de abril de 1941 publicaba, también en *La Prensa*, «En los Campos Elíseos», recogido igualmente en *Sintiendo a España*⁵⁶. «La mansión deleitosa en que moran los inmortales» le va a servir de pretexto, una vez más, para hablar de España y sus cosas. Cervantes y Lope (simbolizados en Roque Santillán y Juan Olías) van a hablar de las diferencias entre poetas y escritores viejos y nuevos.

«-¿Quiénes son los nuevos y quiénes los viejos?

-Nadie los sabe. No se escribe, como yo dije antaño, cuando me motejaban de viejo, con las canas sino con el entendimiento. Lo dije en mi *Quijote*. Los viejos son los que vienen después. Los que vienen después son los que viven en un mundo más decrepito. Homero es más viejo que Quintana» (p. 89),

termina Santillán diciéndole a Olías. La noche va pasando mientras Cervantes y Lope descienden lentamente por los Campos Elíseos hablando de las diferencias generacionales entre los poetas viejos y jóvenes: Herrera, Quintana, Núñez de Arce. «Ni se puede excluir de la poesía el arte, ni se puede excluir el sentimiento» (p. 90), como dijo ya Tirso en *El castigo de Pensequé*. Pero la *envidia*, si entre los hombres no hubiera envidia, los hombres vivirían paradisiacamente. La envidia hierve en el fondo de las revoluciones políticas y la envidia lanza a los jóvenes contra los viejos.

«Puesto que es la una marchémonos cada uno a nuestro olivo, nosotros que somos mochuelos castellanos en París. [...] Y se han separado en esta noche limpia al final de los Campos Elíseos, dos españoles chapados a la antigua, dos españoles apasionados de literatura española, Roque Santillán y Juan Olías.» (p. 96)

El ir y venir por París

Ya en España, Azorín echa mano de sus cuadernos de notas y comienza a escribir recordando de nuevos lugares y espacios que vio⁵⁷. Podían ser recogidos en un volumen, como guía para el turista que va a visitarlos. Comienzo con «El París de Aunós» publicado en *ABC* el 6 de febrero de 1944. Eduardo Aunós acababa de publicar *Biografía de París*, obra que completaría luego con *Viaje al París de hace cien años (Evocación del vivir romántico)*⁵⁸. El 30 de agosto de 1944, Azorín publica en *ABC* su artículo «París»:

«El encanto de París reside en que, dentro de una misma ciudad, coexisten varias otras ciudades; se pasa de un distrito a otro y se entra en una nueva ciudad; la variedad en la unidad hace que en París no nos cansemos nunca, y en cuanto a lo espiritual, no hay tampoco un París único, sino varios Parises: primero el París de los monumentos y los museos, el que se visita con la guía en la mano; segundo el París del *boulevard*, del *cabaret* y de los periódicos vocingleros; tercero, el de la literatura, teatro, novela y poesía y de las revistas y periódicos grávidos y cuarto, el París profundo. [...] No existe un solo París; existen en París varias ciudades. Y cada cual con su carácter propio. París está dividido en veinte distritos, los distritos a su vez se dividen en barrios o cuarteles [...] sin olvidar sus canales con sus 33 puentes. En la isla de San Luis, con sus caserones vetustos,

vivieron algunos artistas españoles: Zuloaga, Rusiñol, Utrillo, que allí pintaban y que “descubrieron” al Greco.»

En esta línea publicó también en *La Prensa*, de Buenos Aires, el 4 de octubre de 1945, «Los Squares de París», recogido en *Memorias inmemoriales*⁵⁹. De nuevo le viene a la memoria su comparación con Madrid:

«He vivido algunos años en París... Las guías, la de Hachette, por ejemplo, nos dicen que existen en París unaos cuarenta y tantaos squares; existen desde luego muchos más.»

Es el square un jardincito interior, más chico que los jardines y los parques, con menos exuberancia que los parques y jardines; lo esencial es que el square sea a modo de una de las antiguas glorietas, como las que hay en Madrid, la del jardincito de la plaza de las Cortes, con su estatua de Cervantes y la en del jardincito de la Calle de Marcadet con el busto de Carpeaux:

«Cervantes nos representa la humanidad y la tolerancia y Carpeaux, simbolizará la independencia sin la cual no puede existir el arte ni puede darse ningún verdadero artista.»

Squares de París (en el bulevar de Saint Germain, el de la capilla Expiatoria, el square del Temple); squares de Madrid como la Glorieta de Santo Domingo, en la plaza de Santa Ana, el de la plaza de las Vistillas, «glorieta en que tiene estudio un pintor muy español, Ignacio Zuloaga».

El 24 de febrero de 1946 aparecía en *La Prensa*, «Las librerías de lance», reproducido en *El Artista y el estilo*⁶⁰, donde una vez más París y Madrid están presentes. En Madrid hay muchas librerías de nuevo y de viejo, «damos la preferencia a las de nuevo». En ellas sabemos lo que vamos a encontrar; no nos aguarda sorpresa alguna. París, por lo contrario, se caracterizará por sus librerías de lance. En Madrid, Azorín frecuentó dos: una al final de la calle del Príncipe y la otra al final de la calle ancha de San Bernardo.

El artículo le servirá también de pretexto para hablar del lenguaje:

«¿Quién conoce enteramente los modos de hablar castellano? ¿Qué diremos del uso de las preposiciones?, ¿y qué de los vocablos propios aunque en desuso?, ¿refugiado en Francia o refugiado a Francia? Nadie escribe esto último, pero nada más correcto.»

La lectura de un texto de Fray Luis de Granada viene a completar lo que acaba de decir. Al hablar del fruto del granado, habla de una «tela más delicada que un cendal». Hubiera podido usar «tástana» que así se llama a esa tela; como se llama «fásfara» a la que envuelve al huevo por debajo de la cáscara y se llama en el Levante español «álabe» a los ramos péndulos de los olivos.

Ese mismo día, 24 de febrero, publicó también en el *ABC*, «Corresponsales en París»⁶¹, artículo en el que recordará a los periodistas: a Eusebio Blasco, que llegó a ser redactor de *Le Figaro* durante su permanencia por espacio de quince años en la ciudad del Sena; a Enrique Gómez Carrillo, y a Luis Bonafoux, quien motejara a «Clarín» de plagario.

El 6 de junio de 1948 publicaría en el *ABC*, «Iglesias de París»:

«En París existen más de cien iglesias y multitud de capillas; la policromada de Saint Germain, pintada de verde oscuro, con filetes áureos, en una de cuyas capillas está enterrado Descartes; la de San Julián el Pobre, la de Val de Gracia, ante ella he contemplado muchas veces.... el Guadarrama. En uno de los bajo-relieves de la estatua de Larrey, jefe médico de los ejércitos napoleónicos está representada, en bronce, la talla de Somosierra.»

El 15 de agosto de este mismo año, 1948, salió también en *ABC* su artículo «Jardines de París». Azorín recuerda sus paseos matinales por el square de Carpeaux y los paseos adel atardecer por el jardín de Luxemburgo, a la izquierda del Sena, en el núcleo del barrio latino. Entre los jardines predilectos de Azorín están el square de la Capilla Expiatoria –por la muerte de Luis XVI y M^a Antonieta– el de Cluny, con fragmentos de antiguas estatuas, etc.

Arte y Literatura

Siendo muchos los campos que cultivó Azorín, en su paso por París, la literatura y el arte se llevaron la palma. El 22 de enero de 1944 publicaba en *Destino*, de Barcelona, «La cuestión Cézanne»⁶², en donde nos va a decir que, en el fondo, es la cuestión Claudio Lantier, de Zola, expuesta en *La obra*. Se trata en último término, dirá Azorín, del influjo de lo físico sobre lo moral; asunto inverso al tratado por Sabuco de Nantes en su *Nueva filosofía de la Naturaleza del hombre*⁶³. Desde Hipócrates se viene reconociendo el influjo que tienen las causas físicas sobre el hombre. El intringulis está en saber en qué medida, sea total o parcial, para negar o aceptar el libre albedrío. Saavedra Fajardo y Maquiavelo están presentes en Azorín:

«El defecto más notorio en la novelística de Zola es la prolijidad y la ausencia de finura. Zola es recio, prolijo y brusco. Todo lo que se cuenta en *La obra*, por ejemplo, cerca de quinientas páginas, puede ser contado en doscientas».

En el prólogo a *Pintar como querer*, escrito en Madrid en 1954, recordará «La maison du pendu», pintada por Cézanne, que vioo en la colección Camando, del Louvre.

«El Louvre y el Prado» es el título que dio a otro de sus artículos, publicado en *El Español*, de Madrid, el 11 de noviembre de 1944 y recogido en *Pintar...*⁶⁴, donde, —una vez más—, Azorín va resaltando las diferencias místicas. Diferencias que acentuará el 6 de diciembre de 1944 en el artículo, publicado en *Destino* (Barcelona) y que lleva por título «Atropos en el Louvre», recogido en *Pintar...*⁶⁵. En él las figuras de Rembrandt y Velázquez vienen a estar presentes. La «eternidad serena» de Velázquez frente a la «eternidad misteriosa» de Rembrandt. Ya el 7 de noviembre de 1913 Azorín había publicado en *ABC*, «Cuestiones de actualidad: Velázquez», recogido también en *Pintar...*⁶⁶.

Por lo que se refiere al campo de la literatura, el 17 de mayo de 1949 publicó en el *ABC* madrileño «Henri Clouard», donde presenta la historia de la literatura francesa moderna, de 1885, —en que se inicia el simbolismo—, a nuestros días⁶⁷. Tal vez haya sido Azorín, a través de la tercera del *ABC*, quien mejor nos haya informado a los españoles de lo que se publicaba o se hacía fuera de nuestras fronteras, especialmente en Francia. Debo decir, sin ambages, que la cultura española de la postguerra se alimentó y nutrió de la francesa.

En «El Cid en París», publicado en el *ABC*, el 5 de agosto de 1949, y reproducido al año siguiente en *La Cabecera de Castilla*⁶⁸, recordará cómo en París, en la calle Payenne, detrás del Museo Carnavalet, está la capilla de Augusto Comte, y en ella ha pensado en el Cid. Discípulo de Comte fue Pierre Laffitte, y de éste el chileno Lagarrigue, autor en 1881, con motivo del Centenario de Calderón, de *L'Espagne et Calderón de la Barca*⁶⁹. Preocupación era en Comte el salvar la «gran nación de Occidentalidad» con mayúscula. Bastiones de la Occidentalidad eran, para Comte, Francia, España, Italia, Inglaterra, Alemania. «Sentía Comte amor a España», escribe Azorín. El Cid salvó, en el siglo XI, la «gran nación de Occidentalidad. París es una ciudad cidiana. La han estudiado tres poetas, ninguno de París: Pierre Corneille, de Ruán; Victor Hugo, de Bezansón, Leconte de Lisle, de la isla de la Reunión, adyacente a África. La cultura de la España de los siglos XI y XII la llevaron Cluny, juglares, letrados y comerciantes. La cultura francesa se injerta en la española», terminará diciendo Azorín.

El escritor de Monóvar es uno de los primeros en hablarnos de Andrés Gide. Ya en el prólogo a la edición de *Sintiendo a España*, de 1942, nos va a decir que ha vuelto

a releer el *Ensayo*, donde aquél habló de las influencias literarias⁷⁰, lo que le dio ocasión para puntualizar algunos aspectos, como el influjo ejercido por el medio físico. Cervantes no hubiera escrito ciertas páginas del *Quijote* de no haber sido por él.

El 31 de marzo de 1951, Azorín publicaría en el *ABC* su artículo «André Gide». En él está presente el espíritu gidiano que guiará también su estilo:

«Puntuad bien; todos los grandes poetas han sabido puntuar. [...] Cuidado con prodigar las imágenes; la imagen es un fósforo que se apaga presto. [...] Las antítesis son fáciles y falaces. [...] No es permitido citar del modo que, sin lo que antecede y sin lo que sigue, la frase citada diga lo contrario de lo que el autor ha escrito. [...] Acordaos del subjuntivo [...] Si cometes un error, gramatical, histórico, etc. Confíésalo.»

Este mismo año de 1951, el 6 de diciembre, apareció también en el *ABC*, su artículo «Fénelón», reseña bibliográfica de *La vida de Fénelón*, publicada en La Haya en 1723 por el escocés, graduado en Oxford, y convertido al catolicismo por el propio Fénelón, Andrés Miguel de Ramnsay⁷¹. La obra le sirvió de pretexto para hablar de la *Education des filles* (1687), de *La perfecta casada* de Fray Luis y de *La mujer cristiana*, de Juan Luis Vives. Fénelón –escribe Ramnsay–,

«trataba a sus amigos con una delicadeza infinita»; [...] vería sus defectos y los soportaba con paciencia; una vez llegara la ocasión de la advertencia; una vez llegada, sabía aderezar el reproche, la reprimenda, la queja, de tal modo, con tal cuidado, que no molestaba, no desabría. Los mismos que le improbaban se sentían prendados de Fénelon.»

El artículo rezuma todo él admiración por su figura.

Cine y Teatro

Como es bien sabido, Azorín tuvo –entre otros– dos grandes amores: el teatro y el cine. En sus escritos postbélicos sobre Francia, publicó el 30 de mayo de 1952, en el *ABC* madrileño, «Napoleón», donde nos dice que ha visto repetidamente a Napoleón encarnado en un gran actor: Charles Boyer. Boyer y Greta Garbo, –representando el uno a Napoleón y la otra a la condesa María Walewska, en la que aquél encontró un cariño constante, fiel y abnegado, frente a Josefina y M^a Luisa, que le fueron infieles– vienen a ser una visión clara de lo que fue aquél.

El carácter de Napoleón puede resumirse en estos tres vocablos: intuición, mando e ímpetu, puntualizó Azorín. «Anotemos también –añade– el interior, previo dudar».

Dos grandes yerros cometió también: la guerra de España y la guerra de Rusia. Napoleón, en la totalidad de sus empresas «no pensó en la desproporción que existía entre lo que se estaba haciendo y la capacidad de Francia: desproporción que, fatalmente, habría de acarrear la ruina. Napoleón fue tan grande en su caída como en su auge».

Entre los libros que Azorín tuvo, se conservan aún algunos textos de Napoleón⁷². Las obras de Edmond Biré⁷³ le sirvieron, por otro lado, para escribir parte de lo que aquí el monovero expuso.

Como complemento a él, publicó otra vez en *ABC*, el 18 de junio de 1952, «En Santa Elena». *Los héroes* de Carlyle⁷⁴, la obra de Adolfo Thiers, *Historia del Consulado y del Imperio*⁷⁵, así como la del Dr. Cabanes⁷⁶ le proporcionaron lo que luego escribe. Fue Azorín un hombre leído que estaba al corriente de los temas que escribía. Para poder hacerlo, se hacía antes con los estudios especializados sobre el tema, como se hizo, por ejemplo, con la obra del Conde, general Ségur, ayudante del emperador, *La campaña de Rusia*⁷⁷, o la obra ya citada del Dr. Cabanes *Las indiscreciones de la historia*, para poder hablar de la mesa «más que frugal» del Emperador en Santa Elena. Aunque «se servía en vajilla de plata, el contenido no correspondía al suntuoso continente». Y más adelante: «Napoleón ansiaba el café; faltaba a menudo el estimulante, confortador café».

José Payá y Magdalena Rigual tuvieron a bien recopilar la serie de artículos azorinianos sobre el cinema⁷⁸. Entre ellos encuentro el que publicara en *ABC*, el 1 de agosto de 1950, con el título «Cine francés»⁷⁹, donde podemos leer:

«En el *cine*, sentado en mi butaca, recogido, abstracto, me recreo, con cierta película francesa... [...] He visto en París, en el Odeón, *El sombrero de paja de Italia*, de Eugenio Labiche⁸⁰. He leído, más de una vez, su obra maestra, con cierto fondo de filosofía: *El viaje del Señor Perrichon*»,

y le viene a la memoria Fr. Luis de Granada:

«Abundan en él los temas teatrales; a mi entender Tirso de Molina se ha inspirado en ciertos pasajes de Fray Luis para su *Burlador*, para su *Desconfiado*».

La verdad en la película obra como mentira, la mentira en este caso obra como verdad:

«Relaciono el caso de esta película con el ejemplo que en el *Memorial de la vida cristiana*, nos cita fray Luis de Granada. [...] Parafraseo lo que el autor cuenta en pocas palabras. Hay en algún lugar un hombre que no dice nunca la verdad: es un embustero recalcitrante, impenitente. Cuantdo habla tanto engaña. No goza, en consecuencia, de ningún crédito: No puede nadie creerle...»

Etc, el resto es conocido de todos. No hay en el canastillo ninguna fruta mortífera, pero por temor, ninguno alarga su mano para coger de las frutas que hay en él.

El 4 de junio de 1954 publicó, también en *ABC*, «El barbero de París»⁸¹, análisis de la película *Aventuras del barbero de Sevilla*, donde, Fígaro, en París, es un criado, y su señor, Almaviva en Madrid, es marqués y grande de España. El primero actúa en la ciudad del Sena, mientras el segundo en Versailles. El artículo le sirve de pretexto a Azorín para comparar al criado francés, Fígaro, con el criado español, Sancho, de Don Quijote; no sin intercalar toda una serie de observaciones, dadas por Diego de Hermsilla en sus *Diálogos*⁸², o por Jerónimo de Alcalá Yáñez en *Donado hablador*⁸³.

«En la sociedad española del siglo XVII, el señor lo es todo. La mujer no representa nada. [...] En la casa, según sea su importancia, así será la servidumbre: criados como son Fígaro, dueñas, rodrigones, escuderos, pajes. [...] La efigie de éste anda en sellos de correos; su nombre es notorio en Europa. Pero ¿y qué es Europa?»

termina preguntándose Azorín. «La conciencia formada en siglos— del propio valer», será su respuesta.

Por lo que se refiere al teatro francés, postbélico, Azorín publicó en *ABC*, el 13 de 1952, «Un drama de Sardou», donde analiza *La Sorcière* de Victorien Sardou⁸⁴, estrenada por Sarah Bernhardt en París, en 1903. «La obra de Sardou —dirá Azorín— es un drama racial, como lo es el *Don Álvaro*, del duque de Rivas, con acción en el siglo XVIII».

Finalmente, el 20 de enero de 1961, publicó, como casi siempre, en *ABC*, «Recuadro del teatro francés»⁸⁵, en donde da una breve semblanza del antiguo y modesto empleado del gas, que va a revolucionar la escena francesa: André Antoine⁸⁶. Uno de sus antiguos autores, Pierre Veber⁸⁷ —autor cómico— dijo de él que era un ingénuo, un candoroso; atreviéndose «por miedo de no atreverse» a fundar el *Teatro Libre*, ante los recelos de los poderes públicos que le cerraban las puertas del teatro oficial, nacional: *La Comédie* y el *Odéon*. Azorín recordará su paso por Madrid los días 11 y 12 de junio de 1903, en cuyo teatro de la *Zarzuela* representó *L'Enquête* y *Blanchette*, *La fille Elisa* y *Boubouroche*. «Enorme taquilla» terminará escribiendo el monovero.

Pascal pascalizado

Azorín no fue sólo un erudito que se limitara a informarnos a los españoles de lo que se publicaba fuera, fue también un agudo escritor que repensaba lo que leía, pasando por el tamiz de la crítica, lo que los textos decían.

En su biblioteca, en la Casa Museo de Monóvar, aún se conservan muchos de los textos que tuvo de Pascal⁸⁸ y que hablan de él. Abre Azorín su artículo citando el «pensamiento» 149 de la edición Brunschvicg:

«En los pueblos por donde pasamos no cuidamos de ser estimados; pero cuando hemos de permanecer en ellos algún tiempo, nos preocupamos de tal cosa. ¿Cuánto tiempo es preciso? Un tiempo proporcionado a nuestra vana y mezquina condición.»

El texto le lleva a decir que algo similar trató de realizar Juan Pablo Forner en sus *Discursos filosóficos* (Madrid 1787)⁸⁹; pero sin el genio de Pascal:

«No creo que Forner cite a Pascal; en 1787 no se conocía [en España] más que un Pascal mutilado, descolorido.»

Pasa Azorín, de inmediato, a analizar aquel otro pensamiento pascaliano:

«la verdad cambia según estemos del lado de acá o del lado de allá de los Pirineos; una especie de verdad aquende y mentira allende».

Azorín no puede estar conforme. El texto de Pascal no deja de ser una *boutade*. Diga lo que diga Pascal, no sabemos nada referente a la actitud del viajero. Y lo chusco es que no lo sabe él tampoco. No es lo mismo el mismo hecho para un campesino o para un urbanita; en la Valumbra (ciudad imaginada por Azorín), agrícola o industrial en Levante o en la Meseta, en el pasado histórico o en el presente; aparte están los humores de los hombres. ¿Sabe el viajero si va a estar horas o días, días o meses? ¿Cuál será su actitud respecto a Valumbra? ¿Será estimado o no de los valumbrenses? ¿Corresponderá él con preocuparse de la estimación de Valumbra? ¿Y qué tendrá que ver todo esto con «el tiempo proporcionado a nuestra duración vana y enteca» de que habló Pascal?

Nietzsche y *Los tres*

Quisiera terminar estas breves notas comentando el artículo que publicara en el diario madrileño *Arriba*, el 18 de febrero de 1941, y que lleva por título «Nietzsche en España».

No es la primera vez que Azorín habló de él. Con anterioridad lo había hecho, que yo sepa en seis ocasiones⁹⁰. Esta vez, será, para apuntarnos algunos rasgos autobiográficos que le han venido a la memoria.

Nos dice en él:

«En 1898 fundamos un partido Ramiro de Maeztu, Pío Baroja y yo. El partido se llamaba “Los Tres”.»⁹¹

Con ese título publicaron un manifiesto al país en el que intentaron una serie de reformas económico–morales.

«Escribí yo el mensaje a la opinión. Maeztu publicó en apoyo del proyecto varios artículos y Baroja trabajó también activamente. El general Polavieja, presidente de la Cruz Roja Española nos prestó su concurso.»

Fruto de aquél esfuerzo quedaría como símbolo el monumento del Parque del Oeste en honor del Ejército que se batió en Cuba y Filipinas.

Nietzsche fue, en aquel entonces, la fuente inspiradora, quien diera vida al movimiento emprendido por «los Tres»:

«Toda política –escribe Azorín– supone una moral y una filosofía. Toda política que no esté corroborada por una filosofía subsidiaria adolecerá de inconsistencia. Considerábamos nosotros como ascendentes nuestros, en cuanto a lo económico a los grandes reformadores clásicos españoles.»

Pero el verdadero inspirador en lo espiritual fue Federico Nietzsche. Idea que había expresado ya en 1914 al publicar «La generación del 98» (*La Esfera*, 25–IV–1914), donde habló de la lectura que de él hicieron Ramiro de Maeztu y Pío Baroja. El propio Unamuno, años más tarde, en otro de sus artículos, publicado en *El Imparcial*, bajo el título «Nuestra egolatría de los 98», observó también que, mientras Spencer con *El individuo contra el Estado* había nutrido a unos, a otros había nutrido Nietzsche con su sobre–hombre.

«Exaltábamos entonces a Nietzsche como exaltamos al Greco. En 1898 no se sabía aún con certeza en Europa lo que era Nietzsche. Corrían respecto de sus doctrinas las más encontradas y confusas versiones. Nos apoyábamos nosotros, no en los textos mismos de Nietzsche, sino en un claro y sintético expositor. Aludo al libro, *La filosofía de Nietzsche*, por Enrique Lichtemberger⁹², que precisamente en ese año de 1898 se publicó, por cierto en francés. Maeztu era el más exaltado de los tres »⁹³,

termina escribiendo Azorín. Como puede verse en la Conferencia que Dña. Emilia Pardo Bazán pronunció en París en 1899, donde le llamó «nietzschista», «Baroja y yo, con ser acaso infinitamente “nietzscheanos”, no íbamos tan allá en las exterioridades como Maeztu».

De nuevo, como lo había hecho ya en 1903, Azorín vuelve a comparar a Nietzsche con Gracián. También lo va a hacer con Schopenhauer cuya metafísica adopta: voluntad del cosmos. Nietzsche innova radicalmente la moral y la psicología moral de señores, moral de esclavos: éstas son las dos grandes tendencias éticas:

«La moral del esclavo que se disputa fuera es la noche. La moral del señor que se anatematiza es la buena. El mal y el bien se transmutan. La transmutación de esos valores empeña con heroísmo a Nietzsche. Reversibilidad tal no la ha intentado nadie hace siglos.»

Y termina diciendo, que Nietzsche, en *El viajero y su sombra*⁹⁴, uno de los libros más hermosos que éste compusiera Nietzsche, «expone, por cierto, su estética del estilo literario». Señalo este texto como fuente inspiradora del propio estilo azoriniano.

Al cabo de estos 24 artículos, que acabo de resumir –escritos por Azorín sobre Francia en la posguerra *incivil* de España– sólo cabe recordar aquel texto suyo, inserto en *Pensando en España*:

«En París, al cabo de tres años de constante París, he acabado de ver yo a España. He procurado estudiar a España en la Historia, en los clásicos, en los paisajes, en los hombres. Pero sólo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España.... De este estudio ha salido mi España. Y no hubiera podido salir, tal como es, de un estudio español. De España yo venía con los ojos cargados de imágenes. Y al llegar aquí, en la soledad de este estudio parisién, a tantas leguas de España, advertía que por contraste con el medio y con el estímulo de la añoranza, esas imágenes iban adquiriendo una intensidad, un lirismo, que me sorprendían a mí propio.»⁹⁵

En Francia encontró Azorín la madurez de su visión de España.

NOTAS

¹ Azorín, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 17 y 146.

² Azorín, *París*, 2ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, p. 12; *O.C.*, VII, pp. 819–1058.

³ Azorín, *Crónicas del viaje regio*, in : *O.C.*, III, pp. 853–884.

⁴ Azorín, *Entre España y Francia*,: *Páginas de un francófilo*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 5.

- ⁵ *Ídem*, p. 6.
- ⁶ *Ibíd.*, p. 7.
- ⁷ *Op. cit.*, III, p. 882.
- ⁸ *Ídem*, III, p. 905.
- ⁹ *Ibíd.*, III, p. 912.
- ¹⁰ *Ibíd.*, III, p. 913.
- ¹¹ *Ibíd.*, III, p. 957.
- ¹² *Ibíd.*, III, p. 958.
- ¹³ *Ibíd.*, III, pp. 919–920.
- ¹⁴ James H. Abbot, *Azorín y Francia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, 225 p.
- ¹⁵ *Op. cit.*, IX, p. 471.
- ¹⁶ *Ídem.*, IX, p. 457.
- ¹⁷ *Ibíd.*, I, p. 61.
- ¹⁸ *Ibíd.*, IX, p. 913.
- ¹⁹ *Ibíd.*, IX, p. 482.
- ²⁰ *Ibíd.*, IX, p. 484.
- ²¹ *Ibíd.*, IX, p. 488.
- ²² *Ibíd.*, IX, p. 486.
- ²³ *Ibíd.*, III, pp. 917–918.
- ²⁴ *Ibíd.*, III, p. 933.
- ²⁵ *Ibíd.*, III, p. 934.
- ²⁶ *Ibíd.*, III, p. 939.
- ²⁷ *Ibíd.*, III, p. 942.
- ²⁸ *Ibíd.*, III, p. 999.
- ²⁹ *Ibíd.*, IX, p. 657.
- ³⁰ *Ibíd.*, IX, p. 659.
- ³⁰ *Ibíd.*, IX, p. 659.
- ³¹ *Ibíd.*, IX, p. 663.
- ³² *Ibíd.*, IX, p. 674–675.
- ³³ *Ibíd.*, IX, p. 729.
- ³⁴ *Ibíd.*, II, p. 1152.
- ³⁵ *Ibíd.*
- ³⁶ *Ibíd.*, II, p. 1115.
- ³⁷ *Vid.* c.1.2.
- ³⁷ *Cf.* c.1.2.
- ³⁸ *Op. cit.*, III, p. 1034.
- ³⁹ c. 27.1: 14.1.
- ⁴⁰ c. 27.2: 15.1.
- ⁴¹ c. 27.3: 16.
- ⁴² *Op. cit.*, III, pp. 1033–1034.
- ⁴³ Azorín, *Los Norteamericanos*, Introducción, edición y notas de Laureano Robles, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, 172 pp.

- ⁴³ Azorín, *Los Norteamericanos*, Introducción, edición y notas de Laureano Robles, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, 172 pp.
- ⁴⁴ Santiago Ríoperez, *Azorín íntegro*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1979, p. 497.
- ⁴⁵ Azorín, *Españoles en París*, Buenos Aires, Espasa Calpe, (col. Austral, 67), 1939, p. 7. Aunque Azorín venía publicando esporádicamente en *La Prensa*, comenzó a hacerlo asiduamente a partir del 28 de junio de 1936 con «La literatura epistolar». Lo hará hasta el 15 de junio de 1941 «Lo que dice la Sena (cuento)». Nunca, sin embargo, dejó de hacerlo. El último artículo que conozco, publicado en dicho rotativo es «La casa sin ruidos», del 21 de enero de 1951.
- ⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 9–10.
- ⁴⁷ Azorín, *París*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2ª ed., 1966, p. 12.
- ⁴⁸ Sobre él escribió «Una visita: en casa de Zuloaga», *La Vanguardia*, Barcelona, el 2 del octubre de 1917, reproducido en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 133–138; «El pintor de España», *Pensando en España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, pp. 231–237; «Zuloaga», *París, Op. cit.*, pp. 216–220; «Zuloaga», *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 139–142.
- ⁴⁹ *París, Op. cit.*, pp. 367.
- ⁵⁰ Ha sido editada por Ramón Serrano Súñer, *Memorias, Entre el silencio y la propaganda, la Historia como fue*, Barcelona, Ed. Planeta, 1977, pp. 410–411.
- ⁵¹ *Ídem*, p. 414.
- ⁵² Franco visto por Azorín:
- «El Caudillo», *ABC*, 1–X–1942.
 - «El Caudillo y Cervantes», *ABC*, 6–XI–1942.
 - «La batalla del Bruch», *Destino*, 21–XI–1942.
 - «El Caudillo piensa y habla», *ABC*, 13–XII–1942.
 - «1942 subjetiva y objetivamente», *ABC*, 1–I–1943.
 - «¿Qué es un Caudillo?», *ABC*, 1–IV–1943.
 - «Los viajes del Caudillo», *ABC*, 14–V–1943.
 - «Leyendo a Franco», *ABC*, 27–VI–1943.
 - «Seguridad y organización», *ABC*, 18–VII–1943.
 - «Problema social y estético», *El Español*, 25–IX–1943.
 - «La vida en Madrid», *La Prensa*, 22–VII–1943.
 - «Las ideas estéticas en la España de Franco», *ABC*, 1–X–1943.
 - «Ante el último discurso del Caudillo. Los enemigos de España», *ABC*, 6–X–1943.
 - «España nueva», *ABC*, 9–VI–1944.
 - «En la España profunda», *La Prensa*, 1–IV–1945.
 - «Pasado y futuro», *ABC*, 1–IV–1945.
 - «El Fuero de los españoles», *ABC*, 28–VII–1945.
 - «Al margen del Fuero», *ABC*, 9–VIII–1945.
 - «Del Fuero», *ABC*, 17–VIII–1945.
 - «Con el Fuero», *El Español*, 1–IX–1945.
 - «La ideología de Madrid», *ABC*, 10–II–1946.
 - «Con el general Vigón», *ABC*, 17–IV–1956.
 - «Alfonso XII», *ABC*, 18–XII–1959.
 - «Recuadro de Alfonso XIII», *ABC*, 28–II–1960.

- «Recuadro de la Restauración», *ABC*, 5-III-1960.
 «Recuadro de Nixon», *ABC*, 6-VIII-1960.
- Vid. E. Inman Fox, «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos*, 4, XXV Aniversario de la muerte de José Martínez Ruiz, «Azorín», Casa Museo Azorín, Fundación cultural CAM, pp. 81-117.
- ⁵³ José Antonio visto por Azorín:
 «Elegía a José Antonio», *ABC*, 30-XI-1939.
 «José Antonio dice...», *Arriba*, 27-VIII-1941.
 «En Burgos», *ABC*, 7-V-1942.
 «José Antonio y la poesía», *ABC*, 29-X-1942.
 «José Antonio, en concreto», *ABC*, 20-XI-1942.
 «José Antonio en el historia», *ABC*, 20-XI-1945.
- ⁵⁴ *Op. cit.*, p. 699.
- ⁵⁵ Azorín, *Sintiendo a España*, Barcelona, ed. Tartessos, 1942, pp. 88-96.
- ⁵⁶ *Ídem*, pp. 88-96.
- ⁵⁷ En su biblioteca particular se guardan aún una serie de guías de París. Vid. Roberta Johnson, *Las Bibliotecas de Azorín*, Alicante, CAM, 1996, p. 243.
- ⁵⁸ Eduardo Aunós, *Biografía de París*, Madrid, General de Ediciones, S.L. [1946, Aldus, SA], 249 p.
- ⁵⁹ Azorín, *Memorias inmemoriales*, *Op. cit.*, pp. 176-181.
- ⁶⁰ *El artista y el estilo*, *O.C.*, *Op. cit.*, VIII, pp. 841-844.
- ⁶¹ *Ídem*, IX, pp. 1120-1122.
- ⁶² Reproducido en *Pintar como querer*, *Op. cit.*, pp. 203-209.
- ⁶³ Vid. Roberta Johnson, *Op. cit.*, pp. 281-282: «Sabuco de Nantes, Oliva».
- ⁶⁴ Azorín, *Pintar...*, *Op. cit.*, pp. 211-217.
- ⁶⁵ *Ídem*, pp. 219-225.
- ⁶⁶ *Ibid.*, pp. 109-113.
- ⁶⁷ *Op. cit.*, p. 98: «Clouard, Henri».
- ⁶⁸ Azorín, *La Cabecera de Castilla*, Buenos Aires, Espasa Calpe (Col. Austral, 951), 1950, pp. 29-32; *Op. cit.*, IX, pp. 826-828.
- ⁶⁹ *Op. cit.*, p. 179: «Lagarigue, J ».
- ⁷⁰ Azorín, *Sintiendo a España*, *Op. cit.*, pp. 9-15.
- ⁷¹ No está en la Biblioteca de Azorín.
- ⁷² *Op. cit.*, p. 231: «Napoleón».
- ⁷³ *Ídem*, p. 64: «Bire, Edmond».
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 83: «Carlyle, Thomas».
- ⁷⁵ *Ibid.*, p. 476: «Thiers, Adolfo».
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 75: «Cabanes, Dr».
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 291: «Ségur, Cte. Général de».
- ⁷⁸ Azorín, *El Cinematógrafo*, Valencia, Pretextos, 1995, XXV, 339 p.
- ⁷⁹ *Ídem*, pp. 59-61.
- ⁸⁰ *Op. cit.*, p. 410: «Labiche, Eugene».
- ⁸¹ *Op. cit.*, pp. 180-181.
- ⁸² *Op. cit.*, p. 161: «Hermosilla, Diego de».

- ⁸³ *Ídem*, p. 36: «Alcalá Yáñez, Gerónimo de».
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 289: «Sardou, Victorien».
- ⁸⁵ Azorín. *Los recuadros* (Edición homenaje a los 90 años de Azorín). Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, pp. 110–112.
- ⁸⁶ *Op. cit.*, p. 43: «Antoine, André».
- ⁸⁷ *Ídem*, p. 318: «Veber, Pierre ».
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 243: «Pascal, Blaise».
- ⁸⁹ «Nietzsche en el convento» (sin firmar), *El Globo*, 1–I–1903; en : José María Valverde, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972.
«Nietzsche español II», *El Globo*, 18–V–1903.
«Impresiones parlamentarias. Zarathustra, el águila y la serpiente», *España*, 3–XII–1904.
«Federico Nietzsche», *ABC*, 9–V–1906.
- ⁹⁰ *Azorín–Unamuno: cartas y escritos complementarios*, Introducción, edición y notas de Laureano Robles, Valencia, Generalitat, 1990, pp. 54–57.
- ⁹¹ Henri Lichtenberger, *La philosophie de Nietzsche*, París, Félix Alcan, 1898, 186 p. Falta en la biblioteca de Azorín; hay ejemplares, en cambio, en la Biblioteca del CSIC y en la Universidad de Oviedo. Fue posteriormente traducida al castellano por J. Elías Matheu y publicada en Madrid, Ginés Carrión, 1910, 2 h., 264 p. 1 h. Por lo que se refiere a Pío Baroja, éste había publicado «Nietzsche y la filosofía», 15–II–1899, *O.C.*, VIII, pp. 853–856; «El éxito De Nietzsche», 1904, *O.C.*, V, 18–19. Como es sabido, Azorín prologó la edición de sus obras: «Cambio de valores», junio de 1946, *O.C.*, I, pp. XI–XV.
- ⁹² 31–I–1916; E–V, pp. 418–425.
- ⁹³ Falta también en la biblioteca de Azorín. Fue traducido por Pedro González–Blanco y publicado en Valencia, F. Sempere y compañía, Editores, sf., 212 p.
- ⁹⁴ Falta también en la biblioteca de Azorín. Fue traducido por Pedro González–Blanco y publicado en Valencia, F. Sempere y compañía, Editores, sf., 212 pp.
- ⁹⁴ *O.C.*, pp. 232–233.
- ⁹⁵ *O.C.*, pp. 232–233.

Algunas calas más en las relaciones de Azorín y Gregorio Marañón

Dolores Thion Soriano-Mollá
Nantes, Francia

«LA LITERATURA EPISTOLAR es literatura especialísima», escribía Azorín en *La Prensa*, porque a su entender, sólo en las cartas íntimas, «la pluma se expande efusiva y cordial»¹. Para Gregorio Marañón, la carta era sagrada, «porque es, o porque puede ser, la expresión de la intimidad de unos instantes de nuestra alma cuya fugacidad se confía a la lealtad de quien la recibe; la responsabilidad de una carta –y por eso es sagrada– se evapora en el instante mismo que la sigue, como cada latido del corazón borra los latidos que la precedieron»².

Al dictado de la voz de Azorín en las cartas a Gregorio Marañón descubriremos la trayectoria del escritor, quien encontró en el célebre doctor al amigo, confidente y protector. El epistolario, conservado en la Fundación Gregorio Marañón³, consta de ochenta y tres documentos; esencialmente cartas, pero también tarjetas postales y de visita que Azorín escribió entre 1923 y 1959, unos meses antes de que se produjera el óbito del doctor. Aunque son numerosas las cartas que ya han sido reproducidas, parcial o íntegramente, nuestro propósito no es otro que el proporcionar una visión de conjunto en la que estos documentos recobran todo su valor y significación. En el pre-

sente trabajo, por razones de espacio, limitaremos fundamentalmente nuestro estudio a los orígenes de sus intercambios epistolares hasta los albores de la posguerra. Desde su regreso a España, en 1941, haremos mención particular a las iniciativas del médico e intelectual a favor de su amigo.

Pese a su escueta escritura, estas cartas del escritor de Monóvar son el testimonio de una sólida amistad entre dos humanistas, los cuales comparten los avatares de la Historia y sus respectivas historias, en la intimidad y libertad que la escritura epistolar otorga. Con la prevención de que «la correspondencia es la respiración del emigrado», decía Marañón, haremos gala de su intimidad, ya que para ambos, en palabras del egregio galeno: «la intimidad de una carta es asilo inviolable en el que caben los motivos infinitos que impulsan a nuestro espíritu a cambiar, y no puede exhibirse nunca como un ancla que ha atado al pasado nuestra responsabilidad»⁴.

La riqueza de temas que directamente o por alusión se abordan en el presente epistolario acompaña perfectamente el itinerario biográfico de Azorín, en su vida personal, especialmente anímica, en sus compromisos y posiciones políticas, en su quehacer día a día de escritor y gran lector. Del P.E.N. Club a la Academia, de la República a la Dictadura, desde Madrid o París, este epistolario custodia la imagen viva del personaje y escritor público en su complejo contexto histórico y personal.

1. De 1923 a 1939: del P.E.N. Club a la Academia

La correspondencia entre 1923–1939 está constituida por veintiocho cartas, de las cuales diecisiete corresponden al período español y las once restantes, quizás de mayor enjundia, están en relación con el exilio parisino. Resulta difícil desligar algunas de ellas por estrictos criterios cronológicos, por lo que tomaremos la licencia de ampliar esas fronteras temporales para unos procesos que se fueron gestando en fechas anteriores más o menos inmediatas u otros que tuvieron postreras incidencias.

Pese a una diferencia de edad de catorce años (Azorín, 1873–1967; Gregorio Marañón, 1887–1960), Azorín y Marañón se conocieron temprano, dada su mutua presencia en los círculos intelectuales madrileños, en el Ateneo, en el Círculo de Bellas Artes, etc., pero era una amistad trivial según demuestran las cartas. Marañón veía en Azorín a uno de los admirados maestros del fin de siglo, uno de los mayores. Su amistad fue estrechándose con el tiempo merced a un campo de intereses comunes: en torno a las reuniones del P.E.N. Club, durante la República y, en especial, desde el ingreso de Gregorio Marañón en la Academia.

De 1923, fecha de una de las primeras cartas de este epistolario, data el primer acercamiento entre ambos, cuando Marañón sustituyó a Azorín en la Junta del Ateneo

presidida por Palacio Valdés. El apoyo de Azorín al régimen dictatorial había desencadenado, como gesto de rebeldía contra el poder público, la dimisión de la Junta y la plaza de Azorín fue ocupada, precisamente, por el joven Marañón. Ello no fue óbice para que Azorín, en tanto que presidente del P.E.N. Club español, le solicitase para representar a España en la reunión internacional de dicha sociedad. Le acompañaba, por sugerencia del escritor alicantino, Pérez de Ayala.

A partir de entonces, empezarían a intercambiar y a dedicarse mutuamente sus creaciones librescas, si bien fue en el exilio donde se consolidaron los lazos de amistad entre ellos. Tanto Azorín, Unamuno, como Baroja compartieron visitas, tertulias y conversaciones con los más jóvenes. La amistad entre nuestros protagonistas se hizo, pues, más íntima en París durante la guerra civil. Al volver a España, Marino Gómez Santos, biógrafo del doctor, precisaba que «se habían visto alguna vez, y con frecuencia Marañón escribía a Azorín, y éste le contestaba, en la alta noche, seis o siete líneas de su puño y letra, como un cordial amigo»⁵. Ambos habían cooperado de manera más directa en la Agrupación para la República. A la sazón, el escritor alicantino estuvo en el Cigarral, célebre residencia del doctor en Toledo, que fue escenario de numerosas reuniones políticas. En esa apacible y elegante residencia de verano, Azorín ya aconsejó prudencia al doctor, sintetizada en la célebre divisa: «apresúrate despacio»⁶.

Como anunciábamos antes, la primera carta que inaugura este epistolario, suscitada por la vida social del P.E.N. Club, data de 1923. El funcionamiento activo de dicha sociedad en Madrid fue breve, entre 1923 y 1926⁷. En 1928, al esbozar la topografía de la sociedad literaria de 1927, Azorín lamentaba la extinción del tan «simpático P.E.N. Club» porque, según rubricaba: «[...] Intensifican en toda Europa, en toda América, estos organismos su labor de cordialidad y de cohesión entre literatos»⁸. Desde esta perspectiva, Azorín lo utilizaría a guisa de pasaporte diplomático, tanto para rendir visita a José Antonio⁹ en la cárcel Modelo, en 1930, aun cuando ya hubiese apostado por la República, como para escribir a Franco, en 1938, para negociar el regreso de los intelectuales a España.

Pocas cartas se conservan del período 1929–1936; la mayoría versaba en asuntos personales. Públicamente, los nombres de Azorín y Marañón se barajaron al ritmo de la evolución del mundo político y cultural de este período. Ambos participaron, en 1929, en el Manifiesto de la lengua castellana liderado por Sainz Rodríguez con Marañón, Ortega, etc. y desde esa fecha, Azorín reclamaba veladamente en *ABC* la participación de los intelectuales en la construcción de la República¹⁰. Se había producido el retorno de Azorín, el liberal, a las posiciones inconformistas de juventud, al republicanismo (federal al modo de Pi y Margall). Inevitablemente, y aunque las car-

tas no dan constancia de ello, hubo forzoso acercamiento entre los protagonistas del epistolario; forzoso, porque Gregorio Marañón estaba en la primera plana española.

En escorzo, en estos intercambios epistolares se pueden vislumbrar el compromiso y las actitudes de Azorín en la República, aunque nada se ha conservado sobre su presencia en el seno de la Agrupación republicana, ni de su fallida participación en las elecciones como candidato parlamentario por Alicante (1931). Al igual que en el caso de Marañón, cabría pensar que Azorín pronto apostó por la tendencia más socialista desde el periódico *Luz*, que ambos secundaron, y por Azaña, aunque hiciese pocos meses que Niceto Alcalá-Zamora era Presidente del Estado. En su habitual estilo sintético, escribía a este respecto Azorín: «La República sigue su marcha que nadie puede, afortunadamente, detener»¹¹, lo cual queda ratificado posteriormente en otra misiva de agosto de 1932 que así rezaba:

«Un hombre ha tenido la República la fortuna de encontrar en sus comienzos: Manuel Azaña. Apoyemos todos a Azaña, y tengamos en convencimiento de que con este apoyo de todos los buenos republicanos, cada cual en su esfera brillante o modesta, trabajamos por la afirmación de la República y por el engrandecimiento de España.»¹²

Nada informan de la campaña periodística de Azorín sobre el proceso March en 1933, encarcelado desde los inicios de la República por haber colaborado con la Dictadura; campaña por la que Azorín tuvo que dejar *Luz* y pasar a *La Libertad* (junto con Pedro de Répide, Manuel Machado, Víctor de la Serna, Ramón J. Sender) de octubre de 1933 a junio de 1934; y después a *Ahora* con Baroja, Valle-Inclán y Unamuno. Fue entonces cuando cubrió desde la prensa la campaña de la revolución de Asturias, la cual aceleró el estado de descomposición de la República. En su carta a Marañón de junio de 1935, consignaba Azorín: «Estoy, además, entristecido por la reacción bárbara, cruel y estúpida que padecemos los españoles. Acaban de ser condenados a treinta años de presidio seis hombres dignísimos que han querido salvar la república y a quienes yo he defendido en la prensa». Dicho fracaso generó un nuevo desengaño en el escritor de Monóvar, su progresivo retraimiento del mundo de la política y consolidó sus premoniciones sobre una nueva y trágica crisis política presagiada en su carta del 3 de marzo de 1934:

«Desde lejos, aunque teniendo el Congreso enfrente, asisto al tráfigo de la política. Y me causa honda tristeza la situación de España. Estos días ando leyendo todo lo referente a la pérdida de Cuba y Filipinas. Y veo con dolor, pero sin sorpresa, que hay ahora en nuestra política la misma negligencia y la misma ceguera, la misma inmoralidad. El resultado será un tremendo desastre.»

Frente a ese caleidoscópico y rápido trasfondo político del presente epistolario, van adquiriendo mayor relevancia los intercambios entre Azorín y Marañón que versan sobre la Academia de la Lengua. La Academia fue otro de los cargos públicos que Azorín utilizó como «pasaporte diplomático» para volver a España el mismo verano del 39. Recordemos que desde su acceso a la silla P de la Real Academia en 1924, la actividad de Azorín en la Academia había sido escasa porque, según aducía el escritor en su carta del 6 de junio de 1934: «Fui elegido académico y asistí durante bastantes meses a las sesiones de la Academia. Y cuando vi lo que era la Academia por dentro, literaria y administrativamente, me ausenté con propósito de no volver a franquear los umbrales de aquella casa»¹³.

En la historia de la venerada institución se le recuerda por solventar la controvertida oposición de Primo de Rivera a la candidatura de Niceto Alcalá-Zamora, en 1927; y su escasa participación tras la fallida candidatura de Gabriel Miró. En efecto, el recipiendario de la vacante silla F de Eduardo Gómez de Baquero en 1930 no fue Gabriel Miró, candidato que Azorín impulsaba por razones personales y afectivas junto con Armando Palacio Valdés y Ricardo León, pero tampoco fue Ramón M. del Valle-Inclán, propuesto por Benavente, sino el entomólogo Ignacio Bolívar y Urrutia. Por ello, Azorín decidió «no practicar su cargo de académico» hasta que la Academia no desagraviase a Miró¹⁴, quien murió unos meses más tarde. Azorín, poco propenso a gestos y poses, se distanció no obstante de la Academia y dejó de asistir a las Juntas normativas. «Sin embargo, había prometido —ésta es una excepción que poco se recuerda y que Azorín refiere a Marañón—, mucho antes del advenimiento de la República, darle mi voto a un candidato, y volví para cumplir mi promesa», según refería en su carta del 8 de diciembre de 1932:

«En el mismo acto de votación, considerando lo excepcional del caso, promoví un incidente para que no se votara con bolas y sí por papeletas. Quería yo evitar que la elección fuera maculada de algún modo. Nadie me apoyó. Y aparecieron como preví, dos bolas negras en la urna. Me retiré de la casa y ya con el propósito decidido y firmísimo de no retornar a ella.»

Era a la sazón 1931. Se trataba realmente «de un caso excepcional» porque el recipiendario, Niceto Alcalá-Zamora, había presentado su candidatura a la Academia Española en 1910, 1920 y 1926. En 1926, Primo de Rivera consiguió vetar su candidatura poco antes de tomar posesión de la misma con un decreto que reservaba su plaza para literatos regionales. El segundo veto, en 1927, consistió en una carta del dictador a la Academia, según recordaba Alcalá-Zamora en sus *Memorias*: «Oponiéndose resueltamente a mi elección por entender él, como jefe de gobierno, que no son títulos bastantes para ingresar en la Academia Española la oratoria parlamentaria

ni la forense»¹⁵. Dicha carta se hizo famosa no sólo por los fundamentos sino por la confusión y el error que cometió Primo de Rivera en relación con este último. Los candidatos que Primo proponía eran Concha Espina, Eduardo Marquina y Abelardo López de Ayala, a quien confundió con Ramón Pérez de Ayala. Al decir de Alcalá-Zamora, la falta de temple de Menéndez Pidal favoreció un gran revuelo en la Academia, asustado por las amenazas de Primo de Rivera de disolver la Academia en caso de elegirle y de multar a cada académico con cincuenta mil pesetas («de las de entonces», apostillaba Don Niceto, «que aún no eran cantidad pequeña»). Las amenazas de Primo de Rivera surtieron efecto. La Academia, siguiendo las propuestas de Azorín, resolvió elegir a alguien completamente distinto, por lo que el escritor monovero se erigió en propulsor de la candidatura de Antonio Machado. Machado, completamente ajeno a todas estas coerciones, no llegó a posesionarse del cargo¹⁶. Por consiguiente, la votación a la que se refiere Azorín en su epistolario, la que le impulsó a retirarse «de la casa y ya con el propósito decidido y firmísimo de no retornar a ella», era la de Niceto Alcalá-Zamora. Se celebró del 26 de noviembre de 1931 y en esta ocasión fue por fin elegido académico poco antes de ser presidente de la República.

Tras tan polémica elección, las intenciones de saneamiento de las Academias preocuparon a Azorín. Preconizaba la reforma del sistema de elecciones pasando del voto secreto al nominal y publicando los resultados en la *Gaceta*. Azorín estaba profundamente convencido, y así lo declaraba a Marañón en su carta del 8 de diciembre de 1932, de que: «Lo que se pide es de justicia... Protesté del secreto de las votaciones cuando la elección del Presidente de la República. Y si el voto hubiera sido nominal, no hubiera habido entonces dos indecorosas bolas negras».

La manipulación de los votos le inquietó sobremanera para otra candidatura también polémica como fue la de Marañón. Éste había sido propuesto para suplir la vacante de Juan Armada y Losada, marqués de Figueroa, en la silla K. Su elección adquirió carices poco diáfanos desde diciembre de 1931, como se puede deducir de la carta de Azorín.

Recordemos que 1931 es un año de gran significación política en la biografía de Marañón. El 14 de febrero del 31, tuvo lugar la presentación pública en Segovia del manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República; el 14 de abril se celebró en casa de Marañón la entrevista entre Alcalá-Zamora y Romanones en la que se resolvió la salida al exilio de Alfonso XIII y la inmediata proclamación de la República; y en junio fue elegido diputado de las Cortes Constituyentes. En la Academia, la figura del político se sobreponía a la del hombre de Letras:

«Estimaban muchos que el doctor Marañón se excedía en su deseo por justificar los errores y arbitrariedades de los gobernantes, y entre aquéllos se contaba

un grupo de académicos que decidieron oponerse al ingreso de Marañón en la Academia de la Lengua... El candidato de los Académicos contrarios era Luis Araújo Costa, escritor erudito, poco relevante y monárquico.»¹⁷

En la carta del 8 de diciembre de 1932, Azorín preveía ciertos escollos a la decisión final del voto, por lo que intentaba convencer al doctor de la importancia del voto nominal, reforma que sólo el ministro de Instrucción Pública podía dictar:

«Y ahora quien se lo debe todo a su padre de usted –y anoche me lo repetía– veríamos si se atreve, en este caso de justicia, a votar contra la justicia. Y quienes le ofrecieron a usted sus votos ocho días antes de la presentación de su candidatura, y al presente se disponen a votar en su contra, veríamos también de qué modo compaginaban esta contradicción.»

Marañón, miembro electo de la Academia en diciembre de 1932, tomó posesión de su cargo el 8 de abril de 1934. Disertó sobre «Vocación, preparación y ambiente biológico y médico del padre Feijoo», al que contestó Armando Cotarelo y Mori. Al contrario de Azorín, su participación en la Academia fue solícita y ocupó el cargo de Censor desde 1950 hasta su muerte¹⁸. A ambos parecía interesar una contribución activa en la renovación del diccionario. De Azorín, tres son las palabras que documenta José Payá: «agavillar», «robadizo» y «morredero» (las dos primeras todavía se conservan en el mismo). Marañón, que mostró mayor interés por el Diccionario, propuso la incorporación de nuevos términos y elaboró numerosas notas lexicográficas, «tomadas unas de sus copiosas lecturas» –como Azorín–, mas otras pertenecían «a la técnica médica, otras captadas por él en la conversación, siempre afable, con sus enfermos del hospital, que le proporcionaban voces castizas, conservadas en las aldeas y los campos»¹⁹. No siempre consiguió su tarea con éxito, una vez más luchando con la inercia y la negligencia de algunos académicos. En vida, solía referir alguna anécdota en torno a algunas palabras que él había propuesto, como la del olvido voluntario en las pruebas del diccionario de «neurona», ya presente en el lenguaje familiar, o la de la palabra «neurópata», que el desliz, involuntario o no, remitía en los términos siguientes: *Neurópata, véase, neurólogo*²⁰. Por circunstancias diferentes a las de Azorín, encontramos actitudes de indignación semejantes ante la Corporación. Pero Marañón era tenaz y no se arredraba. En sus quejas al director de la Academia también amenazó en alguna ocasión con nunca más franquear las puertas de la venerable institución:

«Yo no sé estar en ningún sitio sin trabajar ni tomar las cosas en serio. Es mi única cualidad. Si las palabras que, cumpliendo un deber, propongo se tiran al cesto de los papeles, no las volveré a llevar más. Pero tampoco iré a la Academia,

mientras tenga otra cosa que hacer. Resulta, además, ridículo que después de cada sesión se publiquen notas en la prensa hablando de las palabras que se proponen y se aceptan y que luego no están en el Diccionario. Esta edición del diccionario, saldrá tan vulnerable a la crítica como las anteriores. Como soy académico me dolerá mucho el que, de estos disparates, los médicos se me atribuyan a mí por ignorancia o por negligencia.»²¹

Los comunes avatares de Azorín y Marañón no finalizaron con los nombramientos y el diccionario. Una estrecha comunicación entre ellos rezuma en este fragmentario y unilateral epistolario. Azorín ejercía el papel de mentor entre bastidores y convenció a Marañón para que propusiese a Pío Baroja para suceder a Leopoldo Cano en 1934. Era el propio Azorín quien desde fuera negociaba, informaba y aconsejaba, mas se contentaba con sólo poner en marcha los resortes. Aun cuando la elección de Baroja era también muy comprometida, Azorín se negó a volver a la institución: «Le quiero a usted mucho y haría por usted cualquier sacrificio. Pero...», desde la referida votación de Alcalá-Zamora, «Me retiré de la casa y ya con el propósito decidido y firmísimo de no retornar a ella»²². De las cartas en torno a 1935 se pueden deducir ciertas asperezas entre ambos ante la negativa de Azorín. De hecho, Marañón figuró como impulsor de la candidatura de Pío Baroja y solventó las dificultades que dicha candidatura implicaba²³.

Azorín fue el gran ausente en el acto de posesión de Pío Baroja el 8 junio 1935, del discurso inaugural de su amigo y de la la contestación de recepción a cargo de Marañón sobre «La formación psicológica de un escritor». Ni con Baroja consiguió el doctor que Azorín volviese a la Academia. Es más, de manera rotunda, consignaba el escritor en su carta del 6 de junio de 1934: «No quiero pensar en la Academia porque tendría que hablar, al hacerlo, de las cosas que allí ocurren, no sólo con respecto a la literatura, como he dicho antes, sino en asuntos atañedores a la administración y el empleo del presupuesto académico».

La actitud de la Academia hacia Azorín, al igual que hacia Antonio Machado o Pérez de Ayala, fue de extremada deferencia y cortesía. Aunque el escritor monovero declinase cualquier invitación, no por ello presentó su dimisión. «No me marcho de la Academia», declaraba Azorín, «lo que quiero es que la Academia sea una asociación verdaderamente literaria y con sentido de justicia». No obstante Azorín siempre permaneció entre bastidores, incluso formalizó los trámites de renovación del carné durante la República, al desaparecer el denominativo de Real y el símbolo de la Corona. Por su parte, la Academia le nombró miembro de la Comisión de Academias americanas para cubrir la vacante de José Alemany, en 1934; dos años después, recibió el título de individuo de la Comisión de la Biblioteca Selecta y la plaza de dobles honorarios debido a las vacantes del momento²⁴. Quizás estos gestos de pro-

tección y solidaridad de la Academia a favor de Azorín, en especial en la trayectoria final de su existencia, le indujeron a justificar públicamente, con argumentos falaces y pueriles, los motivos de su ausencia, sobre la incompatibilidad de horarios entre sus modos de vida y los de las actividades académicas, hechos públicos en *Memorias inmemoriales*²⁵.

2. Vida en París

Tras un vacío prolongado de mayo de 1936 a octubre de 1937, el epistolario se reanuda en París hasta finales de enero de 1939. Pocos meses después de instalarse en la capital francesa, Azorín andaba inmerso en su deambular anónimo por la capital, esperando impaciente la llegada del insigne médico que no tendría lugar hasta finales de diciembre de 1936. Recordaba Azorín la acogida que la prensa le deparaba. A los dos días de su llegada, su foto circuló por numerosos periódicos, e incluso, según relataba nuestro observador:

«Estuve viendo su retrato también, una hermosa fotografía, en la puerta de una gran librería médica, en la placita de la Escuela de Medicina; me sentaba yo muchas veces en esta plazuela al pie de la estatua de Broca con la calavera en la mano; me ponía a meditar, y de cuando en cuando dirigía la mirada, ya a Broca en bronce, ya a Marañón en fotografía. [...] Marañón era muy conocido en París; estoy por decir que tanto como en Madrid: las más altas autoridades médicas tenían muy en cuenta los dictámenes de Marañón. Escribió en las revistas y publicó algún libro.»²⁶

Esta etapa parisina del epistolario concluye con la transmisión del «postrer memorial»²⁷ de Azorín, cuando decidió recluirse definitivamente en su «concha», unos meses antes de su regreso a Madrid.

Las misivas de Azorín a Marañón adquirieron un tono más personal que las anteriores. El «querido amigo» de las fórmulas introductorias se convirtió ineluctablemente en «Mi querido doctor»; aquel «Cordialmente» de las primeras despedidas, en un repertorio en el que declinaría su «Siempre queriéndole y admirándole». Gradualmente, el epistolario transitaría de la relación profesional a la familiar, en la que ya tenían cabida las respectivas esposas; la rúbrica de Doña Julia cerraba a menudo las cartas del marido. Azorín sentía admiración análoga por Marañón que por su esposa, Lola Moya, quien «siempre presta y resuelta, dirigía la conversación». Para Azorín, ella era la eficaz compañera, en el sentido pleno de la palabra; no sólo porque «le

ponía a máquina sus escritos», sino también porque «una mujer como Lola, inteligente, intuitiva, es inapreciable para un trabajador mental»²⁸.

Gregorio Marañón prosiguió su actividad como médico e intelectual en París. Contestaba a diario a numerosas cartas que le llegaban de los dos bandos con noticias de España. A él acudieron en solicitud de amparo, ayuda o consejo numerosas personalidades, tarea a la que el ilustre médico dedicaba su tiempo con generosidad, muchas veces informando del resultado de una eficaz gestión que acabó con angustias de compatriotas. Mantenía reuniones periódicas con el grupo de sus amigos íntimos que estaban, como él, exiliados en París u, ocasionalmente, de paso. Así Ramón Pérez de Ayala, Azorín, Sebastián Miranda, Pío Baroja, Teófilo Hernando, José Ortega y Gasset, Secundino Zuazo, Melchor Almagro San Martín, Natalio Rivas, la familia Torras, conocieron la fruición de estas reuniones y cenas amistosas en las que se fraguaron fuertes lazos de solidaridad. En aquellas reuniones, glosaba Gómez-Santos que «se informaban de la guerra europea, de la situación española que a todos les llenaba de inquietud y de las incidencias de cada cual en la vida cotidiana de París. Azorín pasaba largo ratos sin mover los labios y muy de vez en vez emitía alguna palabra de resignación o de esperanza para tornar a su silencio»²⁹. Lugar de encuentro y de reunión, la casa de Marañón adquirió además connotaciones providenciales. Como transcribía Azorín: «Siempre encontrábamos al doctor dispuesto para que nos echase una mano en nuestras desventuras»³⁰; era la «persona de chapa»³¹, al decir de Azorín. De sus gestos generosos, recordaremos la anécdota sobre Azorín indocumentado, que también protagonizó Pérez Ferrero y de la cual ofrece parcial o tergiversado recuerdo nuestro escritor en *París*. Nos queda noticia de ello porque Marañón estaba pasando una temporada en Biarritz, con lo cual Azorín tuvo que requerir su ayuda por escrito, como observará el lector en la carta del 17 de agosto de 1938:

«No tengo documentación de extranjero. Dejé pasar inadvertidamente el plazo para sacar la carta de identidad, y luego, caducado el pasaporte, ya no pude hacerlo. Las medidas que se van a tomar con los extranjeros indocumentados son muy rigurosas. Y yo puedo verme en apretado trance. Lo que le ruego es que escriba usted al Ministro de Interior, su amigo, a fin de que haya para mí, un poco de lenidad. A M. Albert Sarraut le visité yo hace cosa de un año y estuvo conmigo muy amable. Pero, naturalmente, usted tiene con dicho señor más cabida que yo. Conviene advertir que mis actividades en París son exclusivamente literarias, y que no gasto ni un solo franco francés, es decir, que todo el dinero que en París gasto es procedente del extranjero, como retribución de mis colaboraciones en América, y de mis libros en América editados.»³²

Merced a la intervención de Marañón, A. de Villeboeuf operó con presteza para que el Ministro solventase el caso:

«Je suis allé voir ce matin même Albert Sarraut qui m'a prié de lui envoyer Azorín lui-même afin qu'il lui fasse faire une carte de séjour en règle. Il a ajouté: qu'il vienne avec un ami espagnol pour que je puisse le comprendre, car Azorín ne parle pas le français. J'ai donc prié Ferrero de l'accompagner pour qu'il serve de traducteur et qu'il connaisse A. Sarraut par la même circonstance.»³³

El problema que había ocultado Azorín era que tanto su esposa como su cuñada y su sobrino, Julio Rajal, carecían de documentación. Pero el extraviado Azorín, una vez resuelto el asunto, lo restaba importancia con ironía: «no contamos con papeles de identidad; no sabe nadie quiénes somos, ni lo sabemos nosotros»³⁴. La conocida generosidad de Marañón le indujo a gestionar, como en el caso de Azorín, visados, pasaportes y permisos de residencia de numerosas personalidades, entre las que cabría citar a Miguel Maura, Menéndez Pidal, Benjamín Jarnés, Pérez de Ayala, entre otros tantos.

Azorín compartió y reanudó algunas de sus pasadas relaciones con otros intelectuales e hispanistas franceses. En las cartas que los diversos compatriotas españoles intercambiaron, surtía con frecuencia la breve y espontánea mención al escritor levantino, de modo que esos textos personales ofrecen una imagen de Azorín que corrobora la que el escritor proyectaba de sí mismo en sus escritos. Sólo Angel Marvaud, quien reanudó sus relaciones con Azorín al prestarle Marañón algunas obras del escritor, percibía sin la mínima transmutación a «ce charmant et silencieux Azorín que j'ai retrouvé avec plaisir tel que je l'avais connu... il y a quarante ans!»³⁵. Pero, sin duda Marvaud no conocía suficientemente bien a Azorín, porque éste acusó el exilio. Sus amigos españoles mostraron inquietud por él, dando puntuales noticias sobre sus estados de ánimo y salud. Ramón Menéndez Pidal, por ejemplo, relataba: «Azorín estuvo malucho el viernes pasado y llamó a Viñas. Yo le fui a ver ayer y ya había volado a sus excursiones librescas por los quais. Creo que está lleno de aprensión...»³⁶. Y ese Azorín se fue replegando cada vez más sobre sí mismo. Las noticias de Marañón al respecto intensificaban su introversión y melancolía. «Sigue aquí, muy apagado»³⁷, indicaba el doctor a su amigo Menéndez Pidal; «siempre encerrado y un poco más raro que de costumbre»³⁸, ya en septiembre de 1937. Los problemas familiares le acuciaban y, sobre todo, el estado de su mujer: «Hoy estuvo aquí Azorín, muy triste porque su mujer adelgaza. Gran persona!»³⁹. Es cierto que una de las preocupaciones de Azorín en París fue su esposa, Julia Guinda. Sumergida en la tristeza y el aburrimiento, quedaría inmortalizada en la memoria literaria como la esposa frágil que le abrumaba con el insistente martilleo de la inseguridad y la duda: «-¿Nos sucederá algo? -preguntaba ella; -No; no puede sucedernos nada»⁴⁰. De modo que «París, con tal problema, irá perdiendo su gusto»⁴¹. Gregorio Marañón veló por ellos en esta y

otras ocasiones. En diciembre de 1938, cuando se empezaron a precipitar las noticias sobre el final de la guerra, cuando los individuos intentaron buscar nuevas soluciones, en las confidencias a Pérez de Ayala, Marañón escribía: «Azorín está simpático como siempre y tan bueno y tan incongruente»⁴². Tan incongruente, insistamos, señalaba el doctor Marañón en diciembre de 1938: ¿Incongruente por discorde e ilógico o porque va contra sus reglas y doctrinas, entre sus actos e ideas? ¿En relación con qué, *Azorín está tan bueno y tan incongruente?*

A menudo se dice que en este período Azorín ya vivía aislado de cualquier actuación política, dado su carácter egoísta y acomodaticio o su falta de arranque. Si adoptásemos una perspectiva maniquea y dicotómica, cabría sostener, como en ocasiones se ha hecho, que Azorín no era más que un traidor, que mantuvo actitudes incongruentes o inconsistentes por mero interés personal. Niceto Alcalá-Zamora refería en sus *Memoorias* que en el exilio solía reunirse con Azorín. Al hilo de sus conversaciones y de la evolución de la situación en España, iba descubriendo la sinuosa trayectoria política del escritor. Don Niceto compartía con Manuel Azaña, en tanto que hombres de Estado, la imagen de Azorín que se habían fraguado tras la lectura de sus primeras novelas. Aquéllas, al decir de Azaña, que «retratan hombres indecisos, flojos, desorientados, que por desdoblamiento enfermizo están como aparte de su vida y antes de cursarla se plantean mil cuestiones sobre su valor intrínseco»⁴³. Por ello, a Alcalá-Zamora le sorprendía la actitud desconcertante de Azorín, la cual, según detallaba:

«[...] él tendría probablemente por sincera, ya que en alguna ocasión fue hasta arriesgada y que también juzgaría acorde con su significado tradicional, ya que en éste también contradictorio encontraba alguna coincidencia cualquier etapa de sus diferentes posiciones: **era en suma la consecuencia de la inconsecuencia**, esta última tan frecuente y explicable en los literatos que se asomaron a la política...»⁴⁴

Tanto Marañón como Azorín compartieron por aquellas fechas el mismo desengaño del gobierno y de la República. Según Alcalá-Zamora, cuando Marañón se marchó al exilio a finales del 36:

«Iba ya resueltamente inclinado a favor de la Dictadura y fue acentuando progresivamente esa actitud, sin duda estimulada como reacción de dignidad herida por las amenazas humillantes de los milicianos, cuya actividad coactiva le obligó a propagandas y declaraciones que no sentía. En el fondo ese proceso de evolución a la derecha se había iniciado ya en 1933 ante los excesos y torpezas en que fue fecundo el bienio izquierdista.»⁴⁵

Asimismo, meses antes, Azorín había salido de Madrid:

«Con la más triste impresión acerca del gobierno, pero con permiso y aun encargo semioficial de éste y se instaló en París como hombre que había dejado sus simpatías entre la tristemente famosa quinta columna de Mola, que deseaba el triunfo franquista [...], parecía renacer en él un clasicismo, intérprete y admirador de la época de Felipe II...»⁴⁶

Otras lecturas más comprensivas detectan en Azorín mayores miras, coincidentes con las de Marañón, ya que le atribuyen posiciones pacificadoras, el anhelo de un orden nuevo para la nación española: «El sueño de vivir en una España constitucional, dentro de un régimen liberal parlamentario –consignaba el doctor– se desvanece enteramente y creo que dentro de poco tiempo eso será imposible en todo el mundo»⁴⁷. En opinión de Marañón, ser liberal, en 1937, era equivalente a ser considerado retrógrado, simplemente por su oposición al stalinismo y trotskismo. La afirmación de un liberalismo que defendía los tripartitos valores que emanaron de la Revolución francesa guardaban relación distante con los propuestos por el comunismo: igualdad social y no mera igualdad económica, intolerancia y dictadura de izquierdas eran algunos de los aspectos que Marañón reprochaba al comunismo. En esta línea, el artículo «Comunistas y liberales» del egregio galeno fue aplaudido por Azorín ya que compartía con él el mismo concepto de liberalismo humanista, una visión que podríamos denominar centrista, porque, en suma, se trataba de un republicanismo decimonónico. La reacción de Azorín tras la lectura del citado artículo no podía ser otra:

«¡Qué sincero el del liberal de no parecer bastante liberal! ¡Cuántos juicios injustos en literatura por no ser liberal el literato juzgado! Quintana dedica una página en su vida de Cervantes a tratar de explicarse por qué Cervantes tuvo la peregrina ocurrencia de ingresar en la Orden Tercera.»⁴⁸

Aquí y ahora, entiéndase liberal por comunista. Con todo, el dos de diciembre de 1938, Azorín negociaba personalmente con el gobierno de Barcelona y, secundado por Marañón, con el de Burgos. La correspondencia intercambiada entre ambos, respaldada y completada con la de Pérez de Ayala y Menéndez Pidal, refleja las infatigables luchas de Azorín en la consecución de algunos canjes, tales como los de Enrique Diego Madrazo, Antonio Espina, Ricardo León, Honorio Riesgo. Dichos canjes, sobre los que Azorín mantuvo la mayor discreción⁴⁹, han sido ya descritos en diferentes ocasiones, por lo que los mentaremos brevemente, puesto que se apoyan en la correspondencia y la fundamental intervención de Marañón.

La primera noticia de Azorín como agente de canjes en el presente epistolario databa del 19 de octubre de 1937, cuando informaba a Marañón sobre la situación de

Espina, encarcelado por un artículo que el Embajador de Alemania había considerado injurioso para su país:

«Preso en Palma de Mallorca desde julio del año anterior, posiblemente será condenado a la pena capital. Ha intentado suicidarse abriéndose una vena. Estoy haciendo gestiones para que lo pongan en libertad. Me dice su señora que las gestiones hechas por Francia serían contraproducentes. Hay que tocar la tecla de Inglaterra.»

Azorín se dirigió a las esferas de poder republicano, en concreto a Azaña por ser amigo personal de Antonio Espina, si bien las gestiones resultaron infructuosas: «¡Y cuántos zarzales hirientes he encontrado en el camino!»⁵⁰ declaraba el escritor allicantino. De estas experiencias aprendió el valor de la prudencia (inspirada en la lectura de Gracián) como una de las virtudes rectoras de su comportamiento: «En París, mis actividades, el canje de prisioneros, me han hecho ver el valor subidísimo de la Prudencia», revelaría ya desde el recuerdo al padre Quintín Pérez⁵¹. Por ello, en diciembre de 1937, Azorín se dirigió a los dos amigos susceptibles de interceder en el caso; Pérez de Ayala por sus relaciones con Inglaterra, y Marañón, por sus contactos con el gobierno nacional, porque como el mismo Azorín consignaba: «Y hay que interesar también a algunos españoles de cuenta que puedan influir con Franco»⁵². Es sabido que, a la sazón, la relación de Azorín con Franco podía resultar aciaga. Cuando Azorín pensó telegrafiarle «suplicando piedad, no se atrevió, por si era contraproducente». Pero sabía que el generoso Marañón tenía relaciones influyentes, lo que le impulsó a seguir inquiriendo: «¿Puede usted hacer algo en este asunto? ¡Y cómo no ha de poder, teniendo tan buenos amigos y disponiendo de un tan generoso corazón!»⁵³. Por otra parte, Azorín proyectaba su propia enfermedad en Antonio Espina, por lo que solicitó también a Pérez de Ayala en el mismo sentido:

«Esta mañana me ha telefoneado Azorín. Acababa de recibir una carta de la mujer de Espina. Que sólo vivirá unos días. Que tartamudea y balbuce al hablar, de donde se infiere que sufre un cáncer de lengua. Que su única salvación reside en que se le conceda prisión atenuada, en su domicilio. (No acierto a comprender qué relación terapéutica o quirúrgica tiene la prisión atenuada con el cáncer de lengua. *Relata refero*. Te repito *verbatini* lo que él me dijo).»⁵⁴

Marañón realizó algunas gestiones aunque dudaba de tal diagnóstico. A su juicio, Espina era «un gran neurasténico, casi loco», y su cáncer lo imputaba a su estado «tan atribulado que todas las aprensiones están justificadas»⁵⁵. En un principio, el canje contra Don Honorio Riesgo que el doctor propuso fue rechazado por Salamanca; por

consiguiente, emprendió nuevas negociaciones a través del agente oficioso del gobierno de Burgos en Biarritz, el conde de Andes, y de José María Pemán.

Respecto del canje del académico de la lengua Ricardo León y Román, quien había firmado la candidatura de Azorín a la Academia en 1924, disponemos de menor información. Las cartas del presente epistolario dan cuenta de unas negociaciones directas con Barcelona y la ausencia de noticias respecto de Salamanca. Una vez más escribía Azorín el 14 de enero de 1939: «me dicen de Barcelona que Ricardo León no debe temer nada y que puede, si gusta, salir y pasearse por la calle. En el mismo caso se encuentra el vizconde de Eza. No importa el desarrollo de la guerra. Me ha movido a enviar la carta al generalísimo el temor de que haya a última hora convulsiones terribles»⁵⁶. Este cambio de actitud de Azorín hacia Franco era osado lance antes del retorno a España. El 14 de enero de 1939, Azorín, como Presidente del P.E.N. Club de España enviaba una segunda carta al Generalísimo:

«Acudo nuevamente a S.E. en súplica respetuosa. Magnánimo S.E. y generoso, sabrá excusar, sin duda, esta reiteración. Los sentimientos caritativos no pueden ser impertinentes. Ricardo León, preclaro escritor que sirviera siempre a España, se encuentra refugiado con su familia en Madrid, en la Embajada de Cuba. Estoy autorizado para decir que se colocará a Ricardo León y sus deudos en Francia, si se coloca en Francia al Dr. Madrazo, viejo y valetudinario, preso en Santander. Ricardo León representa un alto valor en la Patria. Al arbitrio de S. E. queda el considerar si la salvaguardia de los más puros valores espirituales de España impone este canje, cuando no le impusieran las leyes sacrosantas de la piedad.»⁵⁷

El mismo día, Azorín adjuntaba copia de la misma a Marañón, instándole a que desempeñase «en nuestra Patria ante el mundo el Papel Histórico. Quien escribe con magisterio la Historia, generosamente ha de hacerla. Ha de procurar usted la reincorporación a España de la intelectualidad extrañada, sin reparar en tendencias». Pese a sus reiteradas cartas a Azaña y a su secretario, el poeta Juan José Domenchina, Azorín optó por retirarse vencido porque el 26 de marzo de 1938 estaba preparando su regreso: «Me marchó a un mundo que me atrae por sus hombres y paisajes. Pero si mis compañeros de letras me necesitan, aquí estaré para defenderles con las uñas y con los dientes. Hablo de compañeros sin restricciones. Lo mismo da que me hayan ofendido o no me hayan ofendido. Eso es cosa pequeña»⁵⁸.

Las negociaciones fueron poco eficaces. Habría que esperar hasta 1940, con el giro de la situación política, para que las liberaciones fuesen efectivas⁵⁹. No obstante, tanto Marañón como Azorín siguieron incólumes en tal reservado combate. Ambos hicieron pública su adhesión en los actos de la Primera Conferencia Sudamericana por la amnistía para los presos y exiliados políticos de España y Portugal, realizada en San

Pablo (Brasil) del 22 al 26 de enero de 1960, y en su consiguiente Mensaje a la Asamblea de las Naciones Unidas de la Comisión Ejecutiva Latinoamericana pro Amnistía para los Presos y Exiliados Políticos en España y Portugal, solicitando que la ONU (Organización de las Naciones Unidas) requiera de los gobiernos, de Franco y de Oliveira Salazar, la promulgación de una pronta y total amnistía, también en 1960⁶⁰.

¿A qué se deben pues aquellas incongruencias de Azorín que Gregorio Marañón refería a Ramón Pérez de Ayala el 2 de diciembre de 1938? Tal vez encontremos aclaraciones más pertinentes en torno a la Academia, la cual asoció de nuevo las preocupaciones e intereses de los dos protagonistas de este epistolario.

Desde agosto de 1937, concluido el viaje de conferencias de Marañón por Hispanoamérica, iban llegando los ecos del General Franco a París. Franco se mostró por vez primera solícito a través de su intermediario, Manuel Arias Paz. Sabiendo que el Ministerio de Estado del gobierno republicano iba a sancionar el abandono de destino a los exiliados más representativos de España, propuso un salario y una publicación de índole más o menos literaria que avalase la causa nacional:

«Está seguro de que en cuanto pase la fase de organización y de guerra, su sentimiento de consideración y admiración hacia estas personas, será compartido por todos. Por el momento, cree un deber suyo, que no estén en mala situación económica, porque lo cree un deber de su Estado. No ofrece nada en compensación de una actitud; le basta saber que estos españoles pueden vivir con dificultad.»⁶¹

Aunque tenemos noticia de que esta ayuda fue propuesta a los principales mentores de la Agrupación para la República: Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, todos ellos funcionarios, es poco probable que fuese generalizada a los demás académicos o intelectuales en París. En la reconstrucción de este entretejido histórico aparece la figura de Eugenio d'Ors, uno de los partícipes en la reorganización de las instituciones culturales del gobierno nacionalista. El decreto 427 del 8 de diciembre de 1937, dictaba la inmediata fundación del Instituto de España con el fin de reorganizar la vida académica nacional. Se estipulaba la creación de unas Comisiones reorganizadoras de las Reales Academias, cuyos miembros fueron nombrados en la Gaceta del 14 de diciembre de 1937. La Comisión delegada para la Española estaba constituida por D'Ors, González de Amezúa y Artigas. D'Ors era además nombrado Secretario Perpetuo del Instituto de España, instancia rectora de todas las Academias. Con dichos fines reorganizativos, viajó D'Ors a París, según relataba Marañón a Pérez de Ayala:

«No sé si te dije que en París, me vio el grandioso Ors, antes del proyecto; el cual, entre zalemas arcangélicas, me dijo que Franco lo había aceptado con gusto, precisamente para que **algunos españoles pudiéramos ir a España sin**

necesidad de hacer declaraciones estrepitosas, “ni pasar por la censura de Suñer”. Yo le adelanté mi opinión, contraria, desde luego, a ir aún cuando, si era preciso con este motivo reiterar mi adhesión, lo haría.»⁶²

La voz de Marañón era acreditada. Si él sugirió el nombre de Falla como Presidente del Instituto, Falla fue el encumbrado, y cuando exigía que ningún académico fuese expulsado, su demanda requisitoria era acatada. D’Ors le garantizó que no excluirían a ningún académico. «La condición de académico», al decir de D’Ors, era «como la circuncisión, que no se podía modificar, y que lo que harían era señalar los que eran ahora gratos»⁶³.

Aunque el gobierno nacional se planteó la posibilidad de realizar una invitación general, Marañón, que amenazaba con dimitir de su cargo si se dimitía a alguien, apostaba también por una llamada individual: «Porque lo único que podía justificar el asunto de las Academias, en estos momentos, era la seguridad, previamente preparada, de contar con un buen número de buenas firmas»⁶⁴. El proyecto fue presentado a Franco a finales de 1937; en diciembre lo aprobó con gusto, según D’Ors. En París, todos seguían pendientes de las negociaciones que lideraba Marañón, como atestigua la voz de Pérez de Ayala:

«¿Y de las Academias qué? Me dicen que han convocado a todos lo académicos, para el 6 de Enero próximo en Salamanca. No he podido dar con el decreto. Cuando se ha tratado de volver a España nos han dicho (al menos, a mí) que era prematuro, o acaso imprudente. Si ahora no vamos, nos dirán que es un acto deliberado de inhibición o retrainimiento paladino. Por otra parte, tampoco podemos ir al modo de los estorninos y las alondras, como aves de paso que, por el reclamo o el espejuelo, caen en la red, o quizás una escopeta negra en acecho las caza al vuelo. ¿Qué piensas, qué sabes, o qué intentas?»⁶⁵

El proceso de formación del Instituto de España se concluye en un último decreto del 18 de diciembre por el que se designan las Comisiones de las Reales con el explícito fin de restaurar la vida académica española. Se reunieron a ese efecto el 27 de diciembre en Burgos, bajo la presidencia de José M. Pemán, entonces Presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza. Pemán expuso los móviles, términos y alcance de la reforma. Su primer objetivo residía en reunir todas las Academias bajo la dirección del Instituto de España. Preveía que éste fuese «superior Senado de la vida intelectual española y para su representación ante el Poder Público y ante la vida académica extranjera no en el sentido, que con demasiada ligereza se ha divulgado, de que las Comisiones aquí reunidas deberán ejercer ninguna función depuradora respecto del personal académico». Su segundo objetivo estribaba en el establecimiento

de normas para el reingreso en actividad académica de los miembros ya existentes, siempre y cuando aceptasen prestar juramento ante el poder.

Gregorio Marañón fue artífice de la vuelta de los académicos españoles exiliados en París⁶⁶ por varios cauces, en particular, a través de la mediación del conde de Andes con quien él tenía cierta amistad, y José Félix de Lequerica, a la sazón Embajador en París⁶⁷. El desenlace fue encontrando vías de solución merced a sus negociaciones. El decreto 427 del 8 de diciembre de 1937 estipulaba una restauración urgente de la vida académica ya que se preveía una primera sesión solemne en Salamanca, el 5 de enero de 1938. Como académico, Azorín podía precipitar su llegada si hubiese tenido la documentación en regla y si hubiese estado realmente convencido del proceso de repatriación⁶⁸. De ahí, el célebre problema de la regularización de su propia documentación que antes indicábamos. No obstante, el regreso de su sobrino, Julio Rajal, estaba todavía por solucionar el 19 de abril de 1938. Por ello, Azorín se dirigió de nuevo a Franco, sin duda escudándose tras su concepción de la práctica epistolar («La carta no tiene empacho; negamos o pedimos en carta lo que personalmente no nos atrevemos a negar o pedir»⁶⁹), principio rector de sus alegaciones en la siguiente:

«He tenido en Madrid, hasta hace unos días, tres familiares míos. Tras laboriosísimas gestiones, que duraron ocho meses, he logrado su paso a Francia. Se me oponía, entre otras alegaciones, que muchos jóvenes a quienes se había permitido el éxodo, bajo palabra de no pasar a la España nacional, habían roto su promesa. He de advertir que uno de mis deudos es un joven en edad militar. Los médicos militares de Madrid han dictaminado su “inutilidad total” para el servicio. Con objeto de vencer la más seria objeción que se hacía a la salda de este mozo, yo he dado mi palabra de que el joven no entraría en la España nacional. No he vacilado en salvar de este modo su vida. Y con su vida, acaso también la de sus allegados. Soy un hombre de honor, y los hombres de honor no hacen frías sus promesas. Todo militar es hombre de honor. Y todo militar ha de comprender, forzosamente, esta actitud mía. Con todo respeto expongo a usted el caso, y espero –creo que puedo esperar– su discreta y justa resolución. El joven a que aludo, alumno predilecto de los religiosos de los Sagrados Corazones, en su colegio de Martín de los Heros, allá en Madrid, no ha pertenecido nunca a ninguna bandería ni parcialidad política. En París, previa consulta médica, está sometido a un plan curativo»⁷⁰.

El 20 de enero de 1939, José Félix de Lequerica aceptaba el proyecto de repatriación a la luz de los informes que Marañón le comunicó «sobre las personas», y se comprometía a transmitirlo a Serrano Suñer, presidente de la Falange y ministro del Interior y de Asuntos Exteriores de 1938 a 1942, porque según argüía en su misiva a Marañón:

«Serrano, como Vd. sabe, es un espíritu flexible y generoso, que ve de alto el problema español y ha hecho verdadero bien al permitir a muchos buenos españoles aproximarse a la Causa nacional, de la que podían apartarle recelos y prevenciones ajenas. Así, pues, confío en que él ha de medir los elementos de apreciación de este caso, y resolverlo justamente.»⁷¹

No obstante, el 2 de febrero de 1939 surgieron nuevos temores ante la publicación de la ley de responsabilidades políticas. Se instauraba no sólo el Tribunal de Responsabilidades Administrativas bajo la presidencia de Enrique Suñer⁷², sino también los Tribunales Regionales y Juzgados Provinciales bajo la responsabilidad de militares o personas militantes de Falange.

Pese a las perspectivas de retorno que se vislumbraban con creación del Instituto de España y la reorganización de las Academias, Azorín, al corriente de las negociaciones del Instituto de España, optó por escribir a Franco en tanto que Presidente del P.E.N. Club, como antes indicábamos. Quizá temiese que su voluntario alejamiento de la Academia y la controvertida opinión que de él se tenía en los círculos allegados al Generalísimo resultasen contraproducentes. Su primera misiva, la más locuaz del escritor en la época, era el ya citado «Memorial» a Franco, interceptado por Serrano Suñer. De ello daba cuenta Serrano a Marañón en una carta de gran interés, la cual nos brinda la imagen que de Azorín prevalecía en las principales esferas del gobierno nacional. Dicha carta del dos de febrero de 1939 reza así:

«Mi querido amigo: Llegan con frecuencia al Generalísimo cartas de Azorín. Junto a consideraciones que yo comparto hay puntos de vista y afirmaciones inaceptables. Habla en su última de una **extraña Asamblea** y **da el nombre de Vd.** para presidirla. La singularidad de su caso no resulta favorecida con esta complicación con gentes que se encuentran en otras, por fortuna para Vd., bien distintas.»

Es obvio que la justicia que infligía al doctor había de ser forzosamente distinta puesto que en parte, le debía la vida para que pudiese salir sano y salvo desde la Clínica Española⁷³. Por ello, Serrano Suñer le comunicaba en la carta antes citada: «Creo sabrá Vd. de qué manera yo le hago la justicia que Vd. se merece y el generalísimo también. Creo interesa que Vd. se desentienda un poco de los otros donde hay gentes que no pasan por un sincero arrepentimiento de sus errores políticos».

Pese al curso que iban tomando estas negociaciones, como indicaba Serrano Suñer, Azorín se dirigió de nuevo a Franco a finales de enero de 1939. Esa carta, también interceptada por Serrano, descuella tanto por el tema como por el tono glorioso poco habitual en el parco escritor. En ella escenificaba la entrada de las tropas nacionales a Barcelona, con majestuosas marchas de caballería al clamor de los clarines (a

imagen de la de los Reyes Católicos en Granada). En tal exultante fresco, Azorín enmarcaba la restauración de un orden nacional en el que no podían quedar exentos los «laboradores» del intelecto. Es probable que los aspectos que Serrano Suñer compartiese fuesen los que ahora extractamos:

«Se habrá conquistado el territorio y quedará extravasado del área nacional el espíritu. Una España Nueva no puede fundarse sobre bases únicamente materiales, con exclusión de los valores del espíritu. Tanto valdría, si eso fuera, como profesar el concepto materialista de la Historia, que ha sido combatido ardentemente con las armas? ¿Qué España es esa –se preguntaría el mundo– de la que están huidos voluntariamente, si no proscritos, su más ilustres hijos? Suplico de nuevo a V. E. que perdone mi obligada sinceridad. Las naciones las hacen la espada y la pluma. La espada echa los cimientos y la pluma levanta el edificio. ¿Y cómo va a crearse una España nueva, repito, sin valores morales? Cuenta con ellos –y son muy respetables– la España nacional en la actualidad. Pero son esos valores en número escasísimo comparados con la pléyade dispersa por los diversos países de Europa y América y con el grupo estante en la fragmentaria España republicana. En esa pléyade y grupo figuran poetas, novelistas, ensayistas, filósofos, historiadores, críticos literarios, periodistas, comediógrafos, juristas, catedráticos, filósofos, eruditos, economistas, actores, físicos, químicos, matemáticos, botánicos, zoólogos, astrónomos, arqueólogos, arquitectos, médicos, geógrafos, pintores, músicos, estatuarios... Sin contar la muchedumbre de los oficiales mecánicos habilísimos en la práctica y la maquinaria y las artes industriales.»⁷⁴

Lo inaceptable era la organización de lo que Serrano calificó de «extraña Asamblea» porque obsérvese en que utópico términos la concebía Azorín:

«Para llegar a ese extremo satisfactorio yo me atrevo a proponer a S. E. la celebración en París, cuando sea llegado el momento, de una asamblea o conferencia consultiva. Propondrá esta conferencia los arbitrios más eficaces y decorosos para la reintegración a la patria de la intelectualidad ausente. ¿Qué mayor y más esplendorosa sanción a la vista del mundo, que ese retorno de los intelectuales españoles a sus hogares nativos? La conferencia podría estar formada por elementos que han permanecido refugiados en París, por elementos de la España republicana y por elementos de la España nacional.»

En plena guerra tales argumentos no podían resultar más que descabellados. Sin embargo, Azorín, pacifista y conciliador, proseguía: «Vendrían estos últimos debidamente autorizados por el gobierno y con el gobierno estarían en contacto durante las sesiones de la Asamblea. Y la Asamblea podría presidirla hombre de prestigio universal, respetado por todos y tan eminente en ecuanimidad y tacto como el doctor don Gregorio Marañón». Los fines de la Asamblea no eran otros que la concertación del retorno de los intelectuales.

tuales, en condiciones que Azorín deseaba «decorosas», como si súbitamente pudiesen desaparecer el odio, la violencia, el dolor y las diferencias ideológicas. No es extraño que Marañón calificase a Azorín de «incongruente», sobre todo porque propuso su nombre –según Marino Gómez–Santos– sin consultarle siquiera previamente. Al parecer Marañón no le guardó por ello ninguna inquina: «Cosas de Azorín», dijo –según consigna Gómez Santos–, porque conocía bien la versatilidad del escritor y no concedía mayor significación a un hecho que juzgaba «típicamente azoriniano»⁷⁵.

En marzo de 1939, el proceso parecía haber concluido. Los estatutos del Instituto de España en los que intervino D'Ors, Sainz Rodríguez y Serrano Suñer posibilitaban el retorno para la reincorporación de todos los académicos una vez resueltos sus respectivos expedientes políticos y administrativos. La vuelta de Azorín estaba ya gestionada, como notificaba a Benjamín Jarnés, aconsejándole que se dirigiese a Marañón para su negociación.

Como advertía el adagio latino: *Verba volant, scripta manent*, las palabras se vuelan, los escritos permanecen⁷⁶, una vez negociado el retorno pocas alternativas quedaban, como significaba Marañón:

«Ahora, hay que apechugar con el porvenir con el ánimo fuerte y el olvido de lo pasado siempre presente. Ahora no tenemos retaguardia: no hay liberalismo, ni República, ni tacto de ceder con los intelectuales del mundo. Todo eso desapareció. Hay que aceptar la realidad, como es. Por lo tanto o ir emigrando a los diferentes países en que se consienta vivir con relativa paz y relativo confort al extranjero; o ir a España a trabajar y a ser espectador.»⁷⁷

Para Azorín supuso la muerte simbólica. En «Despedida a mí mismo», Azorín se adueñaba de la voz del Rey Rodrigo en los términos siguientes:

«Ha terminado la batalla. He perdido la batalla. Y estoy irremisiblemente perdido. No sé qué hora es. No tengo idea del tiempo. No sé si estamos peleando tres días o tres horas. Tres horas o tres minutos. Todo se ha esfumado en el caos. Volvió todo, para mí al no ser. Ni tengo reino, ni palacios, ni jardines, ni servidores, ni ejército, ni fortalezas, ni armas, ni caballos, ni tesoros, ni blandicias del lujo. Y no acierto a explicarme cuál es el estado de mi espíritu. En lo alto fulgen las estrellas. La noche es oscura y misteriosa. No sé dónde asiento mis plantas. ¿Triste? ¿Resignado? Triste, desde luego. Triste, porque lo he perdido todo. Y lo que más penetra en mi alma, con punzada dolorosa, es la pérdida de España. ¡Ah, mi España!»⁷⁸

El 23 de agosto de 1939 volvieron Azorín y sus familiares a Madrid; Marañón esperó hasta 1942. Al igual que numerosos académicos, Azorín no llegó a prestar jura-

mento, requisito imprescindible para ser rehabilitados por el Instituto de España. Sin embargo, la actitud que la Real Academia Española adoptó frente a cualquier medida represiva fue ejemplar. Resistió a los breves plazos que se iban concediendo para el juramento de los académicos (los cuales tenían que ser previamente depurados), ni una sola de las plazas de los académicos exiliados fue cubierta, ni ninguno de sus miembros eliminado de las listas de académicos del Anuario⁷⁹.

3. De nuevo en Madrid

El intercambio de correspondencia en el presente epistolario reanuda su singladura desde Madrid, el 3 de enero de 1940. Son un total de treinta y tres documentos fechados en los que el lector descubre ciertas capas de privacidad del último Azorín: estados anímicos, agradecimientos, dudas, lecturas, notas..., al ritmo de los viajes del doctor entre Europa y América. Predomina el intercambio de ideas y transitan numerosos comentarios y citas eruditas a modo de sintéticas fichas bibliográficas al hilo de sus respectivas publicaciones en libros y en la prensa. Los personajes literarios o históricos objetos de sus lecturas y estudios desfilan por estas páginas, orientándose mutuamente, apropiándose uno de las ideas del otro y haciéndolas resurgir personalizadas en sus respectivos escritos; ambos interesados por Don Juan, Antonio Pérez, Tiberio, El Cid, Huarte de San Juan, Goethe, Lope, Quevedo, Tácito, el Romancero popular, por cuya mediación el pasado les permitirá analizar y comprender su presente.

En lo sucesivo, Azorín quedará poco a poco desdibujado en sus propias cartas, más que nunca velado por la discreción, la soledad, el ensimismamiento y la melancolía. Porque optó por ser espectador silente, cartujo o discípulo de San Bruno con quien se identificaba en la carta del 2 de mayo de 1940: «Ni hablo, ni pablo, como se dice vulgarmente», «No veo a nadie, ni nadie me visita... Lo que leo ahora, sea lo que sea, tiene para mí, en tal retraimiento, una intensidad y un sabor que no tenía antes». Ya lo había anunciado de manera prácticamente cabalística en los artículos inmediatos a su retorno a España. De hecho, cifraba un cambio en su escritura, según consignaba, por el maleficio de su residencia en la casa de la calle Tilsitt, en París: «De entonces acá he ido simplificando la materia novelística; sólo me complace lo sencillo, "*hacer algo de nada*", la fórmula raciniana es para mí el culmen del arte»⁸⁰. Por ello, el acto de escritura penetraba por unos cauces semejantes a los del ascetismo: «El acto de escribir es de los más íntimos... Como amamos íntimamente el arte de escribir lo consideramos un rito sagrado. Deseamos que se escriba recatadamente, en silencio, en la soledad. En el apartamiento y esquividad del gabinete, se podrá hacer todo»⁸¹. Ese acto de escritura resultaba para Azorín «imperativa necesidad fisioló-

gica», según definía en la carta arriba citada de mayo de 1940, aunque «el trabajo no me produzca ni un maravedí». Recordemos que a la sazón, la Junta Periodística vetó a Azorín en el ejercicio de sus funciones retirándole el carné de periodista hasta 1941, año en el que de nuevo volvió a publicar en la prensa española. Mientras tanto, había escrito para la del Movimiento, en particular, en *Tajo y Arriba*⁸². A Marañón da parcial cuenta de ello, en marzo de 1941, augurando el «acabamiento de un mundo y al nacer de otro. La lucha se personaliza en dos hombres, uno ario y otro judío: Nietzsche y Marx. Así lo entiendo yo. Y en este sentido de fin de mundo y principio de otro he escrito ya algo en la Prensa del Movimiento y pienso seguir escribiendo». Trabajar como escritor en su propio país cuando los periódicos existentes estaban controlados por el gobierno, o cuando no había otros organismos profesionales más que los de corte falangista, era prácticamente una utopía si no había cierto acomodo. A circunstancias semejantes tuvieron que hacer frente la mayoría de los escritores para buscar medios de subsistencia, como el mismo José Sanz del Río, Fernando Vela e incluso Antonio Espina⁸³. Por otra parte, Azorín, unos años más tarde confesaba a Marañón: «Cada vez veo mayor la distancia entre lo pensado y lo escrito; esto quiere decir *caducidad*»⁸⁴.

Ya se han tratado en múltiples ocasiones las ambivalentes actitudes de Azorín ante el régimen, su colaboración o distanciamiento⁸⁵, sus veleidades ante las huestes falangistas que utilizaron su nombre —o Azorín permitió que lo utilizaran para legitimar el Movimiento. Las acusaciones de Manuel B. Casas, quien denunciaba al escritor ante el Director General de Seguridad, en agosto de 1943, en unos términos asaz violentos porque reconocía en Azorín una escritura velada⁸⁶, abundan en el mismo sentido que las de García Sanchiz:

«Desde la fecha inicial en que ni tomaron las armas ni se compadecieron de las víctimas del desastre, al todavía palpitante Alzamiento, que los acredita [sic] de prófugos, desarrollase [sic] una graduadísima escala de inconsecuencias políticas, cobardías en el orden civil y traiciones en la ideología. No acompaña el corazón a su entendimiento, ni el anhelo patrio a la consumada técnica literaria.»⁸⁷

¿Hasta qué punto la vejez y la enfermedad pueden ser alegatos que justifiquen la contradicción o la inconsecuencia⁸⁸? ¿Hasta qué punto es necesario justificarlas en una España que vive en el desconcierto? Con todo, la discreta adhesión o disidencia de un intelectual septuagenario y enfermo nunca se podrán enjuiciar de manera taxativa desde nuestras miradas de presente, tanto más en cuanto que los testimonios ahora a nuestra disposición quedan enmarcados en un cuadro de relaciones asimismo ambiguo, en el que las divergencias ideológicas y políticas se sobreponen al reconoci-

miento intelectual o estético. No obstante, esto ya lo presagió Azorín puesto que en el emblemático artículo «Despedida a mí mismo» consignaba:

«Lo que llevo, en el fondo del alma es España. ¿Y podrá comprenderse esto en lo futuro? Irá pasando el tiempo. Se sucederán inexorables los siglos. Y sobre mi persona irán acumulándose las acusaciones iracundas, los improperios, las ardorosas maldiciones. Todo el que ocupe un puesto eminente, si la desgracia le derriba, debe prevenirse contra la leyenda emponzoñada. ¡Ay del príncipe, del gobernante, del político, del capitán que no sepan remontarse sobre la impopularidad! Presiento que la leyenda adversa se ensañará conmigo. Poetas e historiadores me habrán de maltratar. ¿Y qué me importa?»⁸⁹

Este artículo, como otros tantos del mismo período, da muestra de la precaución a la que aspiraba Azorín, quien todo lo medía y sopesaba con atención para hacer frente, a su decir, «a la dificultad» técnica, para que sus textos no encontrasen impedimentos y quien solía declarar: «Aquí estoy trabajando más que nunca; pero antes era joven y ahora caduco. Trabajo, sin embargo, con más gusto; porque he de vencer dificultades técnicas que antes inexperto, no veía. ¿Será todo alucinación?»⁹⁰. Pero todo ello en su avanzada edad y con menor creatividad se convirtió en un ejercicio perverso en el que el escritor perdía su norte, según relataba en sus confidencias al doctor en abril de 1951: «No sé que pensar de lo que escribo; estoy desorientado. Con el ansia de precisión, acabo por perder el sentido de las cosas. Camino a tientas, a salga lo que saliere. Cuando parte el artículo, me siento angustiado». Precisamente, Pérez de Ayala caracterizaba el estilo del último Azorín como un caso de «esquizofrenia estilística», porque no entendía «lagunas mentales continuas; saltos de una idea a otra; es el Picasso del estilo; quizás esto es lo que le dé el gran hechizo y su emoción»⁹¹.

En las relaciones de estos años entre nuestros dos protagonistas resalta la actitud protectora que el galeno mantuvo hacia el escritor. Las cartas conservadas son la mayoría de agradecimiento. Desde su regreso a España, Marañón velaría por él en diferentes iniciativas. Pese a los avatares de la historia, quizá sólo Marañón, en 1947, estaba en medida de movilizar a un grupo de personalidades políticas e intelectuales con poder de decisión en vistas a mejorar la situación económica de Azorín. De estas iniciativas quedan algunas huellas en el epistolario, las cuales permiten calibrar la figura del médico humanista y el reconocimiento público del que gozó. Marañón solía alabar el liberalismo y la tolerancia del maestro, o lo que España debía al escritor⁹². Marañón, con gran sentido de la eficacia, solicitó a Serrano Suñer para que coadyuvase sus proyectos negociando con la Jefatura de Estado algún cargo administrativo para Azorín, en 1947. Fue el escritor alicantino quien escogió el de Presidente del Patronato de la Biblioteca Nacional por el que le fueron consignadas 20.000 pesetas

de salario frente a las 24.000 inicialmente previstas. Durante unos meses fue remunerado «con fondos extrapresupuestarios que tiene el Ministerio»⁹³. De hecho, el acercamiento entre Serrano Suñer, destituido ya de su cargo, con Azorín, data de principios de 1948, fruto de su intercesión a favor del escritor. A raíz de ello, Azorín iniciará una nueva amistad.

Gregorio Marañón prosiguió discretamente ofertando protección al escritor en sucesivas ocasiones. Valga recordar, en 1952, el Homenaje Nacional cuando anunció su despedida como escritor; al año siguiente, el de la Academia en el ochenta aniversario de Azorín⁹⁴, pero sobre todo, la obtención de una donación bancaria de medio millón de pesetas al escritor; y, en 1958, la concesión del Premio de Letras de la Fundación March de cuya comisión formaba parte Marañón⁹⁵.

Azorín confiaba plenamente en el egregio galeno, quien solía interceder por él en las esferas públicas y privadas, e incluso en los casos de personal indecisión, puesto que requería su avisado consejo antes de que alguno de sus artículos saliese a la luz. Así lo ilustran algunas de las cartas que la Fundación Marañón custodia, en las que Azorín, según cita Luis Calvo:

«Me ha llamado unas cuantas veces: primero, para retirarlo, luego, para ordenar su publicación, luego para volverlo a retirar. Se fía ahora del criterio de usted. Si usted cree que puede darse, sin mengua para la amistad Azorín–Ortega, lo doy. Pero de cualquier modo, él –Azorín– quiere también hablar con usted. Y la cosa urge por la imprenta.»⁹⁶

En esta ocasión, Azorín temía herir y perder la amistad de Ortega y Gasset en un artículo que al parecer no llegó a ser publicado.

En 1956, como muestra de agradecimiento, Azorín dedicó *Cuentos*, con sus escuetos y habituales epígrafes: «Al Sr. D. Gregorio Marañón», «Con admiración y cariño»⁹⁷; una dedicatoria que desde hace tiempo el escritor deseaba poner porque «el tiempo ha ido acumulando circunstancias»⁹⁸. Conforme van saliendo sus obras, las iba obsequiando a Marañón con similares y parcas dedicatorias.

Unas horas antes de morir, a diferencia de Azorín, Marañón presentaba sus disculpas a Ramón Menéndez Pidal por su ausencia en la Academia, «es quizás el sacrificio que más me cuesta». Precisamente, durante la cena, comentó *Ejercicios de castellano* (1960), el último libro de Azorín que acababa de recibir⁹⁹. En su homenaje póstumo, Azorín destacó la imagen del amigo perdido, aquel que escuchaba y aconsejaba con prudencia¹⁰⁰.

Con la misma prudencia esperamos haber construido estas pequeñas incursiones en la amistad de Azorín y Marañón, porque esperamos que este trabajo, que consideramos provisional en las investigaciones sobre el último azorinismo, pueda ampliar

sus miras a medida que vayan saliendo a la luz nuevas fuentes documentales. Queden pues en esos términos definidas las pequeñas calas, cuya divisa ha sido el respeto a «la inviolable intimidad» de unas cartas y las prevenciones de Marañón al principio citadas sobre la fugacidad de la escritura epistolar, la responsabilidad del autor y lealtad del receptor.

NOTAS

- ¹ Azorín, «La literatura epistolar», *La Prensa*, 28-VI-1936 y «Cartas », 4-IV-1945.
- ² Gregorio Marañón, *Obras Completas*, vol. VII, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 83.
- ³ Nuestros agradecimientos a la Fundación Gregorio Marañón y a Carmen Ibáñez por su solícita ayuda y el haber hecho posible la consecución del presente trabajo.
- ⁴ *Op. cit.*
- ⁵ Marino Gómez Santos, *Gregorio Pérez Marañón*, Madrid, Espasa Calpe, p. 202; y del mismo autor, *Españoles sin fronteras*, Barcelona, Planeta, 1983.
- ⁶ Marino Gómez Santos, *Diálogos españoles*, [con Azorín, Marañón, Cela y Domingo Ortega], Madrid, Ed. Cid, 1958, p. 21.
- ⁷ Si bien son esporádicas y puntuales las noticias que conservamos de Azorín en relación con su presidencia en el P.E.N. club, sobre algunos conferenciantes invitados por Azorín hasta poco antes de la guerra, como por ejemplo Pedro de Répide, es probable que Azorín siguiese siendo presidente prácticamente vitalicio del club madrileño.
- ⁸ «La topografía de la Sociedad literaria en 1927», *ABC*, 1-I-1928.
- ⁹ Como consigna Maximiliano García Venero, en sucesivas ocasiones y en calidad de presidente del P.E.N. Club, Azorín: «Impasible, recio y enérgico, el presidente cumplía su deber con un intelectual perseguido. Del mismo modo que Melquíades Álvarez cumplió, hasta el agotamiento, su deber de decano del Colegio de Abogados en pro de un colegiado». Maximiliano García Venero, «La generación del 98, abuelos del 36», *El Español*, 5-XII-1942, dato citado por José Payá en su «introducción» a Azorín, *Madrid*, Biblioteca Nueva, 2000, p. XXXII.
- ¹⁰ Dolores Thion Soriano-Mollá, «Introducción» a Azorín, *La Bolita de marfil*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- ¹¹ «Balance de la República», *La Prensa*, 28-VIII-32. Reproducido en Victor Ouimette (ed.), *La hora de la Pluma*, Valencia, Pre-textos, 1987.
- ¹² Documenta Marino Gómez Santos en su biografía sobre Marañón: «Cuando en las elecciones de 1933 se da a conocer la candidatura radical por las mayorías, para Madrid capital, en las que figuraban, entre otros, Ortega, Unamuno, Azorín, Juarros y Castrovido, la prensa nacional dio cuenta, el 1º de noviembre, de una carta dirigida por el doctor Marañón a Lerroux, en que renunciaba a figurar en la candidatura de Madrid, actitud que justificaba diciendo que al renunciar antes al acta había hecho propósito de retirarse de la política y que, por otra parte, se encontraba con las mismas incompatibilidades que le obligaron entonces a tomar aquella determinación», *Op. cit.*, p. 374.
- ¹³ Marañón ingresó en la Real Academia (Silla K) el 8 de abril de 1934. Disertó sobre «Vocación, preparación y ambiente biológico y médico del padre Feijoo».

- ¹⁴ Carlos G. Espresati, *Azorín y la amistad*, Sociedad castellanense de cultura, Castellón de la Plana, [s.n.], 1954, pp. 28–29.
- ¹⁵ Niceto Alcalá-Zamora, *Memorias*, Barcelona, Ed. Planeta, 1998, p. 130 y ss. Sintetizamos sus recuerdos, todos de las mismas fuentes.
- ¹⁶ Flaquea en algún momento la memoria de Alcalá-Zamora, quien relata: «Quedaron firmes a mi lado ocho votos heroicos, entre ellos de conservadores como Figueroa y Maura. La mayoría procuró salvar las apariencias de no someterse excluyendo las candidaturas recomendadas por Primo de Rivera, al cual sólo le interesaba mi exclusión»; pero Maura había muerto en 1925. Respecto de Antonio Machado, cabría recordar que no llegó a ser miembro pleno, puesto que la muerte le sobrevino sin que pudiese dar lectura a su discurso. Consúltese asimismo Alonso Zamora Vicente, *Op. cit.*
- ¹⁷ Joaquín Arrarás, *Historia de la Segunda República Española*, Madrid, Editora Nacional T. II, 1964, p. 65; Marino Gómez-Santos, *Op. cit.*, p. 374.
- ¹⁸ Ramón Menéndez Pidal, «El recuerdo de Marañón en la Academia Española», *Papeles de Son Armadans*, Año IV, T. XX, n° LX (1961), pp. 231–232.
- ¹⁹ *Op. cit.*
- ²⁰ Marino Gómez-Santos, *Gregorio Marañón*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, p. 377.
- ²¹ Carta de Gregorio Marañón a Ramón Menéndez Pidal, 15–XII–1934.
- ²² Carta de Azorín a Gregorio Marañón, 6–VI–1934.
- ²³ Por el mismo motivo, Azorín sugirió a Baroja que en muestra de agradecimiento solicitase a Marañón para contestar a su discurso de entrada. Es cierto que Marañón tuvo que capear a los censores de la Academia y al mismo Menéndez Pidal porque las actitudes antiacadémicas de Baroja dieron pábulo desde que presentó el borrador de su discurso. Carta de Pío Baroja a Gregorio Marañón, 10 de junio de 1934. Consúltese al respecto: Azorín, *Ante Baroja, O.C.*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1963.
- ²⁴ José Payá Bernabé, «Azorín y la Real Academia a través de sus cartas», *Canelobre*, n° 9 (1987), p. 31.
- ²⁵ Azorín, *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946.
- ²⁶ Azorín, *París*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, p. 357 y 359.
- ²⁷ Ramón Serrano Suñer, *Entre el silencio y la propaganda, la historia como fue*, Barcelona, Planeta, 1977, pp. 410–411.
- ²⁸ *Ídem*, p. 359.
- ²⁹ Marino Gómez-Santos, *Gregorio Marañón, Op. cit.*, p. 425.
- ³⁰ Azorín, *París, Op.cit.*, p. 359.
- ³¹ *Ídem*, p. 264.
- ³² Sobre esta cuestión, consúltese José Payá Bernabé, «Nuevos datos sobre el exilio de Azorín», *Azorín et la France*, Université de Pau, Biarritz, J & D Editions, 1995, pp. 311–325; y «Azorín político: del federalismo a la guerra civil», *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1988, pp. 11–68; Ramón Llorens, *El último Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- ³³ Carta de A. de Villeboeuf a Gregorio Marañón sin fecha.
- ³⁴ Azorín, *Op. cit.*, p. 264.

- ³⁵ Carta de Angel Marvaud, 30–VIII–1942. El 23–VI–1942, le comunica a Marañón que ha publicado un artículo en *Le Temps* que se titula «Como viven los españoles en París», *Le Temps*, 11–V–1937.
- ³⁶ Ramón Menéndez Pidal a Gregorio Marañón: París, 22 de agosto de 1938. Archivo Fundación Gregorio Marañón.
- ³⁷ Carta de Gregorio Marañón a Ramón Menéndez Pidal, s. f.
- ³⁸ Carta de Gregorio Marañón a Ramón Menéndez Pidal, 14–IX–1937.
- ³⁹ Carta de Gregorio Marañón a Ramón Pérez de Ayala el 22–XI–1938.
- ⁴⁰ Azorín, *Op. cit.*, p. 264.
- ⁴¹ Alejandro Fernández Pombo, *Maestro Azorín*, Madrid, Doncel, 1973, p. 114.
- ⁴² Carta de Gregorio Marañón a Ramón Pérez de Ayala el 2–XII–1938.
- ⁴³ Discurso sacado de las *Obras Completas* de Manuel Azaña, compilación de Juan Marichal..., México, Edic. Oasis, 1966–68, Volumen I, p. 629.
- ⁴⁴ Niceto Alcalá-Zamora, *Memorias*, *Op. cit.*, p. 478.
- ⁴⁵ *Ídem*, p. 479.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 479.
- ⁴⁷ «Acepto este calificativo con todas sus consecuencias, que para mí constituyen el deber y la obligación de no hablar más sobre política», Gregorio Marañón, «Liberales y comunistas», *La prensa de Montevideo*, 1–III–1937.
- ⁴⁸ Carta de Azorín a Gregorio Marañón, 19–XII–1937.
- ⁴⁹ Carta a Mariano Rodríguez Rivas, 10–VIII–1953, citado y reproducido por José Payá Bernabé, «Nuevos datos ...», *Op. cit.*, p. 315; Ramón Llorens, *Op. cit.*
- ⁵⁰ Carta de Azorín a Juan José Domenchina del 26–III–1938.
- ⁵¹ José Payá Bernabé, «Nuevos datos ...», *Op. cit.*; Ramón Llorens, *Op. cit.*
- ⁵² Carta de Azorín a Gregorio Marañón del 19–X–1937.
- ⁵³ *Ídem*.
- ⁵⁴ Carta de Gregorio Marañón a Ramón Pérez de Ayala del 28–XII–1937.
- ⁵⁵ *Ídem*.
- ⁵⁶ Luis de Marichalar y Monreal, vizconde de Eza; Carta de Azorín a Gregorio Marañón del 14–I–1939.
- ⁵⁷ Nuestros agradecimientos a la Casa Museo Azorín por habernos autorizado su consulta. También en José Payá Bernabé, *Op. cit.*
- ⁵⁸ Carta de Azorín a Juan José Domenchina del 26–III–1938.
- ⁵⁹ Antonio Espina agradece su liberación a Marañón el 5–IX–1940, tras cuatro años de cárcel, exiliándose en México D.F., desde el 20–VI–1950 hasta su regreso el 1–I–1957. A Ricardo León le encontramos pronto rehabilitado en sus funciones de Académico.
- ⁶⁰ Ramón Menéndez Pidal, Antonio Iturmendi, Gregorio Marañón, José Martínez Ruiz («Azorín»), Dámaso Alonso, Joaquín Calvo Sotelo, Vicente Aleixandre, Ramón Pérez de Ayala, Julio Casares, Félix García, Presbítero, Federico Sopena, Presbítero.
- ⁶¹ Carta de Ramón Pérez de Ayala a Gregorio Marañón el 29–VIII–1937. Las órdenes de incursión en las sanciones para los casos de abandono fueron transmitidas en diciembre de 1937 a través de los agentes diplomáticos y consulares de la República en el extranjero.
- ⁶² El subrayado es nuestro. Carta de Gregorio Marañón a Ramón Pérez de Ayala del 30–XII–1937.

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ Carta de Ramón Pérez de Ayala a Gregorio Marañón del 28–XII–1937.

⁶⁶ Carta de Benjamín Jarnés a Gregorio Marañón del 30 de marzo de 1939.

⁶⁷ El 31 de enero de 1938, tras la publicación del decreto, Marañón envió al conde de los Andes una lista de intelectuales franceses que habían adherido a la causa de Franco por mediación de Natalio Rivas, en una carta de Gregorio Marañón a Natalio Rivas, del 31–I–1938. De momento no hemos podido localizar dicha lista, pero es probable que no fuesen sólo los intelectuales franceses quienes en ella figurasen.

⁶⁸ De todos los amigos, el único en asistir a dicha sesión inaugural fue Pío Baroja, el que mayores ovaciones obtuvo, por iniciativa de la juventud intelectual.

⁶⁹ Azorín, «Cartas», *ABC*, 4–IV–1945.

⁷⁰ Carta de Azorín a Francisco Franco. Agradecemos a la Casa Museo Azorín el habernos facilitado su consulta.

⁷¹ Carta de José de Lequerica a Gregorio Marañón del 20–I–1939.

⁷² Es unánime la imagen que compartían Marañón y Ortega y Gasset de Enrique Suñer, presidente del Consejo General de Colegios de Médicos de España muy próximo al Opus Dei y acérrimo enemigo de la Junta para la Ampliación de Estudios. Ortega consideraba la primacía de su nombramiento como «la noticia más penosa que en el último año y medio he recibido de España... un hecho como ése a estas altura me llevaría a adoptar, sin frases ni gestos, resoluciones muy enérgicas a estas alturas». Pero no menos pensaba Marañón: «Con dolor he visto el nombramiento de Suñer para ¡Presidente del Tribunal de Responsabilidades! Es un insensato, negativo, mezquino, lleno de resentimientos». Cartas de José Ortega y Gasset a Gregorio Marañón de los 13 y 30–III–1939 y de Marañón a Natalio Rivas del 11–III–1939.

⁷³ De donde salió disfrazado de mujer entre unos enviados diplomáticos holandeses hasta la Embajada de Argentina, y de allí, también por mediación de Marañón, acompañado por una agente de la Embajada francesa hasta Alicante. Marino Gómez Santos, *Op. cit.*, p. 400; Julio Camarero, «Así se escapó Serrano Suñer», *Pueblo*, 3–XII–1969.

⁷⁴ Ramón Serrano Suñer, *Op. cit.*

⁷⁵ Marino Gómez Santos, *Op. cit.*, p. 453.

⁷⁶ Azorín, «Cartas», *Op. cit.*

⁷⁷ Carta de Gregorio Marañón a Ramón Pérez de Ayala del 29–III–1939.

⁷⁸ Azorín, «Despedida a mí mismo», *La Prensa*, 7–I–1940. Reproducido por primera vez por José Luis Naveros, «Los primeros en volver», *Tiempos de Historia*, n° 70 (1980), pp. 50–59.

⁷⁹ El talante de la corporación fue ejemplar al respecto, y académicos como Blas Cabrera, Ignacio Bolívar, Alcalá-Zamora y Tomás Navarro, entre otros, siguieron siendo considerados como tales por sus colegas a sabiendas de que el decreto antes citado estipulaba que «Los derechos de los Académicos electos o recibidos sean considerados caducos por la ausencia continuada durante un semestre a las sesiones del mismo, a menos de causa justificada; así como por el retardo de más de un semestre la ceremonia de ingreso o reingreso, a partir de la sesión solemne del próximo seis de enero, o la elección en que fueron nombrados los futuros electos». Libro de Actas, Instituto de España.

⁸⁰ Azorín, *París*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, p. 86.

- ⁸¹ Azorín, «La literatura epistolar», *La Prensa*, 28-VI-1936. Sobre estos aspectos, Inman Fox, «Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad», *Ínsula*, 556 (abril 1993), pp. 1, 2 y 30.
- ⁸² Ramón Llorens, *Op. cit.*, p. 71 y ss.; José Payá Bernabé, «Nuevos datos...», *Op. cit.*
- ⁸³ Pero como desvelaba en sus confidencias a Marañón el propio Sanz de Río, no por ello «claudiqué. Cristiano y liberal era antes de julio de 1936 y cristiano y liberal sigo siendo». Carta de José Sanz del Río a Gregorio Marañón del 19-XI-1946.
- ⁸⁴ Carta de Azorín a Marañón del 19 octubre 1951.
- ⁸⁵ *Ídem*, E. Inman Fox, «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos* 4 (1993), pp. 81-118.
- ⁸⁶ No obstante, habría que no olvidar, como se suele hacer, la nota al dorso en dicha denuncia en la que Casas añade: «Como conozco la manera de ser de Azorín, creo que el mejor castigo sería una buena multa, ya que como buen Monovero es miserable y hebreo». El texto de la denuncia que hasta ahora se ha difundido incompleto reza así: «En aplicación del Decreto de Superioridad, el 6, se trasmite a la Secretaría Técnica la orden de localizar los artículos de *ABC* para comprobar los extremos que señalan en la nota que se acompaña. [...] El escritor viene publicando periódicamente en *A.B.C.* una serie de artículos en los que al parecer ensalza la figura del Caudillo. Este tema obsesante para el escritor, sólo es abandonado aparentemente para escribir sobre un ente al que llama “Silverio Lanza”. Digo aparentemente porque el segundo artículo sobre el tal Silverio, publicado en el Número del domingo, es tan taimado y mal intencionado como el primero ya que se ven claramente las veladas críticas al Caudillo y al régimen terminando con una invitación para que “aprovechando la ocasión” (de la situación de Italia) “se dé una vuelta” (al Régimen) [...] ¿Hasta cuándo se va a permitir a este esperpento que actúe en periodismo y política? Apartándolo definitiva y violentamente, ganaría mucho la patria, la Prensa e incluso la literatura.
- de Vd. afmo. S.s

Manuel B. Casas

Vuelta:

En la actualidad, los artículos que se suponen objeto de revisión y que fundamentarían dicha denuncia constan en el expediente de Azorín : «Silverio Lanza», «La prueba», «Asociaciones de periodistas» (Premio Nacional de la prensa en muchos años). Archivo de la Policía, Archivo Histórico Nacional, Madrid.

- ⁸⁷ Carta de Azorín a Gregorio Marañón del 17 de noviembre 1946 [1944]; García Sanchiz, ¡*Adiós, Madrid!*, Zaragoza, 1944, p. 78.
- ⁸⁸ Francisco Vega Díaz, «En torno al recuerdo de Azorín (Comentarios a unas cartas)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 326-327, agosto-septiembre, 1977, pp. 213-230; José Luis Naveros, *Op. cit.*
- ⁸⁹ Azorín, «Despedida...», *Op. cit.*
- ⁹⁰ Cartas de Azorín a Gregorio Marañón del 22-X-1942 y del 23-X-1947.
- ⁹¹ Carta de Ramón Pérez de Ayala a Gregorio Marañón del 14-X-1949. Se refiere a un artículo de Azorín que Marañón le envió de *La Prensa* de Buenos Aires.
- ⁹² Cartas de Marañón a los dirigentes de *ABC*, Luis Calvo y Juan Ignacio Luca de Tena, en 1947.
- ⁹³ Cartas de Serrano Suñer a Gregorio Marañón, entre otras: 10-IV-1947, 2-V-1947 y 20-XII-1947. En esta última consigna Serrano Suñer: «Como yo no tengo confianza para

hablar con Azorín de la economía de su nuevo destino quiero puntualizarle a Vd. que hay consignación en el Presupuesto que empezará a regir en enero y entonces se le comunicará el nombramiento. Como le dije son veinte mil pesetas en lugar de veinticuatro. Así me lo comunicó anteayer el Ministro. Ignoro el porqué de esta mezquindad».

⁹⁴ Homenaje que en un principio debía ser conjunto para Azorín y Baroja. Ramón Menéndez Pidal respaldó esta iniciativa: «Claro que la Academia debe congratularse con Azorín, sus 80 años». Puesto que otorga a la Academia poca representatividad política, dichos homenajes, sobre todo el del distanciado Azorín, a su entender no causarían problema alguno: «Aunque la Academia poco les importará a los jabalíes que atizan la lucha de las dos Españas eternas, ahora en lucha más salvaje y más inhumana por lo mismo que es en espacio más estrecho, entre ideas más cercanas» (Carta del 21-IX-1952). Véase también la carta de Serrano Suñer a Gregorio Marañón del 4-X-1953.

⁹⁵ Carta de Serrano Suñer a Gregorio Marañón del 21-XI-1958.

⁹⁶ Carta de Luis Calvo a Gregorio Marañón del 4-II-1947.

⁹⁷ Azorín, *Cuentos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1936.

⁹⁸ Carta de Azorín a Gregorio Marañón del 10-IV-1956.

⁹⁹ Marino Gómez Santos, *Op. cit.*, p. 532.

¹⁰⁰ Azorín, «Adiós a Gregorio Marañón», *ABC*, 29-III-1960, reeditado en *Los Recuadros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, pp. 187-188.

EPISTOLARIO DE AZORÍN A GREGORIO MARAÑÓN¹

I

MEMBRETE AZORÍN

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido amigo: me dirijo a usted como Presidente del P.E.N. Club. Deseo que tenga usted la bondad de representar a dicha sociedad en las fiestas que, en mayo, ha de celebrar el P.E.N. inglés, en honor de todos los representantes de los clubs europeos.

Interpreto, al dirigirme a usted, el sentir de todos los compañeros del Comité. Vivamente se lo agradeceríamos todos.

Cordialmente e.s.m.

Azorín [rúbrica]

Madrid, 23 de marzo 1923
s/c Madrazo, 8

Ramón Pérez de Ayala ha sido también elegido para ir a Londres.

II

MEMBRETE AZORÍN

Sr. Dr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido amigo:

Las más expresivas gracias, en nombre del Comité y en el mío, por su aceptación.

El Comité procurará que el Club haga a usted una despedida cariñosa. Creo que este viaje tiene para España más, mucha más importancia que cualquier misión política o diplomática.

Cordialmente,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 26 marzo 1923

A su tiempo habrá que telegrafiar a Londres para que allí salgan a esperarles.

III

MEMBRETE AZORÍN

Sr. Dr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido doctor: ¿Injusticias? No creo. Todo está ligado en el determinismo social; cuando se han hecho las experiencias de diversos medios –el literario, el periodístico, el teatral, el político– se ve que todo es idéntico y que no puede ser de distinto modo de cómo es. Y si consulto el resultado de mis experiencias personales, habré de confesar que acaso –seguramente– lo más fino que había en España, lo menos aldeano, eran los antiguos parlamentarios. Y ello a causa de más de un siglo de viva controversia, de actico [sic] cambio interdental, que habían ido perfeccionando, afinando la inteligencia y la sensibilidad, y en su consecuencia, los modales, las palabras y los gestos.

Siempre queriéndole y admirándole,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 14 mayo 1928

De la clase periodística, ¿qué se podrá decir, en su disfavor, que exceda a esa vergonzosa página que los mismos periodistas escribieron con el tema de un hombre tan bueno, tan generoso, tan magnánimo con ellos como D. Miguel Moya?

Un verdadero asesinato²

IV

MEMBRETE AZORIN

Sr. Dr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido amigo: en el *orden del día* de la comida del P. E. N. que se celebrará el 6 de junio (ya recibirá usted la circular) figura lo siguiente: «Ramón Pérez de Ayala y el Dr. Gregorio Marañón darán cuenta de su viaje a Londres ».

Yo le ruego que en ese día nos diga cuatro palabras o lea las cuartillas. Hay gran interés por parte de todos los compañeros en oírles a ustedes.

Cordialmente,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 22 mayo 1923

V

Madrid, 22 diciembre de 1931

S.c. Zorrilla, 25.

Querido amigo Marañón: muchas gracias por su carta; esas amables palabras me sirven de aliento positivo. El año pasado por ahora escribí un cuento de Navidad, me salió muy largo y en vez de mandarlo a *El Sol* lo mandé a *La Prensa* de Buenos Aires³. El día después que nació Jesús en Belén, nació en idénticas circunstancias un niño; reposó en el mismo hueco que formaba la paja en que descansó el cuerpecito de Jesús. Este niño, al hacerse hombre, logró alguna fortuna; pero tenía un carácter muy raro; padecía la obsesión que el formidable mundo romano se iba a derrumbar y que una nueva moral y un nuevo derecho iban a surgir en el planeta. Naturalmente, los que conocían a este mozo le tenían por loco. El muchacho, comprendiendo que lo que tenía podía ser un ramo de locura, visitó a varios físicos o médicos. Todos dijeron que aquello era una enfermedad. Algunos de esos médicos avisó prudentemente a las autoridades. Y el joven, que había salido de su país, continuaba su viaje hacia España. Sí, él estaba seguramente enfermo; pero, después de todo, lo que él padecía no era una cosa tan rara. No le parecía a él raro que el mundo romano se derrumbase ni que naciera una nueva moral. Y sin embargo, los médicos a quienes iba consultando a lo largo de su viaje, le

consideraban con tristeza y aun con temor. Y llegó a Toledo, en donde moraba un famoso doctor. Vivía el médico en las afueras de la ciudad, en un altozano en que había una casa rodeada de un olivar. Expuso el joven los síntomas de su dolencia; el doctor le escuchaba absorto. Y cuando acabó el mozo de exponer sus ensueños, el doctor se levantó en silencio, abrazó al joven y le dio un beso en la frente. El mozo murió al día siguiente de morir Jesús en Jerusalén, a la misma hora y en idéntico minu[tachado]to... No le envié a usted porque no me gusta nada de lo que hago; cada día desconfío más de mí. Y si continuo escribiendo, es por que ese es mi oficio... y no tengo otro.

Siempre, con toda sinceridad, queriéndole y admirándole.

Azorín [rúbrica]

VI

MEMBRETE ACADEMIA ESPAÑOLA

Querido amigo Marañón: muchas gracias por su amable carta. La República sigue su marcha⁴, que nadie puede, afortunadamente, detener. Y lo que es preciso es que dejemos a un lado las molestias que puedan suscitar nos los residuos borbónicos, y atendamos a la consolidación del nuevo régimen. Un hombre ha tenido la República la fortuna de encontrar en sus comienzos: Manuel Azaña. Apoyemos todos a Azaña, y tengamos en convencimiento de que con este apoyo de todos los buenos republicanos, cada cual en su esfera; brillante o modesta, trabajamos por la afirmación de la República y por el engrandecimiento de España⁵.

Siempre queriéndole y admirándole,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 11 agosto, 1932 [sic] S.c. Zorrilla, 25.

VII

MEMBRETE ACADEMIA ESPAÑOLA

Querido Marañón: usted que tiene influencia en el Poder, consiga usted que el ministro de Instrucción Pública de una orden o decreto prohibiendo en las Academias

que las votaciones de candidatos sean secretas, es decir, que mande que sean nominales, y que se publique el resultado en la *Gaceta*. Con esto se habrá dado un gran paso en el saneamiento de las Academias y se habrá conseguido mucho en la elección de usted. Lo que se pide es de justicia. Que cada cual, ante la opinión, tome la responsabilidad de su voto, que puede ser un factor de cultura o de incultura. Protesté del secreto de las votaciones cuando la elección del Presidente de la República⁶. Y si el voto hubiera sido nominal, no hubiera habido entonces dos indecorosas bolas negras. Y ahora quien se lo debe todo a su padre de usted –y anoche me lo repetía– veríamos si se atreve, en este caso de justicia, a votar contra la justicia. Y quienes le ofrecieron a usted sus votos ocho días antes de la presentación de su candidatura, y al presente se disponen a votar en su contra, veríamos también de qué modo compaginaban esta contradicción.

Con toda cordialidad y siempre queriéndole y admirándole,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 8 de diciembre de 1932.
S.c. Zorrilla, 19.

VIII

Sr. Dr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido y admirado doctor: he terminado de leer su primoroso *Amiel*⁷, y le doy las gracias por su envío. La lectura la he hecho con la más viva delectación. Hay en el libro una maravillosa finura. La parte de examen psicológico es un dechado de sagacidad. En la revista bibliográfica que hago en *La Prensa*, de Buenos Aires, dedico unos párrafos a su libro. No soy un entusiasta de *Amiel*, a quien he leído mucho hace tiempo; pero su obra, la de usted, me cautiva por la delicadeza y las perspectivas espirituales que al lector ofrece. *Amiel*, como todos los escritores suizos, es algo vago e indeterminado para el gusto de un mediterráneo. Le salva su altura moral y su fe en la belleza. Y es su crítico, en esta ocasión, crítico doblado de un analista profundo, se halla al nivel de su criticado [sic].

Con toda cordialidad le saluda,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 19 diciembre, 1932.

IX

Querido amigo Marañón: muchas gracias por su amable carta. Desde lejos, aunque teniendo el Congreso enfrente, asisto al tráfigo de la política. Y me causa honda tristeza la situación de España. Estos días ando leyendo todo lo referente a la pérdida de Cuba y Filipinas. Y veo con dolor, pero sin sorpresa, que hay ahora en nuestra política la misma negligencia y la misma ceguera (1). El resultado será un tremendo desastre.

Le quiere y admira,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 3 de marzo de 1934.

(1) la misma inmoralidad.

X

Querido amigo Marañón: le quiero a usted mucho y haría por usted cualquier sacrificio. Pero voy a exponerle sucintamente los hechos. Fui elegido académico y asistí durante bastantes meses a las sesiones de la Academia⁸. Y cuando vi lo que era la Academia por dentro, literaria y administrativamente, me ausenté con propósito de no volver a franquear los umbrales de aquella casa. Sin embargo, había prometido, mucho antes del advenimiento de la República, darle mi voto a un candidato, y volví para cumplir mi promesa; en el mismo acto de votación, considerando lo excepcional del caso, promoví un incidente para que no se votara con bolas y sí por papeletas. Quería yo evitar que la elección fuera maculada de algún modo. Nadie me apoyó. Y aparecieron como preví, dos bolas negras en la urna. Me retiré de la casa y ya con el propósito decidido y firmísimo de no retornar a ella. Y esto es cuanto puedo decirle. No quiero pensar en la Academia porque tendría que hablar, al hacerlo, de las cosas que allí ocurren, no sólo con respecto a la literatura, como he dicho antes, sino en asuntos atañedores a la administración y el empleo del presupuesto académico.

Le abraza cordialmente,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 6 de junio de 1934

XI

POSTAL: [1934]

S.C. Alfonso VIII, 3.
San Sebastián, 22.

Querido Doctor: enhorabuena cordialísima. Un ser que nace es un mundo que se crea.
¿Por qué no escribe usted un libro sobre Lope de Vega? Sólo usted puede hacerlo.
El jueves próximo hablo de Lope en *Ahora*⁹.
Su admirador,

Azorín [rúbrica]

Sr. D. Gregorio Marañón.
Serrano, 49
Madrid

XII

MEMBRETE TAPONTA KAI MELLONTA

Sr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido amigo: vivamente agradezco su amable invitación. Pero, apartado de la Academia, no puedo asistir a esa comida. Estoy, además, entristecido por la reacción bárbara, cruel y estúpida que padecemos los españoles. Acaban de ser condenados a treinta años de presidio seis hombres dignísimos que han querido salvar la república y a quienes yo he defendido en la prensa¹⁰. En el locutorio de la cárcel he visto tan intensa tristeza en los seres queridos de esos hombres, que he sentido punzado el corazón; «Inquisidores ayer, inquisidores hoy, inquisidores siempre», decía D. Francisco Pi y Margall¹¹.

De todas veras le quiere y admira.

Azorín [rúbrica]

Madrid, 8 junio, 1935.

XIII

MEMBRETE TAPONTA KAI MELLONTA

Mi querido Doctor: no me marchó de la Academia¹². Lo que quiero es que la Academia sea una asociación verdaderamente literaria y con sentido de justicia. Toda la comprensiva cordialidad de usted –caso único en la historia de España– se estrellará contra la estolidez. No me marchó tampoco de la República. Lo que propugno es una República genuina y humana. Por propugnarlo sufro las consecuencias. Su amable invitación llegaba en los momentos en que se tomaban contra mí represalias. Se de antiguo que quien entra en la batalla periodística ha de atenerse a las consecuencias. Lo que me parece monstruoso es que los desquites vindicativos se tomen, no en la persona del luchador, sino en deudos suyos ajenos a la contienda. Con quien erige en norma política, como si dijéramos, en razón de Estado, la satisfacción de sus resentimientos personales –y los casos son infinitos– no transigiré nunca. En carta particular me lamento de ello al Jefe del Estado, en cuya bondad he confiado siempre. Es lo menos que puede pedir quien, batallando por la República, ha permanecido en todo momento ajeno a las mercedes.

Con toda cordialidad le quiere, admira y saluda.

Azorín [rúbrica]

Madrid, 10 junio, 1935

XIV

MEMBRETE TAPONTA KAI MELLONTA

La Muerte es ciega. Corta con su segur una vida cuando menos se esperaba, y aci-
bara o evita los discretos esparcimientos de la amistad. De todo corazón doy el
pésame a usted, a su señora y a sus hijos.

Y sabe le quiere y admira con toda cordialidad.

Azorín [rúbrica]

Hoy sábado, 22 junio, 1935.

XV

TARJETA

Querido Doctor: tengo siempre sobre la mesa un libro de Goethe. Y ahora, al leer
su admirable artículo de hoy, «Comprensión»¹³, no sabía, tal era la ecuanimidad, si era
el libro o el artículo lo que leía.

Su generoso admirador,

Azorín [rúbrica]

22 febrero 36

TELÉFONO 15387

ZORRILLA, 19

XVI

MEMBRETE TAPONTA KAI MELLONTA

Sr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido doctor: la dedicatoria, tan generosa, me abruma¹⁴. No se con que efu-
siones del cariño corresponder a ella. Y sabe usted cuanto y cuan sinceramente le
admiro. El libro, por lo que he entrevistado ya, es realmente espléndido. Marcará una

etapa en nuestros estudios históricos. Por lo que al rigor de la más caudalosa erudición una la clarividencia de un Sainte-Beuve curioso de los entresijos psicológicos. Lo que usted dice de Azaña es interesante. De acuerdo con sus palabras. Y creo que al interesado ha de halagarle.

Con toda cordialidad le saluda,

Azorín [rúbrica]

Madrid 16 de Mayo de 1936.

XVII

POSTAL

Hendaya

Terminado el libro. El final es una tragedia de Shakespeare ¡Profunda perspectiva ideal! Como el mar.

Azorín [rúbrica]

Mad. 25-V-1936

Sr. D. Gregorio Marañón.—
Serrano, 49
Intern

XVIII

París, 19 octubre 1937
Hotel Buckingham, 43 rue des Mathurins.

Sr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: la situación de Antonio Espina es angustiosísima. Preso en Palma de Mallorca desde julio del año anterior, posiblemente será condenado a la pena capital. Ha intentado suicidarse abriéndose una vena. Estoy haciendo gestiones para que lo pongan en libertad. Me dice su señora que las gestiones hechas por Francia

serían contraproducentes. Hay que tocar la tecla de Inglaterra. Y hay que interesar también a algunos españoles de cuenta que puedan influir con Franco. ¿Puede usted hacer algo en este asunto? ¡Y cómo no ha de poder, teniendo tan buenos amigos y disponiendo de un tan generoso corazón!¹⁵

Le admira y le quiere,

Azorín [rúbrica]

XIX

POSTAL

París, 22 de octubre de 1937

Querido Doctor: mil gracias por su generosa carta. Releyendo a M^z. Pelayo he encontrado un elogio de la tragedia de *Tiberio*, de José M. Chenier¹⁶. «Misantrópica tragedia, donde el odio contra Napoleón le hizo encontrar a veces el pincel de Tácito». *Ideas Estéticas*, Tomo V. 1891. p. 134

Saludo a su señora. Le quiere.

Azorín [rúbrica]

Dr. Marañón
14, bis rue Marboeuf.
París

XX

POSTAL

París 19, XII, 37

Querido Doctor: siempre leyendo con viva delectación sus finos análisis¹⁷. ¡Qué sincero el del liberal de no parecer bastante liberal! ¡Cuántos juicios injustos en literatura por no ser liberal el literato juzgado! Quintana dedica una página en su vida de

Cervantes a tratar de explicarse porqué Cervantes tuvo la peregrina ocurrencia de ingresar en la Orden Tercera¹⁸.

Siempre queriéndole.

Azorín [rúbrica]

Dr. Marañón
14, bis rue Marboeuf.
París (8)

XXI

POSTAL

París, 16 de marzo de 1938

Querido Doctor: acabo de recibir la respuesta categórica, terminante, absoluta, que le anuncié a usted. Y es ésta: en noviembre pasado el Gobierno de la República propuso el canje de Espina por Honorio Riesgo, y no fue aceptado por Salamanca. Y ahora y antes se han propuesto otros canjes, y tampoco han sido aceptados. No quieren en Salamanca. ¿Qué hacer? ¿Qué pensar? Partidario ardiente de la concordia, no tengo más que lamentaciones para tal sistema.

Lo quiere y lo admira

Azorín [rúbrica]

XXII

POSTAL

París, 11 de mayo 1938
14, rue Tilsitt. París (8).

Querido Doctor: ¡Gran cosa sería! No creo que, por parte de Barcelona, haya inconveniente. ¡Tanto es el interés que muestran!

Con saludo afectuoso a su señora, le reitera su admiración

Azorín [rúbrica]

Dr. Marañón
14, bis rue Marboeuf.
París (8)

XXIII

POSTAL

París, 14 julio de 1938

Querido doctor: muchas gracias por su libro¹⁹. Tan fino y sagaz como todos. Las páginas sobre la soledad me han encantado sobremanera. (Hay en castellano un libro del siglo XVI, de Acosta, «africano» sobre «el pro y el contra de las vidas solitarias»²⁰. Y es muy interesante).

Cordialmente su admirador

Azorín [rúbrica]

Dr. Marañón
7, rue Georges Ville.
París (16)

XXIV

París, 17 de Agosto de 1938
14, rue Tilsitt. París (8).

Mi querido doctor: perdone usted la molestia de esta carta. Y la molestia que puede ocasionarle lo que voy a pedirle. No tengo documentación de extranjero. Dejé pasar inadvertidamente el plazo para sacar la carta de identidad, y luego, caducado el pasaporte, ya no pude hacerlo. Las medidas que se van a tomar con los extranjeros indocumentados son muy rigurosas. Y yo puedo verme en apretado trance. Lo que le ruego es que escriba usted al Ministro de Interior, su amigo, a fin de que haya para mí

un poco de lenidad. A M. Albert Sarraut²¹ le visité yo hace cosa de un año y estuvo conmigo muy amable. Pero, naturalmente, usted tiene con dicho señor más cabida que yo. Conviene advertir que mis actividades en París son exclusivamente literarias, y que no gasto ni un solo franco francés, es decir, que todo el dinero que en París gasto es procedente del extranjero, como retribución de mis colaboraciones en América, y de mis libros en América editados.

Con un afectuoso saludo de mi mujer y mío para su señora le reitera a usted su amistad,

Azorín [rúbrica]

XXV

París, 24 de agosto de 1938
14, rue Tilsitt.

Mi querido doctor: sentí mucho no estar en casa. Hubiera querido dar a usted personalmente las gracias, tanto por sus gestiones, como por su libro. Se las doy ahora, y muy expresivas. He recorrido el libro –el primer vistazo que da todo apasionado– y me asombra como tiene usted tiempo para tanto. Para lo científico, lo literario y lo social. Daré a usted mi parecer cuando lea la nueva obra. Julio Rajal, ferviente lector de usted, la ha leído ya, y resume sus impresiones diciendo que este libro «aunque parece antiguo, es moderno».

Con recuerdos afectuosos de todos nosotros para todos ustedes, le reitera amistad y admiración,

Azorín [rúbrica]

XXVI

París, 27 de Agosto de 1938

Mi querido doctor: he leído ya su libro. Y lo he leído con singular placer. Confieso mi ignorancia. No sabía yo casi nada de Tiberio²², ni casi nada de Tácito. Sobre Tiberio no había leído yo más que la semblanza que trae Pedro Mejía en su *Historia Imperial y Cesarea*.²³ Y de Tácito no tenía más nuevas que el haber leído, repetida-

mente leído, la *Germania* y el *Agrícola* de Tácito, en la elegantísima y propia traducción castellana de Clemencín y Mor de Fuentes²⁴. El libro de usted ha sido, por lo tanto, para mí, cosa novísima. Y lo será también para los muy versados en el tema. Tal es la novedad, la delicadeza y la penetración con que el asunto está tratado. No se puede, aun siendo reducido este fragmento, añadir más a lo que usted expone. Y el libro es, además de una bella obra literaria, una confidencia. Porque a través de sus páginas se trasluce una nobilísima actitud, la de usted, que es la de siempre y a la cual no hay que añadir nada, ni de la cual hay que cercenar un ápice. La figura de usted, noble y dignísima, es ahora, como antes, compendio de verdadero humanismo. Las páginas que en el libro se dedican a D. Diego Hurtado de Mendoza me han hecho recordar mi amistad con este caballero. En nuestra historia literaria no se da caso de un hombre más negado para la prosa y el verso y más empeñado, con empeño ahincadísimo, en ser poeta y prosista. Leer a Hurtado de Mendoza es asistir al espectáculo de un escritor que lucha a brazo partido con la rima o con la cláusula prosaica. Él mismo dice que para componer su salutación al cardenal Espinosa «estuvo leyendo en Píndaro cinco días»²⁵. Y, probablemente, seguramente, para escribir su *Guerra de Granada* andaría a vueltas, durante meses, penosísimamente, con Tácito. No podía resultar de la lucha más que lo que resultó: un libro que es un enjambre de elipsis y silepsis. Y cuenta que lo que hoy leemos no es el texto definitivo, sino simplemente un borrón²⁶. Se repite en Hurtado de Mendoza el caso de Pascal con sus *Pensamientos*. Los *Pensamientos* no son más que borradores para una obra ulterior. Pero, por paradoja maravillosa nos encanta más así la *Guerra de Granada*, y nos encantan más así los *Pensamientos*, que nos encantarían sus redacciones definitivas. Lo inacabado, lo que está en gestación y se ha detenido inesperadamente, supera aquí en belleza a lo perfecto.

Cuanto usted dice del gesto –y en la palabra gesto comprendemos hoy los ademanes– tiene toda la delicadeza de lo que usted escribe. No he conocido yo, en cuanto a gestos, personalidades que superaran a Antonio Vico y a D. Práxedes Mateo Sagasta. Vico era un hombre de verdadero genio. Al final de sus inspiradísimos parlamentos, cuando él no sabía ya lo que decía, su voz se apagaba y un ademán, un simple ademán, hacía que todo el teatro se pusiera en pie y aplaudiera frenéticamente. En cuanto a Sagasta, la vulgaridad de sus frases estaba ennoblecida y sublimada, por modo maravilloso, por el ademán magistral. No ha habido orador que haya sido más elocuente con el gesto. Y no le canso a usted más. Ahora, puesto que hablamos de gestos y ademanes me despido de usted levantando la mano, ademán que no es moderno ni extraño en Castilla, ya que se consigna en uno de los venerables viejos romances:

*Y el que paso atrás volviere
Que quedase por traidor*

*Alzaron todos las manos
en señal que se juro²⁷*

Con todo el afecto le saluda y reitera su admiración,

Azorín [rúbrica]

XXVII

París, 3 de Diciembre de 1938
14, rue Tilsitt. París (8).

Sr. D. Gregorio Marañón.—
De la Academia Española.

Querido doctor: el deseo expresado por Jules Romains en su conferencia argentina me ha hecho meditar²⁸. Ese deseo, lesivo para España, no es más que una variante del deseo expresado hace siglos por otro escritor francés. Decía Montaigne que él hubiera deseado que la conquista de América la hubieran llevado a cabo, no españoles, sino griegos y romanos²⁹. Y digo yo, sin estar aupado en la cumbre de la filosofía, que si los representantes de esas civilizaciones gentílicas hubieran conquistado América, no hubiesen llevado el suelo americano a la universalidad del catolicismo y el espíritu de abnegación, de caridad, de vencimiento de sí propio que esa religión contiene, cualidades todas que son las que constituyen lo mejor, lo imperecedero, lo más selecto, de aquello que se suele llamar «espíritu europeo».

Jules Romains se duele de que el castellano sea la lengua de la República Argentina. Y esto es como si a un ebanista que dispusiera de un estuche de veinte herramientas, se le dijera que sería mejor, más conveniente, más adecuado a su oficio, más eficaz para la obra, que sólo dispusiese de veinte artefactos. La lengua española es la más copiosa y rica del planeta. La francesa posee unas veintisiete mil palabras y la española cuenta con cerca de cincuenta mil. Tiene la española menos voces que la inglesa; pero la inglesa se ha aumentado con acarreo foráneo, y en esos aluviones los vocablos permanecen invariables, tal como eran en sus madres primitivas, en tanto que el español aporta algo a su idioma, lo transforma y lo nacionaliza. Y no hablo de la variedad y copia inmensa en frases adverbiales, modismos, idiotismos, preposiciones varias, refranes y modos de decir. En castellano se pueden escribir narraciones y diálogos de muchas páginas sin que intervenga el verbo, como demostró práctica-

mente D. Adolfo de Castro³⁰. La lengua española, en suma, es la delicadeza del artista. Y para el artista creador –nuestra Literatura clásica y nuestra Literatura moderna lo abonan– hay una diferencia incalculable entre trabajar con un instrumental restringido, de carácter abstracto, cartesiano, como el francés, y trabajar con un instrumental variadísimo, concreto, plástico, que puede recoger con facilidad suma todos los matices de la idea y el sentimiento.

Con toda cordialidad le saluda, su admirador y amigo, ex-compañero en la Academia Española.

Azorín [rúbrica]

XVIII

POSTAL

París, 26 diciembre 1938

Querido Doctor: telepatía. Acababa yo de decir en un artículo (sobre D. Juan de Austria y Cervantes³¹; ya se lo enviaré cuando salga) que vale más un monje que la más importante fábrica de Manchester, cuando me visita el monje. Agradecemos sus amables palabras y les deseamos también un año nuevo que sea menos infeliz –los barruntos lo anuncian– que los precedentes.

Con toda cordialidad,

Azorín [rúbrica]

Dr. Marañón
7, rue Georges Ville.
París (8)

XXIX

París 14 de Enero de 1939
14, rue Tilsit, (8)

Sr. D. Gregorio Marañón.–

Mi querido doctor: le envió copia de la carta que hoy he mandado al generalísimo Franco. Como apuntaba a usted en mi anterior, me dicen de Barcelona que Ricardo León no debe temer nada y que puede, si gusta, salir y pasearse por la calle. «En el mismo caso se encuentra el vizconde de Eza»³². No importa el desarrollo de la guerra. Me ha movido a enviar la carta al generalísimo el temor de que haya a última hora convulsiones terribles.

Va llegando el momento en que Usted ha de desempeñar en nuestra Patria ante el mundo el Papel Histórico. Quien escribe con magisterio la Historia, generosamente ha de hacerla. Ha de procurar usted la reincorporación a España de la intelectualidad extrañada, sin reparar en tendencias. Ha de trabajar usted porque se haga con los intelectuales lo contrario de lo que el duque de Lerma hizo, para desgracia de España, con los moriscos. He dirigido yo a Franco, por mi parte, dos representaciones sobre este tema, como Presidente, que continuo siendo, del P.E.N. Club de España. La Federación Internacional se empeña en no reconocer otro P.E.N. Club que el que yo presido inmerecidamente. Así se lo he dicho también al generalísimo. Y aquí me tiene usted haciendo piernas sin tener fuerzas.

Cordialmente le saluda su admirado y amigo

Azorín [rúbrica]

Ruégole se sirva devolverme la carta a Franco cuando lo tenga por conveniente. [manuscrito] Al Gobierno de Barcelona representé lo que significa, por su integridad y limpieza moral, Ricardo León. Y se me contesta lo que ve abajo.

Azorín [rúbrica]

XXX

París, 21 de enero de 1939
14, rue Tilsit, (8)

Sr. D. Gregorio Marañón.—

Mi querido doctor: con el envío de este postrer memorial, vuelvo a mi concha. No era nadie antes y no soy nada en el presente. He cumplido con mi deber de español. Si usted gusta, puede sacar copias de esta representación³³ —que ruego me devuelva—

puesto que, a mi entender, es usted desde ahora quien debe tomar la dirección de este asunto. Y no olvide que el tal asunto ha de formar época en nuestra Historia.

Con todo cariño le saluda su admirador,

Azorín [rúbrica]

XXXI

Madrid, 3 de enero de 1940.

II Año de la Victoria.

Sr. D. Gregorio Marañón.—

Mi querido doctor: he sabido estos días su regreso a Europa, y me apresuro a saludarle, así como a Lola, y a desearles a ustedes muchas prosperidades en el año que comienza. Pocas novedades puedo relatarle. No ocurre ninguna. La vida en Madrid es completamente normal³⁴. Y además yo, que he sido siempre propenso a la soledad, puedo dar ahora lecciones de observancia de su regla al más silencioso cartujo. No veo a nadie, ni nadie me visita. Leo bastante y despacho mis trabajos literarios para América con toda tranquilidad. Lo que leo ahora, sea lo que sea, tiene para mí, en tal retraimiento, una intensidad y un sabor que no tenía antes.

Le ruego a usted y a Lola que me escriban por lo menos dos letras para que tengamos la satisfacción de saber de ustedes directamente.

Con estrechos abrazos

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

S.c. Zorrilla, 19.—Madrid.

XXXII

Madrid, 2 de mayo de 1940.

II año de la Victoria

Sr. D. Gregorio Marañón.—

Mi querido doctor: mil y mil gracias a todos: a Lola, a usted, a Hernando, a Carmen a Sebastián. Aquí estoy como el más fiel discípulo de San Bruno³⁵. Ni hablo, ni pablo, como se dice vulgarmente. No creo que en ninguna cartuja haya un monje más silente que yo. He escrito dos libros de carácter autobiográfico, en que he puesto férvido amor a España y he tratado de poner sencillez³⁶. El trabajo, en mí, es imperativa necesidad fisiológica, aunque el trabajo no me produzca ni un maravedí.

¡Siempre con nuestra España! Le abraza,

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

S.c. Zorrilla, 19.

Recibí el día de mi santo su afectuoso telegrama.

XXXIII

Madrid, 4 de septiembre de 1940

Sr. D. Gregorio Marañón.—

Mi querido amigo: muchas gracias por su primoroso *Don Juan*, que he leído de una sentada. Escribe usted un castellano fluido y elegante, sin afectaciones ni latinismos. Como los ciegos que dicen a quienes les dan limosna: «Dios le conserve la vista», así digo yo a usted, al recibir el óbolo de su libro: «Dios le conserve el estilo»³⁷.

El haber leído yo embelesado y de un tirón su *Don Juan*, es el mejor elogio que puedo dar al libro, puesto que no soy amigo del personaje. Para mí Don Juan es un ser intermedio entre el salvaje y el hombre civilizado, más cercano al salvaje que caza las alimañas para el rastro, que al hombre civilizado que señorea sus pasiones. Alguna vez he citado en abono de mi opinión, la opinión de Goethe³⁸. Durante los años que he vivido fuera de España, hice observaciones que me ayudan a comprender el carácter privativo del Tenorio.

En las guardas de este ejemplar, he escrito esta breve y expresiva semblanza de Don Juan que traza fray Luis de Granada en su *Guía de Pecadores*, libro I, capítulo XIX, apartado primero: «*cuando un hombre carnal aficionado a la mujer para vencer su castidad emplea toda su razón y entendimiento en escribir cartas, en*

componer sonetos, llenos de agudezas y sentencias, y en buscar todas las minas y contraminas que para estos tratos se requieren, ¿qué hace en esto, si piensas, sino servir a la esclava la que era señora, ocupándose aquella lumbre celestial y divina en buscar medios para las vilezas y apetitos de su carne?» La esclava de que habla fray Luis es la pasión, y la señora la «nobleza espiritual». En las minas y contraminas parece que estamos viendo las tretas y contratetas de don Juan Tenorio y don Luís Mejía.

Cordialmente saludo a Carmen³⁹ y a usted, con afectuosos recuerdos de todos.

Azorín [rúbrica]

XXXIV

Madrid, 6 de marzo de 1941

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido doctor: mil y mil gracias por su amable carta. Anteriormente recibí también otra. Tiene usted razón: Europa evoluciona. Añado yo que el mundo todo. Sin darnos entera cuenta del hondísimo cambio, estamos asistiendo al acabamiento de un mundo y al nacer de otro. La lucha se personaliza en dos hombres, uno ario y otro judío: Nietzsche y Marx. Así lo entiendo yo. Y en este sentido de fin de mundo y principio de otro he escrito ya algo en la Prensa del Movimiento y pienso seguir escribiendo⁴⁰. ¿Y qué le he de decir a usted más? El comentario y explicación de lo sobredicho sería cosa larga. Europa es como un navío que camina raudo y potente hacia un nuevo destino.

Cordiales, apretados abrazos para Lolita y usted, y cariñosos recuerdos de todos.

Azorín [rúbrica]

Muchas afectuosas expresiones para Hernando y Carmen⁴¹, que viven indelebles en nuestros corazones.

XXXV

Madrid, 19 de junio de 1942

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido doctor: su carta viene a sorprenderme gratamente en mi cobijo. Soy cenobita en populosa ciudad; salgo media hora por la mañana y tres cuartos de hora por la tarde. Camino y no me detengo en parte alguna. No viene nadie a visitarme, ni hago yo visitas. Al cabo del mes, el cartero me trae una carta, que suele ser... una circular. No deseo nada, ni de nada siento remordimientos. El tiempo va pasando: para mí y para el Universo.

A usted y a Lola los tengo siempre presentes. Evoco, para mí mismo, las horas de París: el cielo suave de plata, los libros viejos del Sena, y los álamos de aquellas sabias riberas.

Todos en esta casa queremos a ustedes y todos les saludamos con mucho cariño.
Cordialmente

Azorín [rúbrica]

XXXVI

TARJETA

Al. Dr. Marañón. 22 de oct. 42.

Querido doctor: muchas gracias por sus expresiones, como se decía en tiempos. Aquí estoy trabajando más que nunca; pero antes era joven y ahora caduco. Trabajo, sin embargo, con más gusto; porque he de vencer dificultades técnicas que antes inexperto, no veía. ¿Será todo alucinación?

Cañidos abrazos a Lola y usted. Le quiere y admira,

Azorín

XXXVII

TARJETA

Querido Doctor: con mucho gusto le envió el libro presunto de Lasala⁴², historiador aragonés. ¡Ah, París! Que Lola y usted pasen allí tranquilas horas.

Cordialmente,

Azorín

Madrid, 25 ago. 43.

XXXVIII

Madrid, 17 de noviembre 194e⁴³. 6 madrugada

Querido Doctor: mil gracias por su carta. Después de mi visita a Casares he encontrado lo siguiente⁴⁴. Hablando García Sanchiz de la generación del 98⁴⁵, concentrando en mi persona el espíritu del grupo, añade: «Desde la fecha inicial en que ni tomaron las armas ni se compadecieron de las víctimas del desastre, al todavía palpitante Alzamiento, que los acredito de prófugos, desarrollase una graduadísima escala de inconsecuencias políticas, cobardías en el orden civil y traiciones en la ideología. No acompaña el corazón a su entendimiento, ni el anhelo patrio a la consumada técnica literaria». (*Adiós, Madrid!*, Zaragoza, 1944, página 78).

Hasta ahora se habían visto, entre académicos, discrepancias más o menos agrias, pero de carácter puramente literario, como las de Cotarelo y Menéndez Pidal. Lo que no se había visto nunca es que un académico injuriara personalmente a un compañero. ¿Cree usted que yo puedo sentarme en torno a la misma mesa en que se sienta ese cinocéfalo?

Siempre queriéndole y admirándole.

Azorín [rúbrica]

¡Y todo porque no he hablado de él en mi libro *Valencia!*⁴⁶

XXXIX

Madrid, 5 septiembre 1946.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias a usted y a Lola por su afectuosa recordación. Julia y yo lo agradecemos en extremo. Aquí estoy tirando, lenta, pero continuamente, de las cuartillas. El verano ha pasado en Madrid. En este «castillo famoso», donde no toreó el Cid, diga lo que diga Moratín padre⁴⁷, el verano es discutiblemente grato, y el otoño indiscutiblemente delicioso. La tarea, naturalmente prosigue.

(Y naturalmente también, hay que decir que Rodrigo Díaz era muy inferior, en cuanto a torero, a Manuel Rodríguez⁴⁸. «¡Ni hablar!»), como dice ahora la gente.)

Con toda cordialidad les saludamos a ustedes todos los de esta casa todos.

Azorín [rúbrica]

XL

TARJETA

Madrid, 5 septiembre 1946.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias por el libro de Néstor Alamo *Thenesoya Vidita*⁴⁹. Libro primoroso, en que hay color y plasticidad. Lo he leído con sumo gusto.

Cordialmente su amigo y admirador

Azorín [rúbrica]

XXI

Madrid, 21 octubre 1946.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: Federico Ruiz Morcuende merece ser académico⁵⁰; lo desea. Usted puede hacer lo que sea; tiene usted prestigio en la Academia. ¿No podría usted abogar por nuestro amigo? ¿No le sería a usted grato el hacerlo?

Creo que sí, dado su espíritu de justicia. Y yo lo espero.

Cordialmente le saludo, amigo y admirador

Azorín [rúbrica]

Me dicen que hay dos vacantes. ¿Quién puede tener más méritos que Ruiz Morcuende?

Vale.

XXII

Madrid, 26 julio 1947.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias por su amable carta. Vamos a ver... Estoy sentado en el estribo⁵¹.

Saludos cordialísimos para todos. De usted siempre admirador y amigo,

Azorín [rúbrica]

Saludos a los britanos

XXIII

Madrid, 20 octubre 1947.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias por su monumental libro; tenía yo hecho un artículo; lo enviaré al *ABC* cuando den salida a los que tengo allí. Tomo de un poco alto la cosa para no tropezar⁵².

Le mando el primer tomo de mis *Obras Completas*; le iré enviando los otros, según vayan apareciendo; serán unos ocho o nueve, como este que le mando.

Con afectuosos saludos de todos para todos, le reitero mi admiración sincera.

Azorín [rúbrica]

XLIV

Madrid, 23 octubre 1947.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias por su bondadosa carta. He escrito otro artículo, y enviaré los dos al periódico; no creo que encuentren dificultades; todo lo he pesado y medido con atención⁵³.

El *Antonio Pérez* es el mejor libro de usted⁵⁴. Por la plenitud del autor y por lo dramático de la materia. Materia apropiada para el análisis psicológico, en que usted es certero.

Con saludos cordialísimos para todos ustedes de todos en esta casa,

Azorín [rúbrica]

XLV

TARJETA

Mad. 4 dic. 47.

Sr. Dr. Marañón.

Mi querido Doctor: mil gracias a usted y a Lola por sus cariñosas, consoladoras, alentadoras palabras. ¡Ningún bálsamo más eficaz!

Cordialísimamente,

Azorín [rúbrica]

¡Siempre queriéndoles!

XLVI

Madrid, 7 diciembre 1947.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchísimas gracias. Correspondo a sus palabras generosas, férvidas, con sincero afecto.

Cariñosos saludos a todos.

Azorín [rúbrica]

Vivísimamente agradecido.

XLVII

Madrid, 20 diciembre 1947.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: gracias, repetidísimas gracias, por todo⁵⁵. No sé como encajecer a usted mi gratitud y mi afecto. En mí tiene usted un amigo constante.

Con recuerdos afectuosos para todos.

Azorín [rúbrica]

XLVIII

Madrid, 23 diciembre 1947.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: siento viva simpatía por Serrano Suñer⁵⁶ –independiente de toda contingencia– apoyada en su misma persona, en su exoneración ministerial, en su libro. Le he escrito, hace un momento, carta cariñosa. No sé sus señas exactas; me falta el número, en la calle del General Mola. Supongo que llegará a sus manos.

A usted, la reiteración de mi gratitud. Y a todos ustedes fervientes votos por su prosperidad en el venidero año... y en todos los años.

Con toda cordialidad

Azorín [rúbrica]

XLIX

TARJETA

MEMBRETE AD LUCEM

Mad. 21 mayo 48.

Querido Doctor: muchas gracias. Cuando usted se levanta yo me acuesto; coincidimos en la luz pristina, al quebrar albores⁵⁷.

Azorín [rúbrica]

L

MEMBRETE AD LUCEM

Madrid, 23 junio 1948.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: mil gracias por su afectuosa carta; esas cordiales palabras me confortan en el retraimiento en que vivo hace años, y del cual no pienso salir para nada.

Siempre queriéndole y admirándole.

Azorín [rúbrica]

LI

TARJETA

Mad. 3 junio 49

Mi querido Doctor: muchísimas gracias. Siempre queriéndole y admirándole

Azorín [rúbrica]

LII

(devolver)

Madrid, 15 octubre 1949.

Querido Doctor: mi pésame, a todos, sincero. Era su hermano un buen amigo, gallosiano ferviente⁵⁸. No tengo ya fuerzas para nada; estas letras son como si fueran, personalmente, a expresarles mi pena.

Cordialmente.

Azorín [rúbrica]

S. c. Zorrilla, 21

LIII

Madrid, 7 mayo 1950.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: su amable carta me hace revivir; no tengo ya aliento ni fuerzas. He de limitarme: reduzco mi atención a algunos historiadores modernos, a algunos ascéticos antiguos. Encuentro refugio –con olvido– en el cine; pero presiento que la batalla latente del cine con la literatura la tiene ya perdida la literatura.

Leeré con gusto su ensayo sobre el *Norte*⁵⁹.

Siempre admirándole y queriéndole,

Azorín [rúbrica]

LIV

Madrid, 31 mayo 1950.

Mi querido Doctor: muchas gracias; con placer he leído su trabajo. La argumentación es sutil, sagaz. Hay en el *Norte* una cuestión de «experiencia» –que usted da por resuelta– y otra cuestión de «estilo». Se atraviesa una dificultad de tiempo, cronológica, señalada también por usted. Todo parece indicar que estamos en presencia de una mezcolanza, de un gatuperio.

Con toda cordialidad su admirador y amigo,

Azorín [rúbrica]

LV

Madrid, 12 abril 1951.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: una vez más, gracias infinitas por su bondad. No sé que pensar de lo que escribo; estoy desorientado. Con el ansia de precisión, acabo por perder el sentido de las cosas. Camino a tientas, salga lo que saliere. Cuando parte el artículo, me siento angustiado. Y cuando llega la carta bondadosa de algún amigo, como usted, experimento un profundo estupor.

Siempre queriéndole y admirándole

Azorín [rúbrica]

LVI

Madrid, 19 octubre 1951.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias. Cada vez veo mayor la distancia entre lo pensado y lo escrito; esto quiere decir caducidad. No tengo ejemplar de la entrevista con Andrés Muñoz, si no se la enviaría. Maravillosa su semblanza de Voronoff⁶⁰; eso es escribir. ¡Qué fluidez y qué elegancia!

Cordialísimamente,

Azorín [rúbrica]

LVII

TARJETA

Muchas gracias. Siempre recordándoles a ustedes con cariño. Al Doctor, además, con admiración sincera.

Azorín [rúbrica]

Madrid, 20 marzo 1952.

LVIII

Madrid, 23 junio 1952.

Mi querido Doctor: a usted y a Lola gracias cordialísimas. Sus palabras son consuelo y esperanza. Pronto, sin embargo, dejaré de escribir⁶¹. El tiempo hace su obra. Dura lex, sed lex.

Siempre queriéndole y admirándole

Azorín [rúbrica]

LIX

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: mil gracias por las generosas palabras. Ha sucedido lo que tenía que suceder: todo estaba previsto desde hace tiempo. ¿Durará mucho mi incomunicación con el público? No lo sé.

Siempre queriéndole y admirándole,

Azorín [rúbrica]

Madrid, 21 noviembre 1952.

LX

Madrid, 16 mayo 1953.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias; su voto es de calidad. Creo que el siglo XVI es fundamental en nuestro idioma. En el siglo XVI el idioma está más cerca de la Naturaleza que en el XVII. Cervantes –nacido en 1547– pertenece al siglo XVI. De «los tres grandes» –Cervantes, Lope y Quevedo– Cervantes es el más naturalista. Perdóneme usted: hablar del idioma es hablar de la mar.

Siempre queriéndole y admirándole

Azorín [rúbrica]

LXI

Madrid, 8 junio 1953.

Sres. de Marañón.

Queridos amigos: muchas gracias por las hermosas flores: amistad y constancia. No les olvidamos; les tenemos siempre presentes, con sincero afecto⁶².
Cordiales saludos.

Azorín [rúbrica]

LXII

Madrid, 13 junio 1953.

Sr. Dr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: ¿Cómo expresaré a usted toda mi gratitud? Mi gratitud al hombre que es un gran corazón y una clarísima inteligencia.
Con recuerdos a Lola, a todos.

Azorín [rúbrica]

LXIII

Madrid, 5 julio 1953.

Mi querido Doctor: muchas gracias por sus amables frases⁶³. ¡Feliz viaje y muchas prosperidades les deseamos en el Brasil! Allí estuvo de agregado, en la legación de España, D. Juan Valera; era una niña entonces la mujer con quien, andando el tiempo, en 1867, se casó, en París, en la iglesia de Saint-Pierre de Chaillot; era hija de p. José Delavat, el ministro de España⁶⁴. Valera es quien más ha hecho por la unión espiritual de España y América; se le debe un homenaje. En todo el siglo XIX no hay figura literaria más eminente; nació en 1824 y murió en 1905. ¡Qué gran humanista!
Su admirador y amigo,

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

LXIV

Madrid 22 septiembre 1954.

Mi querido Doctor: muchas gracias por sus dos amables cartas. Estoy ahora a vueltas con su *Antonio Pérez*, con los *Procesos* y con la *Nueva relación*⁶⁵. Urden al presente los cineastas una Princesa de Eboli, que me da mala espina. Supongo que le habrán consultado. Pero no me extrañaría que no lo hubieran hecho; esos señores creen que lo saben todo. La actriz elegida no es la más adecuada para representar aquella mujer desvariada y violenta⁶⁶.

Siempre admirándole y queriéndole.

Azorín [rúbrica]

LXV

Madrid, 20 noviembre 1954.

Mi querido Doctor: muchas gracias. Su *Antonio Pérez* es una obra en profundidad. Sigue su evolución; va del núcleo –el núcleo selecto de lectoras– a la periferia. Se irán tocando sus efectos conforme pase el tiempo. Se lee su libro como un gran drama de Shakespeare. He querido llamar la atención, sencillamente, de los cineastas inadvertidos.

Siempre admirándole y queriéndole.

Azorín [rúbrica]

LXVI

Madrid, 24 junio 1955.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias por su generosa carta y por el ejemplar *Efemérides y comentarios*⁶⁷. Todo concurre a hacer placentero este libro: la prosa fina, cordial y penetrativa; las curiosas explicaciones de los grabados (en las que me ata-

ñien es certera la cita de Pérez de Ayala⁶⁸); la impresión clara, limpia; el papel brillante, suave al tacto. ¡Ah, y la tan simpática dedicatoria! En suma, la lectura de *Efemérides y comentarios* es un verdadero gozo.

Cordiales saludos

Azorín [rúbrica]

Celebro la mejoría de Gregorio.

LXVII

Madrid, 10 abril 1956.

Sr. Dr. Gregorio Marañón.

Mi querido Doctor: muchas gracias. Hace tiempo que deseaba poner esa dedicatoria en un libro mío⁶⁹. Ha sido ahora, con más motivos de gratitud, con más admiración al escritor y con más aprecio a la persona.

El tiempo ha ido acumulando circunstancias.

Cordiales saludos a todos.

Azorín [rúbrica]

LXVIII

Madrid, 18 abril 1956.

Mi querido Doctor: muchas gracias por su bondad. He creído que debía hacer ciertas aclaraciones. Hechas, nada añadiré. No importarán las reacciones que puedan engendrar⁷⁰.

Cordiales saludos a todos.

Azorín [rúbrica]

LXIX

MEMBRETE AZORÍN⁷¹

Madrid, 28 junio 1956.

Excmo. Sr. D. José Félix de Lequerica⁷².

Mi querido amigo: muchas gracias por su Discurso. Ha hecho usted una obra sólida, fina. La historia fabril, financiera, de Vizcaya tiene todo el interés de una novela⁷³. ¡Extraña suerte la de España! Por la extensión de sus costas parecía ser una nación destinada a la marina, y lo ha sido de pastores. La Mesta lo absorbe todo. En el siglo XVII, un embajador –Saavedra Fajardo⁷⁴– piensa que todo lo que se gastó «en sustentar la guerra en provincias destempladas y remotas» debió emplearse en fuerzas navales, a fin de «tener el arbitrio de ambos mares, Mediterráneo y Océano». ¿Qué hubiera sido de Vizcaya? ¿Qué sería hoy de Bilbao? El Discurso de usted, tan henchido de ideas, se presta a la meditación. Justo, ponderado, es también el Discurso del Sr. Larraz.

Con un cordialísimo saludo

Azorín [rúbrica]

ES COPIA

LXX

Madrid 21 agosto 1956

Mi querido Doctor: muchas gracias y enhorabuena⁷⁵. Ya era usted –por su alta comprensión– un humanista del Renacimiento, y lleva camino de convertirse en un Patriarca bíblico. He leído que va usted a Nueva España; allí es donde hay más sedimento de la Vieja. Yo sigo en el siglo XVI; estoy ahora con el famoso Guevara, que les está ajustando las cuentas a los comuneros⁷⁶.

Julia y yo enviamos a Lola, a usted, a todos, muy cordiales saludos.

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

LXXI

Corroborando....

¡Qué ambiente, el de la tierra toledana, para el Greco! En el Viso de Illescas viven también, en la primera mitad del siglo XVI, dos nigromantes, clérigos, que tienen escandalizado al pueblo⁷⁷. Lo dicen los mismos vecinos, en las Relaciones topográficas (1).

Azorín [rúbrica]

Noviembre 1957.

(1) Fermín Caballero, «Discurso de ingreso en la Academia de la Historia» (1866), página 34.

LXXII

Madrid, 2 marzo 1958.

Mi querido y admirado Dr. Marañón: estimo en todo lo que significan sus generosas palabras; a ellas correspondo con efusión y gratitud⁷⁸.

Cordialísimos saludos a todos.

Azorín [rúbrica]

LXXIII

Madrid 4 febrero 1959.

Mi querido Doctor Marañón: agradecidísimo a las halagüeñas palabras. Le estimo a usted como el más alto, valioso testimonio, en España. La editorial Taurus no me ha mandado todavía los ejemplares que me corresponden de mi libro *Sin perder los estribos*⁷⁹. Le enviaré uno –como de costumbre– en cuanto los reciba.

Curiosidades –azares– de la Historia: tenemos un Pontífice Roncali, y aquí tuvimos un Roncali (D. Federico) conde de Alcoy, Presidente del Consejo, en 1852⁸⁰.

Cordiales saludos de su amigo y admirador

Azorín [rúbrica]

LXXIV

Madrid, 16 febrero 1959.

Mi querido y admirado Dr. Marañón: muchísimas gracias. No puedo firmar. Y hartito lo siento. Ruégole que me perdone.

Siempre queriéndole

Azorín [rúbrica]

LXXV

TARJETA

[s. f.]

Muchas gracias por el bello volumen. Lo estoy leyendo con vivísimo agrado. Tan fino y sagaz como todo lo que usted escribe. La acción no dispersa el pensar ni impide esta profunda concentración.

Saludo cordial.

Azorín [rúbrica]

LXVI

TARJETA

[s. f.]

Muchas gracias. Vivamente celebramos el retorno de la salud perdida.

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

LXXVII

TARJETA

[s. f.]

Lola, Doctor: muchas gracias. Siempre queriéndoles.

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

LXXVIII

TARJETA

[s. f.]

Muchas gracias. Cordialísimos saludos de todos para todos.

Azorín [rúbrica]

Julia [rúbrica]

LXXIX

TARJETA

[s. f.]

¡Con alma y vida, querido Doctor!

Azorín [rúbrica]

LXXX

TARJETA

[s. f.]

¡Vivamente agradecido y con todo afecto!

Azorín [rúbrica]

LXXXI

TARJETA

[s. f.]

El capítulo «Tres doncellas al balcón» es un trasunto de Valle Inclán⁸¹.

Azorín [rúbrica]

LXXXII

TARJETA

[s. f.]

Muchas gracias, encantado

Azorín [rúbrica]

LXXXIII

TARJETA

[s. f.]

¡Muy bien! ¡Así se habla!

Azorín [rúbrica]

TELÉFONO 15387

ZORRILLA, 19

NOTAS

- ¹ Reproducimos aquí el conjunto del epistolario respetando la grafía adoptada por Azorín.
- ² Azorín, «Delitos de Opinión», *La Prensa*, 20–VI–1928; «España. Miguelito Moya», *ABC*, 2–IV–1930, reproducido en *Crítica de años cercanos*, Madrid, D.L. Taurus, 1967.
- ³ Dicho cuento no apareció en *La Prensa* de 1930.
- ⁴ «Balance de la República», *La Prensa*, 28–8–1932, reproducido en Víctor Ouimette (ed.), *La hora de la Pluma*, Valencia, Pre-textos, 1987.
- ⁵ Véase al respecto, Ángeles Egido, *Azaña y los otros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- ⁶ La votación a la que se refiere Azorín se celebró el 26 de noviembre de 1931. La candidatura de Niceto Alcalá Zamora iba firmada por Villaurrutia, Gutiérrez Gomero e Ignacio Bolívar. En 1910, 1920, 1926 y 1927 ya presentó su candidatura; la de 1927 fue rechazada por Primo de Rivera y el ministro de Instrucción Pública, Eduardo Callejo, ocasión en la que Azorín promovió la candidatura de Antonio Machado, «compleja trama que escoltó al recipiendario hasta el día de su elección», Zamora Vicente, *La Real Academia española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 458.
- ⁷ Azorín, «Índice de libros nuevos españoles», *La Prensa*, 29–I–1933.
- ⁸ Marañón ingresó en la Real Academia (Silla K) el 8 de abril de 1934. Disertó sobre «Vocación, preparación y ambiente biológico y médico del padre Feijoo». Sobre Pío Baroja y su elección como académico de la Real Academia, véase nuestro artículo en el presente volumen.
- ⁹ Azorín, «Germen de un libro. Lope de Vega», *Ahora*, 26–VII–1934.
- ¹⁰ En 1934–35, Azorín abordaba constantemente el problema de la Revolución y la República estableciendo numerosos paralelismos con el pasado –sobre todo con los años que antecedieron la septembrina y la crisis del 98– para explicar el presente. Entre los numerosos artículos, destacaremos: «Doña Perfecta vuelve», *Ahora*, 6–XII–1934; «Fray Luis de Granada», *La Prensa*, 13–I–1935; «Los tres ámbitos. Atención», *Ahora*, 24–I–1935; «Con un liberal de pro. Las armas», *Ahora*, 31–I–1935; «El 11 de febrero. Prontuario», *Ahora*, 7–II–1935; «La evolución de las revoluciones», *Ahora*, 4–IV–1935; «Lo peor de todo», *Ahora*, 11–IV–1935; «El vecino afectuoso», *Ahora*, II–V–1935; «Una lección de historia», *La Prensa*, 12–V–35; «Contra los separatistas. Prandio», *Ahora*, 5–VI–1935; gran parte de ellos reproducidos en Azorín, *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino, 1973.
- ¹¹ Ideas recogidas en «El maestro», 1911, *O.C.*, Vol III, Madrid, Aguilar, 1947, p. 889; «En el sota-banco. Don Francisco», *Ahora*, 28–II–1935 y «El vecino afectuoso», *Ahora*, 2–V–1935. En general, entre 1934–35, Azorín solía hacer acopio del pensamiento del federalista catalán al tratar el problema del liberalismo, la República y el separatismo.
- ¹² Consúltese el estudio introductorio, así como José Payá Bernabé, «Azorín y la Real Academia a través de sus cartas», *Canelobre*, n° 9 (1987), pp. 24–32.
- ¹³ «Comprensión», artículo de Gregorio Marañón, s.d., en el que trata sobre las elecciones generales legislativas del 16 febrero 1936. Frente a las acusaciones de fraude realizadas por derechistas al haber triunfado el Frente Popular, el egregio doctor apela a la colaboración y la concordia, al respeto de la voz del pueblo y la alternancia política.
- ¹⁴ Gregorio Marañón, *El Conde–Duque de Olivares (la pasión de mandar)*, Madrid, Espasa Calpe, 1936. En las cartas siguientes hará referencia al mismo libro.
- ¹⁵ Consultar el estudio introductorio, así como Marino Gómez Santos, *Españoles sin fronteras*, Barcelona, Planeta, 1983; Ramón Llorens, *El último Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

- ¹⁶ Marie-Joseph Blaise de Chénier, *Tibère, tragédie* de M.-J. de Chénier, avec une analyse de cette pièce, par M. Népomucène Lemercier, (Premier Théâtre-Français, le [] décembre 1819), Paris, Ponthieu, 1819; traducida por José M. de Heredia, *Tiberio, Tragedia en cinco actos*, México, Imp. del Supremo Gobierno, en Palacio, 1827.
- ¹⁷ Gregorio Marañón, «Liberalismo y comunismo (reflexiones sobre la revolución española)», *La Revue de Paris*, 1937, 15-XII-1937, reproducido en *O.C.*, IV, Espasa-Calpe, 1966-77, pp. 373-386.
- ¹⁸ «Al culto y penetrante Ríos no era fácil se ocultase la disonancia en que iban a estar con su elegante y esmerado retrato de Cervantes el sayal franciscano de la orden Tercera y los ejercicios de cofrade. Dejólos pues en silencio, y con tanta mayor razón, cuanto pudo también creerlos poco esenciales a la idea que se propuso dar de aquel insigne escritor. No así los dos posteriores biógrafos, que han insistido en estos pormenores, el uno por curiosar, y el otro por condescendencia. Los hechos son ciertos, y Cervantes fue sin duda alguna individuo de la congregación religiosa del oratorio de la calle del Olivar y también de la orden Tercera de San Francisco. Reducidos como estamos a probabilidades en casi todas las cosas personales de Cervantes, no se puede asignar la verdadera causa de esta inclinación ascética, que no deja de ser notable en el autor del *Don Quijote*». Manuel José Quintana, prólogo de Antonio Ferrer del Río, *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1946, pp. 88-105.
- ¹⁹ Gregorio Marañón, *Crónica y gesto de la libertad*, Buenos Aires, Hachette, 1938.
- ²⁰ Cristóbal Acosta, *Tratado en contra, y pro de la vida solitaria*, Venecia, 1592. Obra moral dedicada al rey Felipe II. Acosta utiliza como pretexto la contestación a una carta que le envían «unos religiosos», interesándose por su decisión de adoptar esta nueva forma de vida.
- ²¹ Albert Sarraut (1872-1962), diputado radical socialista, senador, gobernador general de Indochina y ministro en varias ocasiones de las carteras de Instrucción Pública, de las Colonias y del Interior.
- ²² Azorín debió leer el manuscrito del estudio de Marañón sobre Tiberio, el cual salió a la luz en 1939: *Tiberio (Historia de un resentimiento)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.
- ²³ Pedro Mexia, *Historia imperial y cesarea en que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los emperadores, desde Iulio Cesar hasta Maximiliano Primero; prosiguena el Padre Basilio Varen, asistente de los Clerigos seglares Menores enriqueziendola con las proezas de los ultimos siete Cesares austriacos, desde Carlos Quinto a Ferdinando Tercero*, Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel de Leon, 1655.
- ²⁴ Diego Clemencín y José Mor de Fuentes, *Ensayos de traductores*, que comprende la *Germanía*, el *Agrícola* y varios trozos de Tácito, de Salustio, un discurso preliminar y una epístola a Tácito, Madrid, por Cano, 1798.
- ²⁵ Diego Hurtado de Mendoza fue influido por Píndaro, Ovidio, Virgilio, Tíbulo, Lucrecio, Claudio y Homero.
- ²⁶ La *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza fue compuesta entre 1571 y 1575, pero Luis Tribaldos de Toledo la editó en 1627. Luis Tribaldos de Toledo manejó diversos manuscritos, bastantes diferentes, y escogió el que estimó más original.
- ²⁷ Anónimo, «Juramentados los castellanos, salen a libertar a su Conde, al cual hallan en el camino, ya libre, por una heroica traza de su desposada Doña Sancha», Fernán González, *Romancero General*, Biblioteca de autores españoles, vol. X, Madrid, p. 461.

- ²⁸ Gregorio Marañón, «La inútil impertinencia», *La Nación*, 22-I-1939, *O.C., Artículos, Op. cit.*, pp. 507–512, en el que reproduce textualmente este párrafo de la carta de Azorín. Posteriormente, Azorín trató dicha cuestión en «La ofrenda a Minerva», *ABC*, 29-XI-1947.
- ²⁹ Michel de Montaigne, *Ensayos completos*, Barcelona, Editorial Iberia, 1973.
- ³⁰ Adolfo de Castro, *Estudios prácticos de buen decir y de arcanidades del habla española*, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1879.
- ³¹ Azorín, «Las aventuras de Miguel de Cervantes», *La Nación*, 26-I-1939, reproducido en *Pen-sando en España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.
- ³² El vizconde de Eza, Luis de Marichalar y Monreal (Madrid, 1872–1945) fue un político con-servador, especializado en cuestiones económicas, sociales y agrarias. Fue diputado a Cortes por Soria de 1899 a 1914; senador del reino, director general de Agricultura (1907) y ministro de Fomento (1917) y Guerra (1921). Perteneció a la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Publicista distinguido, escribió, entre otros libros, *El oro, el crédito y la Banca, como factores internacionales* y *El enigma ruso y el ocaso del socialismo*.
- ³³ Memorial interceptado por Serrano Suñer, consultar introducción.
- ³⁴ Sin duda se refiere a su propia existencia ya bajo el estigma del aislamiento tal y como refleja en «El nuevo Madrid», *La Prensa*, 3-XII-1939.
- ³⁵ San Bruno (c. 1032–1101), nació en Colonia, Alemania. Estudió en Reims y en París. Fue can-ciller de la diócesis de Reims. En 1084 se retiró con 6 compañeros para fundar el monasterio La Grande Chartreuse, cerca de Grenoble (Francia). Se trata de una fundación de monjes eremitianos que más tarde se llamaron Cartujos. Siguen estrictamente la regla benedictina.
- ³⁶ Azorín publicó al año siguiente los libros *Valencia* y *Madrid* en Biblioteca Nueva.
- ³⁷ Gregorio Marañón, *Don Juan (Ensayos sobre el origen de su leyenda)*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940.
- ³⁸ Azorín, «Elegía a José Antonio», *La Prensa*, 30-XI-1939; «La lección de Goethe», *Con bandera de Francia*, Madrid, Biblioteca Nueva, [1949], pp. 29–31.
- ³⁹ Carmen Marañón Moya, hija primogénita del doctor gravemente enferma de fiebre tifoidea en estas fechas.
- ⁴⁰ Azorín, «Nietzsche en España», *Arriba*, 18-II-1941; «Carta de Rusia», *Arriba*, 21- y 29-IX-1941 y 5- y 14-X-1941.
- ⁴¹ Se refiere al doctor Teófilo Hernando y a su esposa.
- ⁴² Manuel Lasala y Solera, *Reseña histórico-política del antiguo Reino de Aragón*, Imprenta y Librería de Roque Gallifa, Zaragoza, 1865.
- ⁴³ [1944].
- ⁴⁴ Marañón impulsó a Azorín para que se entrevistase con Julio Casares Sánchez (1877–1964), secretario perpetuo de la Real Academia de la Lengua, en 1944, para que Azorín volviese a par-ticipar en sus reuniones. Los deseos del doctor quedaron, no obstante, insatisfechos. Julio Casa-res es considerado como el primer lexicógrafo moderno del español. Véase al respecto, Marino Gómez Santos, *Españoles...*, *Op. cit.*, p. 88; Ramón Llorens, *Op. cit.*, pp. 115–116.
- ⁴⁵ Federico García Sanchiz, académico de la correspondiente de la lengua de 1941 a 1964.
- ⁴⁶ Azorín, *Valencia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.
- ⁴⁷ Nicolás Fernández de Moratín (1737–1780), padre del dramaturgo Leandro, compuso algunas composiciones poéticas sobre tauromaquia que se han considerado fuentes literarias de obras de

- Francisco de Goya como, por ejemplo: «Fiesta de toros en Madrid» y «Oda a Pedro Romero» y, en prosa, la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España* (1777).
- ⁴⁸ Manuel Rodríguez, *Manolete* (1917–1947), torero legendario en la Historia de España. Impuso su propio estilo, que polémico o no, apasionaba en debates, charlas y artículos. Hizo cambiar a la afición el concepto del arte taurino de forma que hubo una forma de torear antes y después de él. Gustaba a las nuevas generaciones de españoles de la post-guerra.
- ⁴⁹ Néstor Alamo (1904–1994), escritor y músico. Consolidó la canción folkórica canaria, y a él se deben temas tan conocidos como *Sombras del Nublo*, *¡Ay, Teror, qué lindo eres!* o *La alpispa*. En 1931, fundó en su localidad natal, junto con Juan García Mateos, el semanario *Voz del Norte*. *Los ensayos Thenesoya Vidina y más tradiciones* (1945).
- ⁵⁰ La obra de Federico Ruiz Morcuende, *Vocabulario de Leandro Fernández de Moratín* (Madrid, Real Academia Española, 1945) fue premiada con la medalla de oro en el certamen público organizado por la Real Academia Española en 1945.
- ⁵¹ En 1947, como se podrá observar en esta carta y las siguientes, Gregorio Marañón empieza a intervenir para mejorar la situación económica de Azorín, solicitando a Serrano Suñer, el cual negoció los posibles cargos con la Jefatura de Estado y los emolumentos. Fue Azorín quien escogió el cargo del Presidente del Patronato de la Biblioteca Nacional por el que le fueron consignadas 20.000 ptas de salario frente a las 24.000 inicialmente previstas. Durante unos meses fue remunerado «con fondos extrapresupuestarios que tiene el Ministerio». Carta de Serrano Suñer a Gregorio Marañón del 2–V–47. Consúltese el estudio introductorio.
- ⁵² Se refiere, como en varias cartas posteriores a la biografía de Antonio Pérez que Marañón escribió en París. Azorín, «Antonio Pérez», *ABC*, 14–XI–1947.
- ⁵³ Azorín, «La corriente», *ABC*, 4–XI–1947.
- ⁵⁴ Por ser «un tapiz de España: un tapiz que vemos por el derecho y vemos por el revés», una «obra histórica y tratado de psicología» a la vez. *Ídem*.
- ⁵⁵ Agradecimientos a la elogiosa conferencia de Gregorio Marañón sobre Azorín pronunciada en el programa Altavoz de las Letras y de las Artes, el día 6 de diciembre de 1947, reproducida en Gregorio Marañón, *Conferencias, O.C.*, Madrid, Espasa–Calpe, 1967.
- ⁵⁶ Ramón Serrano Suñer fue cesado en septiembre de 1942 por los incidentes entre falangistas y carlistas en el santuario de Begoña a la salida del ministro del Ejército, el general Varela, distanciándose desde entonces de la política y de su colaboración directa con Franco, aunque fue Procurador en Cortes hasta 1957. Sobre Azorín y Serrano Suñer: José Payá Bernabé, «Azorín y Serrano Suñer: treinta años de amistad», *Campus*, 10 (invierno–primavera 1987), pp. 25–32; José Ferrándiz Lozano, «Entrevista a Serrano Suñer», *Revista Colegio Oficial de Peritos e Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante*, 37 (1992).
- ⁵⁷ Marañón solía empezar sus jornadas a las cinco de la mañana. También es sabido que Azorín solía trabajar de madrugada.
- ⁵⁸ Muerte de José María Marañón.
- ⁵⁹ Gregorio Marañón, «El conocimiento de las Naciones o el Norte de Príncipes. ¿Son obras de Antonio Pérez o de Baltasar de Barrientos?», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, T. I, 1950, pp. 317–347.
- ⁶⁰ Carta de Sergio Voronoff a Gregorio Marañón en la que le informa de que no puede aceptar su invitación para dar una conferencia en España, donde está de incógnito. Le comunica asimismo que el general De Gaulle le ha encargado montar un hospital (Madrid, 10–I–1945). Gregorio

- Marañón, «El maestro Voronoff», *ABC*, 7-IX-1951, recogida en sus *Obras Completas*, *Op. cit.*, T. IV, pp. 831-832.
- ⁶¹ Azorín hace alusión a su decisión de abandonar la escritura, como declararía en Radio Nacional el 18 de noviembre de 1952. Por ello, *ABC* organizó un Homenaje Nacional.
- ⁶² En 1953, en ocasión del ochenta aniversario de Azorín, se celebraron numerosos actos y homenajes en su honor.
- ⁶³ Es probable que se deban a la reseña que Marañón realizó, titulada «El Don Juan de Azorín», Toledo, 1953, [s.l.]. Asimismo: «1953. Cumpleaños de Azorín », *Efemérides y Comentarios*, *Op. cit.*, pp. 35-41.
- ⁶⁴ Juan Valera se casó en París con Dolores Delavat. Sobre Azorín visto por Valera, *De Valera a Miró*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1959.
- ⁶⁵ Azorín volvió efectivamente a leer las obras de Gregorio Marañón, *Antonio Pérez*, *Op. cit.*, y *Los procesos de Castilla contra Antonio Pérez*, Madrid, Viuda de Estanislao Maestre, 1947; así como la obra de Antonio Pérez, *Obras y relaciones de Antón Pérez: secretario de estado que fue del Rey de España don Phelippe II deste nombre...*, [s.d.].
- ⁶⁶ La película *La Princesa de Éboli* fue dirigida por Películas Terence Young en 1955, basada en la novela homónima de Kate O'Brien. El personaje femenino que no complacía a Azorín fue interpretado por Olivia de Havilland. Azorín, «Dos mujeres», *ABC*, 18-XI-1954.
- ⁶⁷ Como explicación de la fotografía de Azorín figura: «Azorín en su casa, de Madrid, cuando volvió de Francia, con la experiencia de una guerra y de una ausencia de varios años...». Gregorio Marañón, *Efemérides y comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 13.
- ⁶⁸ «... allá en lo íntimo, sorda misantropía innata...». Ramón Pérez de Ayala, *Poesías completas*, 2da ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- ⁶⁹ Azorín dedicó a Marañón su antología *Cuentos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956.
- ⁷⁰ Tal vez se refiera a la aceptación de la Gran Cruz de Alfonso el Sabio, la cual fue propuesta por Ibáñez Martín, ministro de educación, quien ya le había nombrado anteriormente Presidente del Patronato de la Biblioteca Nacional.
- ⁷¹ Copia a Gregorio Marañón de la carta que Azorín envía a Félix de Lequerica.
- ⁷² José Félix de Lequerica Erquiza (Bilbao, 1891- Bilbao, 1963), abogado y diplomático. Partidario de Maura. Fue diputado entre 1916 y 1923. En 1920 fue subsecretario de la presidencia del Consejo de Ministros. En 1930 fue subsecretario de Economía Nacional hasta el fin de la dictadura de Primo de Rivera. Durante la guerra civil se afilió a la Falange. En 1938, fue alcalde de Bilbao, embajador en París entre 1939 y 1944, ministro de Asuntos Exteriores en 1944 y 1945. En agosto de 1944, sustituyó a Gómez-Jordana en la cartera de Asuntos Exteriores. Cesó en julio de 1945 y fue enviado a Washington como inspector de embajadas. En esa función, y luego como embajador, colaboró en la normalización de las relaciones con Estados Unidos. Desde 1956, fue el representante permanente de España en la ONU. Fue consejero nacional de la FET de las JONS, procurador en Cortes y vicepresidente de las mismas.
- ⁷³ José Félix de Lequerica y Erquiza, *Discurso de ingreso a la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. La actividad económica de Vizcaya en la vida nacional*. Contestación de D. José Larraz (26-VI-1956).
- ⁷⁴ Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político Cristiano Representada en cien empresas. Dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor por Don Diego de Saavedra Faxardo, Cauallero del Orden de S. Iago, del Consejo de Su Magd. en el Supremo de las Indias, i su Emba-*

jador plenipotenciario en los Treze Cantones, en la Dieta Imperial de Ratisbona por el Círculo i Casa de Borgoña, i en el Congreso de Muster para la Paz General (En Monaco a 1 de Marzo 1640). En Milán a 20 de Abril 1642.

- ⁷⁵ En 1956, Marañón leyó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre «El Toledo de El Greco», tema de su libro también publicado en esa fecha, *El Greco y Toledo*. Asimismo, Marañón fue entonces elegido miembro extranjero de la Academia de Ciencias Morales y Políticas de Francia.
- ⁷⁶ Azorín, «Illescas y Toledo», *ABC*, 19-VII-1957.
- ⁷⁷ Subrayado del autor.
- ⁷⁸ Palabras que debieron nacer al calor del Homenaje que *Cuadernos Hispanoamericanos* del Instituto de Cultura Hispánica le rindió. Todo ello narrado por Santiago Riopérez en dicha revista: «Azorín, con nosotros». Ese mismo año, el escritor de Monóvar recibió el Premio de las Letras de la Fundación March.
- ⁷⁹ Azorín, *Sin perder los estribos*, Madrid, Taurus, 1958.
- ⁸⁰ Se refiere al Papa Juan XXIII, Angelo Giuseppe Roncalli, a quien asocia con su homónimo Federico Roncali y Ceruti (Cádiz, 1801-1875), Conde de Alcoy; militar que fue ascendido a general por exigencia de Espartero, con lo que se provocó una crisis ministerial. Fue jefe del Gobierno desde 1852 hasta 1853, y aunque incluyó en el Gabinete a otros militares (Lara, Mirasol), la presencia de Benavides aseguró al Gobierno una tendencia civil que enlazaba con la del anterior presidente, Bravo Murillo. Al abrir las Cortes en marzo de 1853, la oposición de los militares imposibilitó la gestión de Roncali, el que hubo de dimitir.
- ⁸¹ Sea un capítulo de Azorín o no, es probable que se refiera a Las Parcas/Moiras, diosas-destino recurrentes en su obra. Las Parcas eran tres hermanas: Cloto, la más joven, presidía el nacimiento e hilaba la vida de los hombres; Laquesis hilaba los días y los acontecimientos de la vida y distribuía los destinos humanos; Atropos estaba encargada de cortar el hilo de la vida. «Mientras hilan las Parcas mi mortaja,/una cruz de ceniza hago en la frente./El tiempo es la carcoma que trabaja/por Satanás. ¡Y Dios es el Presente!», Ramón M. del Valle-Inclán, «Rosa gnóstica», *Claves líricas*, Madrid, Rúa Nueva, 1943.

Azorín regresa del exilio: certezas y dudas sobre su relación con Serrano Suñer

*José Ferrándiz Lozano
Alicante, España*

EL 1 DE SEPTIEMBRE DE 2003 murió Ramón Serrano Suñer, unos días antes de cumplir ciento dos años. Había nacido el 12 de septiembre de 1901 en Cartagena, debido a que su padre, ingeniero de Caminos, se encontraba trabajando en esta ciudad. Brillante estudiante de Derecho, consiguió un expediente con matrículas de honor en todas las asignaturas. Conoció a José Antonio Primo de Rivera en su época universitaria. En 1923, cuando todavía era menor de edad, obtuvo plaza por oposición como Abogado del Estado. Después de estrenarse en Castellón, prestó sus servicios en Zaragoza, donde conoció a Zita Polo, hermana pequeña de Carmen Polo, la esposa de Francisco Franco. En su boda, en 1932, se conocieron precisamente Franco y José Antonio, que actuaron como testigos. Ese parentesco con Franco, por entonces director de la Academia General Militar, motivaría que años después Serrano Suñer fuese conocido como «el cuñadísimo». Estando en la capital aragonesa, se presentó como candidato de la CEDA en las elecciones de 1933 y obtuvo escaño como diputado en

el Congreso. Al estallar la guerra civil, fue apresado en la cárcel Modelo de Madrid por el bando republicano. Dos hermanos suyos murieron fusilados; él consiguió que le trasladaran a una clínica, alegando úlcera de estómago. La leyenda en torno a su huida dice que escapó de allí vestido de mujer y se escondió en la Embajada holandesa. Pudo salir de Madrid para dirigirse a Salamanca, a unirse con su concuñado Franco, cabeza militar del bando nacional. El trayecto fue de lo más rocambolesco. De Madrid a Alicante, de Alicante a Marsella, de Marsella a Biarritz, de Biarritz a España. En febrero de 1937, ya estaba en Salamanca, capital provisional de los nacionales. Llegó con su familia. Salamanca era un hervidero de intrigas políticas entre las distintas facciones falangistas. Al igual que los militares habían instalado allí su centro de operaciones, Manuel Hedilla, jefe de la Falange tras la ausencia de José Antonio, trasladó también la Junta de Mando del partido. Entretanto, varias tendencias aspiraban a imponer su dominio en la Falange (Payne, 1985). Hedilla contaba con el apoyo de ciertos intelectuales y periodistas influidos por el nazismo. Los llamados «legitimistas», seguidores literales de los discursos de José Antonio que no aceptaban nada en la organización que se apartara de sus palabras, se oponían a la autoridad de Hedilla, al que consideraban un miembro más de la Junta de Mando. En disputa entraba también un tercer grupo de militantes de última hora, de «camisas nuevas», que acababan de ingresar con oportunismo y no tenían otro objeto que el control del partido. La llegada de Serrano Suñer, antiguo cedista que en ningún momento había militado en la Falange, aunque era amigo y albacea testamentario de José Antonio, tuvo efectos en la resolución de estas disputas, especialmente cuando Franco le encargó la redacción del Decreto de Unificación de la Falange y la Comunión Tradicionalista de los carlistas. Por el decreto, ambas organizaciones se fusionaron en lo que se denominó Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

En Salamanca, y luego en Burgos, Serrano Suñer iría convenciendo al general de la necesidad de dotar al futuro estado de una estructura y legislación política. Al constituir Franco un gobierno en la España nacional en enero de 1938, nombró a Serrano Suñer ministro de Interior. Durante ese año, su ministerio redactó una Ley de Prensa que consideraba que los medios tenían que actuar «con idea de servicio al Estado». La ley regulaba el número de publicaciones, se reservaba la intervención gubernamental para designar directores, reglamentaba la profesión periodística y establecía un férreo control de sus contenidos por medio de la censura. Aunque el propio Serrano siempre recordó que esta ley tenía un carácter provisional, lo cierto es que estuvo vigente hasta 1966. El 29 de diciembre de 1938, los ministerios de Interior y Orden Público se refundieron en uno: el ministerio de Gobernación, que ocupó Serrano Suñer hasta que en octubre de 1940 se hizo cargo de la cartera de Asuntos Exteriores. Como ministro del Interior, primero, y de Gobernación, después, tuvo un control abso-

luto de la prensa, reforzado además por su condición de presidente de la Junta Política de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS desde el 9 de agosto de 1939, tras crearse este cargo con los estatutos de la organización, al 3 de septiembre de 1942. Su paso al ministerio de Asuntos Exteriores le concedió otro tipo de protagonismo, pero también su progresiva pérdida de influencia sobre los medios de comunicación. Su nuevo escenario político le llevó a dirigir la diplomacia que trató con la Alemania nazi y la Italia fascista durante la segunda guerra mundial. En sus encuentros diplomáticos, se entrevistaba con Hitler, con el ministro de Exteriores alemán Von Ribbentrop, con Mussolini y con el yerno de éste, el conde Ciano. Serrano Suñer fue una de las seis personas que estuvieron en el vagón del tren que acogió en la estación de Hendaya, en 1940, la única entrevista entre Franco y Hitler. En alguna ocasión llegó a contar detalles de aquel encuentro, si bien su versión es contradictoria a la que dio otro de los testigos, Paul Schmidt, secretario de prensa alemán e intérprete del ministro que permaneció entre bastidores y pudo seguir las incidencias de la cita. La actitud de Serrano Suñer durante aquellos años le hizo sospechoso de germanismo ante los países aliados y en el interior español, aunque él, posteriormente, siempre intentó explicar que su actuación fue un juego estratégico para mantener a España fuera de la guerra.

La vida política de Serrano Suñer junto a Franco fue tan intensa como efímera. Duró cinco años y medio. Él fue, por decirlo de algún modo, el arquitecto del régimen en sus primeros años. Su poder era percibido en todas partes, hasta el punto de que cuando fue a presidir una procesión del Corpus a Sevilla circuló por allí una letrilla que resumía con gracia su condición: «Por la calle abajo viene / el Señor del Gran Poder / antes era el Nazareno, / ahora es Serrano Suñer» (Reyes, 2003). Ramón Garriga, muy cercano a él, contó un pequeño suceso familiar protagonizado por Carmencita, la hija de Franco y Carmen Polo. Sostiene Garriga que la pequeña llegó a preguntar en casa: «¿Quién manda aquí, papá o el tío Ramón?».

Serrano Suñer cayó en desgracia en 1942, cuando fue convocado por Franco y éste le comunicó su decisión de prescindir de él. No hay duda de que su exceso de poder venía sembrando el escenario político, desde tiempo atrás, de rivales emergentes. Según Garriga, existían tres frentes que actuaban contra él: José Luis Arrese, que convirtió un amplio sector de «camisas viejas» en fieles seguidores de Franco; el general Varela, de afinidades tradicionalistas, cabeza además de los militares antiserranistas; y Carrero Blanco, que por su posición cercana al jefe del Estado le hacía llegar a éste lo que se hablaba sobre Serrano (Garriga, 1986: 133–134). La versión más aceptada por los historiadores es que en su destitución resultaron decisivos los sucesos del santuario de Begoña del 15 de agosto, donde falangistas arrojaron contra los requetés dos bombas de mano de las que explotó una, causando una veintena de heri-

dos. Al acto asistía el ministro del Ejército, el general Varela, que interpretó el atentado como una provocación. Franco interrumpió sus vacaciones y regresó a El Pardo. Varela se arriesgó a forzar un pulso político y exigió responsabilidades. Serrano Suñer, como máxima autoridad de la Falange, fue sacrificado por Franco. Su destitución se publicó oficialmente el 3 de septiembre, el mismo día que la del ministro Varela. No falta quien, además del posible recelo de Franco hacia un conculado que acaparaba tanto la atención, ha llegado a señalar, como factor determinante de su caída, «la cólera de la señora Franco por el hecho de que la buena sociedad madrileña supiera que Serrano Suñer mantenía relaciones con la esposa de un destacado militar perteneciente a la nobleza» (Preston, 1994: 580). Un libro reciente ha rescatado esta historia (Romero, 2002). La esposa del destacado militar era la marquesa de Llanzol, que tuvo una hija el 29 de agosto de 1942. Aunque la niña se llamó Carmen Díez de Rivera, en realidad era hija de Serrano Suñer. La coincidencia entre la fecha de su nacimiento y la destitución, días después, del todopoderoso ministro es sorprendente. Carmen Díez de Rivera jugó un papel destacado en los primeros compases de la Transición, como secretaria del presidente del gobierno Adolfo Suárez antes de las elecciones de 1977.

Historiadores de diversas ideologías coinciden en que Serrano Suñer fue el personaje de más altura intelectual que tuvieron los cuadros de poder del régimen franquista en sus primeros años. Hasta Pilar Franco se consintió un comentario jocoso: «Fue inteligentísimo –dijo–. Tanto, que tuvo un secretario que se llamó Francisco Franco Bahamonde» (Franco, 1980: 259). Fue, además, uno de los pocos políticos de su época que escribió sus memorias. Sin embargo, éste es uno de los puntos más delicados a la hora de enjuiciar su actitud. En artículos y libros, incluyó su versión testimonial de notables sucesos políticos, versiones que no siempre han podido confirmarse con documentación ni con otros testigos. Los documentos, por ejemplo, del ministerio de Asuntos Exteriores de su época de ministro desaparecieron, por lo que muchos de los entresijos narrados por él no han podido ser comprobados. Otros archivos que quedaron fuera de sus dominios sí han permitido constatar que sus narraciones no son siempre fiables (Tussell, 1988). La historiografía actual desconfía cada vez más de sus versiones y le acusa de amañar sus recuerdos políticos a su conveniencia. Javier Tussell (2001) le tiene por un fabulador de su pasado. Para David Solar (2003) estuvo sesenta años reescribiendo la historia. Ricardo de la Cierva avisó de que «como testigo de la historia hay que tomarlo con bastante precaución» (2003). Joan Maria Thomàs (2003) le define como el hombre que se reinventó a sí mismo.

En sus memorias y declaraciones, Serrano Suñer siempre se presentó como artífice del regreso de algunos intelectuales a España tras la guerra civil, frente a la ope-

sición de algunos militares. Uno de esos intelectuales en el exilio era Azorín, instalado en París. ¿Tuvo Serrano Suñer algo que ver en su regreso?

Veámoslo.

Azorín, desde luego, nunca contó nada en este sentido; Serrano sí. Serrano resaltó su papel de valedor interno, valedor no sólo de Azorín sino también de Ortega y Gasset, Marañón o Menéndez Pidal. Pero su versión no se conoció hasta la publicación en 1977 de sus memorias tituladas *Entre el silencio y la propaganda, la Historia como fue*, versión que repitió en otras ocasiones, especialmente en el libro *El franquismo sin mitos. Conversaciones con Serrano Suñer* que publicó Heleno Saña en 1981 y en una entrevista que me concedió en 1990 para *ABC*, grabada en cinta, que por limitaciones de espacio apareció reducida en la edición de Alicante de este diario (Ferrándiz Lozano, 1990) y completa dos años después en la revista de un colectivo profesional (Ferrándiz Lozano, 1992). El hecho de que hasta 1977 no se hubiera publicado nada sobre esta actuación de Serrano explica, también, que biógrafos azorinianos como Cruz Rueda, José Alfonso, García Mercadal o Valverde no mencionaran nada de ello. Tampoco pudo hacerlo Santiago Riopérez. A pesar de que su biografía *Azorín íntegro* se editó en 1979, el original –según manifestó al autor de esta ponencia– lo tenía entregado a la editorial dos años antes. Sí dejó constancia, en cambio, de la amistad posterior que unió a ambos personajes.

Hasta 1977, pues, las relaciones entre los dos se conocían por los escritos públicos de uno y otro. Azorín le había dedicado a Serrano Suñer, en 1955, su libro *El pasado* «con viva gratitud», según quedó impreso en la página 7. Se le conoce además un comentario elogioso de 1941, publicado en la revista *Vértice*, sobre el retrato que del político pintó Zuloaga (Fox, 1993). Serrano Suñer, por su parte, publicó varios escritos sobre Azorín (Serrano Suñer 1953, 1954, 1967 y 1973), algunos de ellos incorporados en su libro *Ensayos al viento*, prologado precisamente por el autor de Monóvar, aunque no se publicó hasta 1969.

Poco aportaban todas estas referencias públicas al conocimiento de sus relaciones personales. Hoy por hoy, la situación es moderadamente más ventajosa, y a los testimonios del político y abogado se aporta a esta ponencia la transcripción de treinta y ocho cartas de Azorín a Serrano Suñer de 1947 a 1966, que el destinatario facilitó en fotocopias a la Casa Museo Azorín en 1986 (Apéndice 2). De estas cartas, sólo nueve se han publicado o reproducido hasta ahora completas. «Pienso –dijo entonces– que su transcripción nos puede revelar aspectos interesantes de la biografía azoriniana, dado que en muchas de ellas se condensa la expresión humana y literaria de Azorín». De estas cartas teníamos noticia por una colaboración del propio Serrano en *Anales azorinianos* (Serrano Suñer, 1986), donde comentó y citó parcialmente varias, y por un artículo de José Payá (1987) en la revista *Campus*. Payá, además, transcribió

cinco cartas completas en el epistolario que se incluyó en las *Obras escogidas* de Azorín (Payá, 1998). En todas ellas predomina el contenido amistoso y literario. Con las fuentes que conocemos, pues, cabe concluir que Serrano no conocía personalmente a Azorín cuando éste permanecía en el exilio.

Sobre el regreso de Azorín a España, las memorias del ex ministro aportaron varias revelaciones. Para empezar dio a conocer el memorial, fechado el 21 de enero de 1939, que Azorín envió a Franco y por el que le pedía la organización en París de una asamblea o conferencia consultiva de intelectuales españoles en el exilio. Proponía para presidirla a Gregorio Marañón. La conferencia «deliberaría sobre la vuelta de los intelectuales a España y sobre las condiciones siempre decorosas en que esos elementos, integradores de la nacionalidad –hablo de los no residentes en la España nacional– habrían de poder tornar a la Patria». Según los testimonios de Serrano Suñer, él ya había planteado a Franco en Salamanca y Burgos, antes de que acabara la guerra, la conveniencia de que regresaran algunos intelectuales. Para Franco –declaró Serrano a Heleno Saña– el grupo de intelectuales eran Ortega, Marañón, Menéndez Pidal, Azorín y otros de menor entidad. En la entrevista de 1990, en cambio, quiso aportar un dato más, incurriendo en error. Manifestó que él le mencionaba a Azorín entre los intelectuales a regresar porque Franco tenía una pequeña relación con el autor «por el Azorín cronista en Marruecos, durante la guerra». Azorín, dijo Serrano Suñer, «estuvo una temporada allí, y entonces Franco era un comandantín muy importante. Y por eso yo, al lado de esos nombres, añadí el de Azorín, porque si no hubiera tenido esa pequeña relación estaba seguro de que Franco no sabía quién era». Que se sepa, Azorín no fue nunca corresponsal en Marruecos.

La recepción interna del memorial enviado a Franco no debió ser muy entusiasta, a juzgar por una carta que Serrano Suñer, a quien había llegado su texto, le remitió a Gregorio Marañón : «Llegan con frecuencia al Generalísimo cartas de Azorín –le decía–. Junto a consideraciones que yo comparto, hay puntos de vista y afirmaciones inaceptables. Habla en su última de una extraña Asamblea y da el nombre de usted para presidirla. La singularidad de su caso no resulta favorecida con esta complicación con gentes que se encuentran en otros, por fortuna para usted, bien distintos. Creo sabrá usted de qué manera yo le hago la justicia que usted merece, y el Generalísimo también. Creo interesa que usted se desentienda un poco de los otros, donde hay gentes que no pasan por un sincero arrepentimiento de sus errores políticos» (Gómez-Santos, 1983: 84–86).

En agosto de 1939, Franco constituyó un nuevo gobierno y, según Serrano, hubo ciertas tensiones en uno de los primeros Consejos de Ministros, donde el general Yagüe, ministro del Aire, planteó la conveniencia de que regresara el ginecólogo Varela Radó, mención que aprovechó el ministro de Gobernación para sumarse a su

petición, pero siempre y cuando se dejara entrar a ciertos intelectuales. Al mencionar el nombre de Gregorio Marañón, el general Varela protestó con ceceo andaluz: «Pues a eze, zi entra, lo mato yo» (Ferrándiz Lozano, 1990), a lo que contestó Serrano: «Pues mire usted, mi general, tendrá dificultades para su acción, porque yo, personalmente, a Marañón le daré escolta». La situación era tan tensa que Franco tocaba el pie, disimuladamente, al con cuñado y le decía: «Vamos a pasar a otra cosa» (Saña, 1981: 295).

Sin embargo, no puede afirmarse que la postura de Serrano Suñer fuese determinante para el regreso de Azorín. El nuevo gobierno se nombró el 10 de agosto y el escritor regresó a finales de ese mismo mes. Ese corto espacio de tiempo hace pensar a Ramón F. Llorens, que ha revisado con detalle esa época biográfica de Azorín, que los preparativos del viaje tuvieron que ser muy precipitados, por lo que se inclina a creer más a Pérez Ferrero, que ya observó que Azorín preparaba su regreso a España a principios de julio (Llorens, 1999). Ya en España, Azorín sufrió otros contratiempos contra los que Serrano Suñer aseguró que tuvo que luchar:

«Debidamente autorizado entró nuestro Azorín en España, pero Arias Salgado que, como Vicesecretario de la Falange era Jefe de Prensa, dio órdenes para que no se le permitiera escribir en los periódicos; y en una reunión de la Junta Política que yo presidía le manifesté que no podía creer que ello fuera cierto, a lo que él, con gran seguridad, sintiéndose sin duda respaldado por alguien, me contestó que la orden era cierta y que lo había hecho así *porque Azorín era un tráfuga*. Destempladamente le contestamos –varios a la vez– que eso era una tontería y que el principal interés de la entrada de Azorín en España estaba en que siguiera actuando con toda su plenitud intelectual y no sólo para tener un titular más de una *cartilla de racionamiento*. “Consumidores –le dije–, hay muchos; en cambio hombres como Azorín, Menéndez Pidal, Ortega, Marañón, etc., que vienen a prestigiar ante el mundo la vida intelectual de nuestro país, hay pocos.”» (Serrano Suñer, 1977: 414)

En la entrevista de 1990, Serrano añadió algunos detalles. Para empezar, declaró que fue Dionisio Ridruejo quien le comentó lo que se tramaba: «¿No te has enterado que estos necios han puesto una circular en todos los periódicos diciendo que prohibido publicar nada de Azorín?». Recordaba en la entrevista que esto ocurrió en tiempos de Gabriel Arias Salgado como jefe de Prensa y que por ello le dijo a éste: «Oye, me han dicho una imbecilidad tan grande que no puedo creer que sea verdad». Esta escena la situaba también en el seno de una Junta Política.

«Arias Salgado dijo: ah, pues claro, Azorín es un tráfuga. Y yo dije: bueno, hasta ahí podríamos llegar, la desgracia nuestra sería que estuviera aquí sólo para tener una cartilla de racionamiento, la gloria y el interés nuestro es que

esté aquí y que escriba. Y como él todavía quiso replicar, el capitán Luna, que había dejado el ejército por la Falange, se puso de pie y dijo: Gabriel, quítate las gafas, que te voy a partir la cara.» (Ferrándiz Lozano, 1990)

Ahora bien, el intento de veto a Azorín es uno de los episodios que requiere precisión. Basta con revisar la cronología. Por una parte, Serrano Suñer dio a entender en sus memorias que este intento fue inmediato al regreso de Azorín. Inman Fox sitúa las órdenes de Arias Salgado en 1940 (Fox, 1993: 84). Fernández Gutiérrez afirma que en el 39 y 40 «se dio orden de que no se le dejase escribir en los periódicos de España» (Fernández Gutiérrez, 1996: 92). Sólo Ramón F. Llorens ha razonado que ese intento tuvo que ser a partir de 1941, lo que parece más ajustado.

En principio, es imposible que Arias Salgado ejerciera un veto oficial antes de mayo de 1941. Hasta esa fecha, y desde enero de 1938, el control absoluto sobre los medios de comunicación lo tuvo Serrano Suñer, que al frente de la Dirección General de Prensa nombró a personas de su confianza: José Antonio Giménez Arnau, primero, Enrique Giménez Arnau, después, y Jesús Ercilla. Si Serrano Suñer fue un valedor de Azorín, como él nos dice, no parece concebible que el escritor tuviera limitaciones para publicar en la prensa española. Otra cosa es que los artículos de Azorín en España durante esas fechas fueran muchos menos que los que publicaba en el diario *La prensa* de Buenos Aires. Sus colaboraciones periodísticas en España se intensifican a partir de 1941, justo cuando Serrano Suñer empieza a perder su control de los medios de comunicación y la política de Prensa pasa a depender de Arrese y Gabriel Arias Salgado (Sinova, 1989). Sólo entonces pudo éste remitir una circular prohibiendo que se publicaran artículos de Azorín; y cabe dentro de lo probable que Serrano Suñer, que seguía presidiendo la Junta Política, pudiera parar el intento.

Curiosamente, Azorín se reincorporó a *ABC* cuando lo dirigía Losada de la Torre, que fue designado por Serrano en enero de 1940, valiéndose de la facultad que daba al gobierno la Ley de prensa de 1938 para nombrar a los directores de los periódicos. Ignacio Luca de Tena, presidente del Consejo de Administración de *Prensa Española*, editora de *ABC*, tenía previsto nombrar a Francisco de Cossío, pero desde el gobierno se prefirió a Losada, que durante la guerra firmó en el *ABC* de Sevilla unas crónicas, muy del agrado de los franquistas, con el seudónimo de Juan de Córdoba. De Losada, que dirigió el diario hasta 1946, siempre se ha dicho que actuó con falta de lealtad a la empresa y con servil sumisión a los poderes que le sostenían en el cargo (Sinova, 1989: 53–56; Pérez Mateos, 2002: 258–263). En este ambiente de control gubernamental de la información que se publicaba en prensa, control que se ejercía con la censura y la comunicación de consignas, y en un periódico que contaba con un director que actuaba con fervor extremo al régimen fue en el que Azorín tuvo que sobrevivir como articulista. Aunque la mayoría de sus textos eludían el tema político, en su pro-

ducción no faltaron algunos que se ocuparon de cuestiones inspiradas por la Delegación de Prensa, tal como demostró Inman Fox (1993).

Hasta aquí, por tanto, todos estos momentos no nos muestran más que una relación indirecta entre Azorín y Serrano Suñer. Éste ya reconoció en la entrevista de 1990 que al regreso del escritor no se conocían todavía. «Pero me lo encontré pronto, no sé dónde, y me saludó con mucho afecto», dijo. Sólo a partir de 1947 puede constatarse, por lo pronto, esa relación personal a través del epistolario entre ambos y de varios documentos gráficos. Del 8 de mayo de 1947 es la primera carta de Azorín a Serrano Suñer que éste facilitó. El libro más antiguo dedicado por Serrano que se conserva en la Casa Museo Azorín es también de ese año. Se trata de *Entre Hendaya y Gibraltar*. «Para el glorioso escritor Azorín, testimonio de la admiración que le profesa un español», anotó en la dedicatoria, fechada el 16 de mayo. De dos días después es una carta de Azorín con comentarios sobre este libro en el que Serrano empezaba a tejer sus memorias y a contar su propia historia antes de que la contaran otros. A la pregunta de Heleno Saña de si mejoró el libro su imagen política, Serrano contestó: «No lo sé, pero en un país tan perezoso como el nuestro para leer y para escribir, recibí muchas cartas, algunas escritas por mentes ilustres, con gran elevación y nobleza, como las de Marañón, don Ramón Menéndez Pidal y Azorín».

Alejado de la política activa, Serrano, con la colaboración de Gregorio Marañón, todavía intervendría en algunos momentos biográficos de Azorín, especialmente procurando su nombramiento como miembro del Patronato de la Biblioteca Nacional y maniobrando para que le concedieran un premio de medio millón de pesetas en 1954, cuyo importe se recaudó entre varios banqueros. La finalidad de una y otra iniciativa fue económica, para mejorar los ingresos de Azorín. Pero esa otra etapa que, por quedar fuera de los límites temporales de este coloquio (1939–1945), merecerá desarrollarse en otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- Bardavío, J., «Cumple cien años el cuñadísimo», *La aventura de la Historia*, 35 (2001), pp. 16–24.
- De la Cierva, R., «El creador del Movimiento», *La razón* (2 de septiembre de 2003), p. 25.
- Fernández Gutiérrez, J.M., «El zumo amargo de Azorín, Pensamiento político», *Anales azorinianos*, 5 (1996), pp. 75–95.
- Ferrándiz Lozano, J., «Ramón Serrano Suñer: El gran caudal hereditario que dejó Azorín fue su obra», *ABC*, edición de Alicante (9 de junio de 1990), p. 37.

- , «El gran caudal hereditario que dejó Azorín fue su obra. Entrevista a Serrano Suñer», *Revista del Colegio oficial de peritos e ingenieros técnicos industriales de Alicante*, 37 (1992), pp. 25–30.
- , «La entrevista más difícil», *Información* (8 de septiembre de 2001), p. 23.
- , «Serrano Suñer», *Información* (6 de septiembre de 2003), p. 19.
- Fox, E.I., «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales azorinianos*, 4 (1993), pp. 81–117.
- Franco, P., *Nosotros, los Franco*, Barcelona, Planeta, 1980.
- Garriga, R., *Franco–Serrano Suñer. Un drama político*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Gómez–Santos, M., *Españoles sin fronteras*, Barcelona, Planeta, 1983.
- Llorens García, R.F., *El último Azorín (1936–1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- Merino, I., *Serrano Suñer. Historia de una conducta*, Barcelona, Planeta, 1996.
- Payá Bernabé, J., «Azorín y Serrano Suñer: treinta años de amistad», *Campus*, 10 (1987), pp. 21–25.
- , «Epistolario», en: Lozano Marco, M.A. (coord.), *Obras escogidas*, III, Madrid, Espasa, 1998, pp. 1373–1545.
- Payne, S.G., *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Sarpe, 1985.
- Pérez Mateos, J.A., *ABC. Historia íntima del diario*, Madrid, Libro–Hobby–Club, 2002.
- Reyes, L., «La muerte del *Cuñadísimo*, el último interlocutor de Hitler», *Tiempo* (15 de septiembre de 2003), pp. 46–47.
- Serrano Suñer, R., «Azorín político», *Revista*, 68 (1953), pp. 5 y 18.
- , «Azorín y el teatro», en el programa de la representación de *Lo invisible* en el Teatro María Guerrero, 22 de febrero de 1954.
- , «Azorín en la Historia», *ABC* (3 de marzo de 1967).
- , *Ensayos al viento*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1969.
- , «Azorín educador», *Los domingos de ABC* (3 de junio de 1973).
- , *Entre el silencio y la propaganda. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1977.
- , «Mi amistad con Azorín», *Anales azorinianos*, 3, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1987, pp. 41–47.
- , «Prez de España», *Monóvar*, 13/14 (1990), p. 1.
- Saña, H., *El franquismo sin mitos. Conversaciones con Serrano Suñer*, Barcelona, Grijalbo, 1981.
- Sinova, J., *La censura de Prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Solar, D., «Sesenta años reescribiendo su pasado», *El mundo* (2 de septiembre de 2003), p. 17.

- Riopérez, S., *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.
- Romero, A., *Historia de Carmen. Memorias de Carmen Díez de Rivera*, Barcelona, Planeta, 2002.
- Thomàs, J.M., «Serrano Suñer. El hombre que se reinventó a sí mismo», *Clío*, 24 (2003), p. 12.
- Tusell, J., «Franco no fue neutral», *Historia 16*, 141 (1988), pp. 12–24.
- , «El hombre que fabuló su pasado», *La aventura de la Historia*, 35 (2001), p. 23.

APÉNDICE 1. ENTREVISTA A SERRANO SUÑER

ENTREVISTA REALIZADA por JOSÉ FERRANDIZ LOZANO, publicada en *ABC-Alicante*, 9-6-1990, p. 37; reproducida en versión íntegra en *Revista del Colegio oficial de Peritos e ingenieros técnicos industriales de Alicante*, 37 (1992), pp. 25-30. Los párrafos añadidos en esta segunda versión se transcriben en cursiva. Algunos detalles de esta entrevista fueron comentados por su autor en dos columnas de prensa (Ferrándiz Lozano, 2001 y 2003).

RAMÓN SERRANO SUÑER:
**«EL GRAN CAUDAL HEREDITARIO
QUE DEJÓ AZORÍN FUE SU OBRA»**

El viejo Montaigne dijo a tiempo que «el último extremo de la perfección en las relaciones que ligan a los humanos reside en la amistad». Azorín, que leía a Montaigne, tuvo en cuenta esta filosofía concebida en francés en sus encuentros con Ramón Serrano Suñer. Se conocieron después de la guerra, cuando el ministro se había erigido ya en valedor del intelectual, en su mejor baza para que José Martínez Ruiz dejara su exilio en París y regresara a España. Ramón Serrano Suñer recuerda como nadie aquellos días, a pesar de sus ochenta y nueve años, que dicen las enciclopedias, y los últimos que vivió Azorín, del que fue su albacea testamentario. Hubo de todo: discrepancias en el Consejo de Ministros, acusaciones de tráfuga al escritor, vetos en prensa.

—Yo iba con alguna frecuencia, no todos los días, a su casa. El ambiente siempre era el mismo: una mesa camilla, y sentados allí él y su mujer.

—Doña Julia.

—Sí, Doña Julia. Ella no era el doble de Azorín, era una persona sencilla intelectualmente. Me acuerdo que un día de los que fui por allí Azorín acababa de cumplir uno de sus últimos cumpleaños. Serían 90 ó 91. Y hablamos un poco de la edad. Él me llamaba siempre don Ramón, y ella Suñer. Y me dijo ella: ¿Verdad, Suñer? ¿Verdad que Pepe tiene que llegar a los cien años? Y yo digo: pues claro está, pues no faltaba más.

—Lo malo es que Azorín no cumplió el centenar.

–Cuando la muerte me avisaron. Enseguida acudí, fui de los primeros. Conservando la lucidez, todo lo disminuida y reducida, propio de las circunstancias, había dicho, con una agonía un poquito larga: ¡Lo que cuesta morir!

–Parece que los grandes personajes se reservan siempre una frase lograda para el momento decisivo.

–Esa frase la repitió luego alguna persona, y tal vez alguien la dijo antes. No sé, yo no soy especialista en frases sobre la muerte.

–Me consta que usted fue el primer político que planteó a Franco el regreso de ciertos intelectuales a España.

–Se lo manifesté a Franco en Salamanca, antes de que hubiera gobierno. Yo llegué a Salamanca en febrero de 1937.

–En plena guerra.

–Estuve allí aguantando todas las impertinencias de los falangistas exaltados, de los carlistas románticos, de los cedistas trasnochados, de los ambiciosos. Y Franco me decía: ve depurando, ve preparando.

–¿Y qué pasó con Azorín?

–Después de almorzar, yo paseaba con Franco y hablábamos de todo. Él no me hablaba más que de los generales, por regla general para meterse con todos. Yo le hablaba de la gente universitaria, de la política. Y allí, en Salamanca, y después en Burgos, yo le decía: oye, aquí veo yo... claro, tú estás muy ocupado, llevas victoriosamente la guerra, pero esto está muy desordenado, aquí hace falta un Estado, y por qué se ha de pasar un día más. Porque don José Ortega y Gasset, don Ramón Menéndez Pidal, el doctor Marañón, Azorín... ¡Españoles que tienen un nombre con resonancia en el mundo! ¿Qué mal negocio es éste? Y Franco decía: sí, no, sí, es verdad.

–Ya.

–Franco tenía una pequeña relación con Azorín por el Azorín cronista en Marruecos, durante la guerra. Azorín estuvo una temporada allí, y entonces Franco era un “comandantín” muy importante. Y por eso yo, al lado de esos nombres, añadí el de Azorín, porque si no hubiera tenido esa pequeña relación estaba seguro de que Franco no sabía quién era. Franco era muy poco lector.

–¡Pero algo diría!

–Me dijo: sí, mira Ramón, tal vez tengas razón, pero... los militares no quieren.

–Sin embargo, Azorín volvió.

–Un día, mientras debatíamos las cosas naturales en el Consejo de Ministros, el que en aquel momento acababa de ser nombrado ministro del Aire, el general Yagüe, se dirigió a Franco, y no a mí, que me tenía enfrente. Y le dijo: bueno, mire, mi general, ya es inaguantable esto de que aquí haya gente en el extranjero de gran valía, como el doctor Varela Radío. Y Franco: sí, bueno. Y me dice a mí: toma nota, infór-

mate. Y entonces yo le dije: no sabe lo que me alegra que haya planteado este problema. Este problema, como sabe el generalísimo, se lo vengo yo planteando desde que llegué a Salamanca. Estuvo conforme conmigo (ahí le di un poco de coba), pero pensó que podría haber reticencias por parte de ustedes.

–Y parece que esta vez cundió, ¿no?

–Dije que el doctor Varela Radío debía entrar. Ahora bien, añadí, aquí no entrará por amigo suyo, aquí se establecerá un criterio de carácter general, político y, a mi juicio, justo, y entrarán una serie de españoles ilustres. Y digo yo: don Ramón Menéndez Pidal, don José Ortega y Gasset, varios escritores, entre ellos Azorín, y, evidentemente, el doctor Marañón.

–¿Hubo oposición?

–Cuando dije el nombre de Marañón, el ministro Varela, con un pequeño ceceo andaluz que tenía, dijo: Pues a «eze», «zi» entra, lo mato yo. Y yo dije: pues mire usted, mi general, tendrá dificultades para su acción, porque yo, personalmente, a Marañón le daré escolta.

–Demasiado tenso.

–Ése era el ambiente. Recuerdo que Sánchez Mazas comentaba luego: yo ya sé, aquí en España volverán a sonar tiros, pero los primeros sonarán de un lado al otro del Consejo de Ministros.

–Usted, en cambio, se salió con la suya.

–Volvió Azorín, volvió don Ramón Menéndez Pidal, volvieron todos.

–¿Conocía a Azorín personalmente?

–*Todavía no. Pero me lo encontré pronto, no sé dónde, y me saludó con mucho afecto. Desde entonces, nos veíamos mucho.*

–Aún tuvo ocasión de dar la cara por él. ¿Qué pasó cuando le vetaron en los periódicos?

–Dionisio Ridruejo me dijo: ¿no te has enterado que estos necios han puesto una circular en todos los periódicos diciendo que prohibido publicar nada de Azorín?

–Habla usted de tiempos de Arias Salgado, ¿no?

–*Sí. A él le dije: oye me han dicho una imbecilidad tan grande que no puedo creer que sea verdad. Arias Salgado era miembro de la Junta. Dionisio también. Y el capitán Luna también.*

–¿Qué tiene que ver el capitán Luna?

–*Ahora verá.* Arias Salgado dijo: ah, pues claro, Azorín es un tráfuga. Y yo dije: bueno, hasta ahí podríamos llegar, la desgracia nuestra sería que estuviera aquí sólo para tener una cartilla de racionamiento, la gloria y el interés nuestro es que esté aquí y que escriba. Y como él todavía quiso replicar, el capitán Luna, que había dejado el

ejército por la Falange, se puso de pie y dijo: Gabriel, quítate las gafas, que te voy a partir la cara.

–A Azorín no sólo se le levantó el veto, sino que, además, presidió el Patronato de la Biblioteca Nacional.

–Fue Marañón el que se presentó un día en mi casa y me dijo: oiga usted, no le parece que es triste que Azorín, que nos ha enseñado a todos los que escribimos hoy en España, tenga que escribir todos los días un artículo para el periódico porque lo necesita para comer, hay que hacer algo por él, ¿no cree usted? Y digo: hombre, ya lo creo, lo que sea. Es que yo me acabo de enterar, me dijo Marañón, que está vacante la presidencia del Patronato de la Biblioteca Nacional. A la mañana siguiente llamé por teléfono al ministro de Educación, Ibáñez Martín, y fui a verlo. Contestación de Ibáñez: hombre, Ramón, pero Azorín es un tráfugo.

–*Vaya.*

–*Y yo: ¿pero qué dices? A éste me lo sacudí pronto porque era un poco ilustrado.*

–¿Como amigo, le hizo Azorín alguna confidencia sobre su verdadero motivo para abandonar la Academia?

–Él por lo que no le gustaba no pasaba. Se llevaba bastante mal con la gente de la Academia.

–Se ha dicho que se enfadó porque no admitieron a Gabriel Miró, aunque el propio Azorín decía que la verdadera causa era la hora de las juntas.

–Él a mí me dijo: mire usted, a aquella casa no se puede ir. No hay ni el orden ni la cultura que deberían ser naturales. Yo no vuelvo allí.

–Cosa que cumplió.

–Marañón me contó que Azorín dijo: yo a la Academia no vuelvo si no es del brazo de Serrano Suñer.

–Debió de tenerle mucha confianza para decir eso, y para acabar nombrándole su albacea testamentario. ¿En qué consistió su herencia?

–¡Hubo tan pocas cosas!

–Algo tuvo que decir, sin embargo, para defender la biblioteca del maestro.

–Eso fue después, cuando los periódicos, con una cierta ligereza dieron la noticia de que doña Julia, la viuda, vendía la biblioteca. Consideré que era una ofensa y me dirigí a la prensa diciendo que no se podían decir esas cosas. *La biblioteca de Azorín era una cosa sagrada.*

–*Y no sólo su biblioteca, también su literatura.*

–*Claro. El caudal, el gran caudal hereditario que dejó Azorín a todos los españoles fue su obra. Ésa es la verdadera herencia de Azorín.*

APÉNDICE 2. CARTAS DE AZORÍN A SERRANO SUÑER

EN OCTUBRE DE 1986 Ramón Serrano Suñer envió a la Casa Museo Azorín fotocopia de 38 cartas que le dirigió el escritor entre 1947 y 1967. El envío era la respuesta a una visita a su domicilio del director de la Casa Museo, José Payá Bernabé. «Tengo, y conservo como tesoro –escribió el destinatario del epistolario– no una sino muchas cartas tuyas; y pienso que su transcripción nos puede revelar aspectos interesantes de la biografía azoriniana, dado que en muchas de ellas se condensa la expresión humana literaria de Azorín y que por ello –inéditas como están–, pueden constituir una aportación al conocimiento de su biografía; y esto en la vía del propio Maestro que será mucho mejor que por la mía. Muchas de estas epístolas bien pueden formar parte de lo mejor del pensamiento azoriniano y de la exquisitez, belleza y parquedad de su estilo; pero lo que, indudablemente, revelan, todas, es lo que humanamente era Azorín en su sentido emocionado y emocionante de comprender la amistad, que a mí me alcanza muy generosamente. Son testimonio muy querido de lo que fue nuestra relación y nuestra amistad, llenas de matices que prueban la profundidad de ésta y cómo, junto al cariño, ve al amigo a quien considera amante del espíritu y del libro; es un estado de ánimo que él quiere transmitir» (Serrano Suñer, 1987).

RELACIÓN DE CARTAS DEL ARCHIVO DE LA CASA MUSEO AZORÍN (MONÓVAR), OBRA SOCIAL DE LA CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO.

1. 1947, 8 de mayo. Mecanografiada.
2. 1947, 18 de mayo. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
3. 1947, 20 de diciembre. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Payá, 1987.
4. 1948, 22 de enero. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Payá, 1987.
5. 1949, 28 de mayo. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
6. 1951, 6 de noviembre. Manuscrita. Citada parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
7. 1952, 9 de junio. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Payá, 1987.
8. 1953, 2 de junio. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.

9. 1953, 9 de junio. Manuscrita.
10. 1953, 17 de agosto. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
11. 1953. Tarjeta manuscrita.
12. 1954, 21 de febrero. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987, y en Payá, 1987.
13. 1954, 21 de marzo. Mecanografiada.
14. 1954, 19 de octubre. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
15. 1954, 29 de diciembre. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
16. 1955, 10 de mayo. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
17. 1955, 9 de septiembre. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
18. 1955, 25 de diciembre. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
19. 1958, 20 de marzo. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987, y en Payá, 1987.
20. 1958, 15 de noviembre. Manuscrita. Reproducida la carta original en Serrano Suñer, 1977, y transcripción completa en Payá, 1998.
21. 1959, 4 de febrero. Manuscrita. Transcripción completa en Serrano Suñer, 1987.
22. 1960, 10 de enero. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Payá, 1987, y completa en Serrano Suñer, 1987.
23. 1960, 14 de enero. Mecanografiada. Transcrita parcialmente en Payá, 1987, y en Serrano Suñer, 1987.
24. 1961, 20 de marzo. Manuscrita. Reproducida la carta original en Payá, 1987; transcripción parcial en Serrano Suñer, 1987, y completa en Payá, 1998.
25. 1961, 29 de agosto. Tarjeta manuscrita.
26. 1963, 20 marzo. Manuscrita. Transcripción parcial en Serrano Suñer, 1987, y completa en Payá, 1998.
27. 1963, 9 de junio. Manuscrita. Transcripción parcial en Payá, 1987, y completa en Serrano Suñer, 1987.
28. 1963, 10 de junio. Manuscrita.
29. 1963, 26 de diciembre. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
30. 1964, 29 de diciembre. Manuscrita.
31. 1964, 29 de diciembre. Manuscrita. Reproducida la carta original y transcripción completa en Serrano Suñer, 1969.

32. 1964, 31 de diciembre. Manuscrita. Transcripción en Serrano Suñer, 1987, y en Payá, 1998.
33. 1965, 15 de enero. Manuscrita. Transcripción completa en Serrano Suñer, 1987, y en Payá, 1998.
34. 1965, 29 de agosto. Manuscrita. Reproducida la carta original en Payá, 1987.
35. 1965, 6 de octubre. Manuscrita. Transcrita parcialmente en Serrano Suñer, 1987.
36. 1965, 28 de diciembre. Mecanografiada. Reproducida la carta original en Payá, 1987; transcripción parcial en Serrano Suñer, 1987.
37. 1966, 23 de marzo. Manuscrita. Reproducida la carta original en Payá, 1987; transcripción en Serrano Suñer, 1987.
38. 1966, 14 de julio. Manuscrita.

TRANSCRIPCIÓN

1

Madrid 8 mayo 1947.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: muchas gracias por su amable carta. Devuelvo a usted, dedicados, los libros. Y le ruego que acepte un ejemplar de Los pueblos, de los que, para los amigos, tenía yo aquí.

Con toda cordialidad le saludo.

Azorín.

S.c. Zorrilla, 21.

2

Madrid 18 mayo, 1947.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: muchas gracias por su libro. Lo he leído ya. Y lo he leído con avidez. Es libro excepcional, capital. Habrá que contar con él en la historia moderna de Europa. Aparte de la doctrina, lo que cautiva más son los retratos –retratos a lo Saint–Simon– que se trazan en estas páginas. A lo Saint–Simon; pero con cierta ironía elegante que no tiene el áspero escritor francés. Y acaso lo mejor, entre los retratos, es del Conde Ciano. Se ve que este diplomático había leído a Maquiavelo,

aunque sin entenderlo. Y esta fue su desgracia. Usted mismo reconoce que era un intemperante, en cuanto a la palabra. Aun contando con la intimidad que unía a ustedes, hay cosas que no debió decir nunca. Pensamientos hay a veces en un diplomático que el diplomático no debe decirse ni a sí mismo. Y esta es la marca del verdadero diplomático. En fin, su libro debe ser leído, vuelto a leer y meditado largamente.

Con toda cordialidad le saludo.

Azorín.

S.c. Zorrilla, 21.

Va escrita rápidamente esta impresión; usted sabrá perdonarme.

Comentario. La última frase, tras la firma, está escrita a mano. Azorín se refiere al libro *Entre Hendaya y Gibraltar*. A esta carta se refirió Serrano Suñer en sus conversaciones con Heleno Saña (1981) al hablarle de este libro: «Recibí muchas cartas, algunas escritas por mentes ilustres, con gran elevación y nobleza, como las de Marañón, don Ramón Menéndez Pidal y Azorín. [...] Son admirables –autógrafas– y en otra ocasión hablaremos de ellas y les daré a la publicidad, pues las conservo, naturalmente, con imprescindible gratitud». Según Ignacio Merino (1996: 301), que citó esta carta alterando algunos términos, Azorín le escribió a Serrano Suñer: «He leído con avidez su libro. Una obra que debe ser leída y releída y meditada largamente».

3

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: muchísimas gracias por su bondad. La nueva me encuentra en la cama, enfermo, de donde me levanto para enviar al caballero y al amigo, a quien tanto estimo, la expresión de mi afecto.

Con toda cordialidad le saludo.

Azorín.

Madrid 20 diciembre 1947.

4

Madrid 22 enero 1948.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: he leído con sumo gusto el discurso gratulatorio: primero, con interés; luego, a medida que avanzaba en la lectura, con emoción. Se suelen hacer estos discursos en abstracto: usted lo ha hecho en concreto. Y para mí, en arte, es lo concreto lo difícil; ése es mi tema. Hay siluetas, evocaciones, recuerdos, visión provinciana, en esas páginas. Y todo está dicho con sencillez. Lo he leído con tanto más gusto, cuanto que soy un entusiasta de Castellón: allí di, en su teatro Principal, una conferencia, como introducción al estreno de una obra mía, y allí, con motivo de tal oración, tuve uno de los ahogos mayores que he tenido ni puede tener un orador: habiendo gustado, un poco antes de la conferencia, unas aceitunas verdes quebrantadas, especialidad de la tierra, como lo son en Alicante –y no acordándome de la prevención que se hace a propósito de las aceitunas a los dicentes u oradores– me vi y me deseé para pronunciar, con clara dicción, en el escenario, mi parlamento. A González Espresati, a quien usted nombra en su discurso, lo ha [sic] conocido también, así como a todos los que en aquella época componían la Sociedad castellonense de Cultura. Al ver el retrato de su padre, he tenido la sensación de haberlo visto ya; no sé cuándo ni dónde.

Con este trabajo y con otros análogos, puede formar usted un libro primoroso y privado, a uso de los que se suelen publicar en el extranjero. Pero, ¡por Dios, que sea de arte y no de lujo! Un modelo limpio y elegante de tipografía. Nada más. Excuso decirle que me pongo a su disposición para todo lo que usted desee.

Y perdone la(s) erratas e incorrecciones de esta carta, espontánea y rápida. Incorrecciones no las hay en su discurso; pero yo soy partidario, como Ernesto Renan de que se conserven, puesto que, como dice este autor, son las que dan acento al discurso; Renan las cometía de intento. Hace diez o doce días me pidieron, para Radio Nacional, una nota, mi opinión, y escribí algo en este sentido. La negligencia es, precisamente, lo que realza la verdadera elegancia.

Y no le canso más; pero continuaría escribiendo otro tanto, tal es el gusto con que escribo.

Con la más vida [sic] cordialidad.

Azorín.

5

Madrid 28 mayo 1949.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: si tuviera usted la bondad de recibirme –unos minutos– viva-mente se lo agradecería.

Con entera cordialidad le saludo.

Azorín.

S.c. Zorrilla, 21. Teléfono: 21-06-45.

6

Madrid 6 noviembre 1951.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: su generosa carta me llena de alegría. No sé cómo expresarle mi gratitud; gracias, perennemente. Mi sobrino se encuentra, hace quince días, en París, con el Tratado comercial; es muy buen amigo del Embajador. No estoy todavía bien; no escribo libros. Me asiste el Dr. Izquierdo, discípulo de nuestro gran amigo.

Muy cordialmente.

Azorín.

S.c. Zorrilla, 21.

7

Madrid 9 junio 1952.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: mi vida literaria acaba; hartos, he escrito en tantos y tantos años. Tengo, sin embargo, el torcedor no poder enviar a usted el artículo que tuvo la bondad de pedirme. Entre mis papeles, encuentro estos rasguños. No sé si le servirán; no valen nada; no quiero por ellos nada. Sólo deseo que vea usted mi buena voluntad en servirle.

Siempre agradecido y siempre admirándole.

Azorín.

S.c. Zorrilla, 21.

8

Madrid 2 junio 1953.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: mil gracias; he recibido los dos ejemplares de El cine y el momento. Los enviaré a dos amigos.

Leo con delicias sus artículos de ABC, siempre agudos, certeros.

Cordialmente, su amigo y admirador.

Azorín.

9

Madrid 9 junio 1953.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Queridos amigos: muchísimas gracias por las hermosas flores. Las tenemos, en mucho, tanto por lo que son en sí, como por lo que representan.

Cordiales saludos.

Julia. Azorín.

10

Madrid 17 agosto 1953.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: recibí su carta; muchas gracias. He vuelto a leer el ensayo, en su texto restituído; las observaciones son excelentes. Para ver lo que han sido los resultados –no muy felices– de la desamortización hay que ir repasando uno por uno los Anuarios que antes publicaba el ministerio de hacienda. El juicio más curioso sobre la desamortización lo formula el cardenal Romo, arzobispo de Sevilla, en uno de sus folletos, el mismo en que trata del modo de cultivar los olivos. Lo que ha influido desastrosamente en nuestra historia es el sistema de pastoreo, la trashumancia, la Mesta.

Cordialísimo saludo.

Azorín.

11

Muchísimas gracias, siempre tengo gran gusto en departir con tan preciado amigo, como usted.

[Matasellos de 1953]

12

Madrid 21 febrero 1954.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: muchas gracias por su afectuoso telegrama de junto al mar. Siento la nostalgia del Mediterráneo, el mar de las civilizaciones varias. He repasado los trabajos de los premios Cavia y Luca de Tena. Creo que el Cavia lo merece Ridruejo y el Luca de Tena Luis de Armiñán. Ridruejo tiene una personalidad literaria fuerte y original; Armiñán es un buen periodista; redactor de ABC, cuenta con vivas simpatías en la Casa; es, además, cronista cotidiano, desde Madrid, del Diario de Barcelona.

Siempre su admirador y amigo.

Azorín.

13

Madrid 21 marzo 1954.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: muchas gracias. En San Sebastián, en la iglesia de San Vicente, hay un retablo en que se representa San José en su taller. No he visto en ninguna parte imagen igual. Alguna vez he hablado de ello a los que se ocupan de Artesanía.

Cordialmente su amigo y admirador.

Azorín.

14

Madrid 19 octubre 1954.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: su larga ausencia de ABC me hace temer que esté usted enfermo. Lo sentiría. Siempre leo sus artículos con vivo agrado, por su finura, por su ponderación.

Cordiales saludos.

Azorín.

S.c. Zorrilla, 21

Madrid 29 diciembre 1954.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: Ruego a usted que, en mi nombre, presente al futuro arquitecto, como sencillo recuerdo mío, estos dos volúmenes sobre monumentos españoles. Y usted, abogado eminente, acepte el curioso librito referente a sus colegas de París. ¡Cuántas horas he pasado en la Galerie Marchande de aquel Palacio de Justicia!

Siempre admirándole y queriéndole.

Azorín.

Comentario. El «futuro arquitecto» al que se refiere Azorín es el hijo de Serrano Suñer.

Madrid 10 mayo 1955.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido D. Ramón: no se puede romper puentes. La despedida de usted, por sus términos cariñosos, no es una despedida. La opinión le necesita a usted; es un deber en usted el asistirle. El mundo va como ha ido siempre; en cualquier momento de la historia –soy un empecatado lector de historia– vemos el mismo desenvolverse y el mismo caminar a un futuro que se ignora.

Si usted tiene la bondad de indicarme día, yo iré a verle.

Con el cariño de siempre.

Azorín.

Madrid 9 septiembre 1955.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido amigo: vivamente agradecemos la amable invitación. ¡Con cuánto gusto la aceptaríamos! No puedo, por mis ajes –dicho sea un poco en culto– separarme de la Puerta del Sol. Soy un adscrito a su asfalto. Las verdes y deleitosas glebas están para mí vedadas.

Y me consuelo –no sé si es consuelo– con los libros. No pasa nada por Madrid; novedades literarias hay pocas; cada día me parece más difícil el arte de escribir. Julia saluda atentamente, como yo, a su señora y a usted. Con todo respeto. Azorín.

18

Madrid 25 diciembre 1955.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi respetable y querido amigo: no sabemos cómo expresar a ustedes nuestra gratitud. No encontramos palabras bastante expresivas. Tal vez lo más certero sea usar la fórmula vulgar, tan española, de muchísimas gracias. Da gozo el contemplar reunidos en hermandad del gusto, tantas cosas exquisitas del beber y comer. Queremos todos en esta casa sinceramente a ustedes.

No puedo moverme todavía del sillón al que estoy sujeto. Como no puedo andar, me entretengo en caminar por España (en el mapa de Justus Perthes). Y cualesquiera que sean mis divagaciones, siempre vuelvo –en compañía de dos grandes poetas, Homero y Mistral– al mar de Ulises y de la Santa María.

Con todo cariño.

Azorín.

19

Madrid 20 marzo 1958.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi admirado amigo: muchas gracias por su carta y por su telegrama. Confortan las palabras de los amigos. Cada vez reduzco más el ámbito de vivir: refúgiome en la historia. La de España es varia e intensa. Es curioso comparar –sobre todo, en los pintores, en los poetas– el acento de cada siglo.

Cordialísimamente.

Azorín.

20

Madrid 15 noviembre 1958.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Querido y admirado D. Ramón: muchas gracias; siento no poder asistir a la conferencia, que auguro primorosa. He tenido la honra de ser Presidente de José Antonio en el Pen Club. Para mí, J. A. era curiosidad intelectual y gusto de la acción. Resume en sí un estado nacional que se ha ido formando en un siglo. Es continuidad, y no ruptura. Ahora mismo estamos presenciando en el Vaticano una continuidad feliz con la diversidad. Balmes en su Pío IX (1847) habla de estos hombres que modifican las cosas.

Cordialísimo saludo.

Azorín.

21

Madrid 4 febrero 1959.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido D. Ramón: muchísimas gracias. He vuelto a leer su preciosa conferencia; es fundamental. Y ahora la avaloran muy curiosas fotografías. Dentro de unos días enviaré a usted un libro mío –Sin perder los estribos– editado por Taurus. Todavía no me han enviado los ejemplares correspondientes.

Deploro la dolencia de su secretario, y celebro que se halle ya en vías de restauración.

Cordialísimo saludo de su amigo y admirador

Azorín.

22

Madrid 10 enero 1960.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido D. Ramón: perdóneme usted. He estado enfermo –con una pertinaz gripe– y he tenido que trabajar mucho. Por tales motivos, se me ha pasado el escribir a usted. Ahora lo hago para desearle muchas felicidades –con plena salud– en 1960.

Siempre tendrá usted en mí un amigo cariñoso. Recuerdos de Julia.

Abrazo cordial.

Azorín.

Recibida su tarjeta.

Madrid 14 enero 1960.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido D. Ramón: muchísimas gracias. Lamento sus dolencias y deseo su recuperación total. En 1907 estuve en cama, paralítico, por el reuma. No existen remedios eficaces. Son paliativos las drogas diuréticas. Son preferibles, a este efecto, las vegetales. En Madrid existe una gran autoridad en afecciones bucales: el Dr. Landete Aragón, avenida de José Antonio, 15. Me resistí también, en cierta ocasión, a que me cortaran o quemaran las amígdalas.

Los manifiestos de usted son una lección de derecho político a gentes que deben haber estudiado en la Universidad de derecho. Hoy en el mundo predomina, no el Derecho político de la Escuela absoluta, idealista, sino el de la escuela realista, pragmática, que representa el profesor de Burdeos, Leon Duguit. He leído su libro.

Envío a usted mi Posdata, última producción. Y le enviaré la próxima: Ejercicios de Castellano.

Y siempre queriéndole y admirándole.

Azorín.

Madrid 20 marzo 1961.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer.

Mi querido D. Ramón: se lo agradezco a usted infinito: tengo ese libro. Velázquez, pintor triste; pintor de personajes tristes, cansados; pintor de una España triste, sin esperanzas.

Su admirador y amigo.

Azorín

Muchas felicidades y muchas gracias por la primorosa postal de los Cantones esguízaros, por donde anduvo, repetidamente, Saavedra Fajardo.

Azorín

29 agosto 61.

Madrid 20 marzo 63.

Mi querido y admirado D. Ramón Serrano Suñer: ¡Cuánto agradezco su felicitación y cuánto siento mi dolencia! Leer y leer, ésta es la vida. Salen por ahí libros míos; recopilan lo pasado; yo medito: medito en cómo ha pasado –para mí– la vida.

Cordialísimamente

Azorín

Madrid 9 junio 1963.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer.

Mi querido y admirado D. Ramón: ¡Estoy mareado de tener noventa años! Agradezco infinito su consoladora carta; me apoyo en ella para no desvanecerme. ¡Qué grata amistad la suya!

Con abrazo gratulatorio

Azorín

Julia agradece su saludo. Saludamos los dos a su señora.

Madrid 10 junio 1963.

5 y media tarde.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer.

Mi querido y admirado D. Ramón: ¡Qué grandiosidad de regalo! ¿Y dónde están las palabras para agradecerlo? Con toda el alma lo agradezco.

Abrazo apretadísimo.

Azorín. Julia

Estas letras –inextricables– son para todos ustedes.

Madrid 26 diciembre 1963.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer.

Querido D. Ramón: ¡Qué alegría y qué tristeza! A usted, a su señora, a sus hijos, les deseamos un 64 venturoso. Sentimos su dolencia. Hay ahora cierta tendencia a la intervención: los sanatorios crean los enfermos y no los enfermos los sanatorios. Gracias por el libro de Sigüenza, buen prosista, no poco afectado. El Escorial es un monumento en un páramo: yo prefiero Aranjuez, «nuevo Paraíso de Occidente», que dijo un poeta del siglo XVII, Gómez Tapia.

Con todo cariño.

Julia. Azorín

P.D.

Lo más grande del Escorial es la muerte de su Fundador. No se habrá dado en la Historia ejemplo más alto de serenidad ante la disolución del propio cuerpo que poco a poco va convirtiéndose en podre. Una finísima sábana que le pusieron causaba al enfermo dolores intolerables. Ni la más pequeña queja exhalaba Felipe II: él era Señor de un vasto Imperio y no podía quejarse.

Vale.

30

El prólogo está hecho.

Madrid 29 diciembre 1964.

Mi querido D. Ramón: acaban de estar aquí Soledad Ortega y una amiga suya. He dicho a Soledad que usted ha escrito un trabajo sobre mi obra literaria y que sería mi gusto que se publicara en la Revista de Occidente. Ha quedado en contestarme. Ha de consultar.

Cordialmente.

Azorín.

31

Madrid 29 diciembre 1964.

Mi querido D. Ramón: va el prólogo. Pueden venir por los ensayos. Ensayos al viento. A la publicidad plena de las gentes. No perdidos. En arte no se pierde nada. Su amigo y admirador.

Azorín.

Comentario: Azorín alude al prólogo de *Ensayos al viento*. El autor de Monóvar le sugirió el título definitivo. Serrano Suñer pensó titularlo *Artículos perdidos*, de ahí el razonamiento de Azorín en la carta: «En arte no se pierde nada». Según Serrano Suñer, la idea de compilar estos artículos surgió en conversación con Azorín, «que me animó a que lo hiciera y me ofreció prologar el volumen». En el libro incluyó los artículos «Azorín, político», publicado en *Revista*, 68 el 30-7-1953, y «Azorín en la historia», escrito a la muerte del escritor. En el libro, además, Serrano Suñer incluyó copia de su carta de contestación: «Querido y admirado Azorín: Muchas gracias por su prólogo, tan lleno de interés. Si se publicara mañana mismo sería una gran sorpresa para todos sus lectores, por su lozanía y su manera tan azoriniana. / Mi ensayo sobre su personalidad literaria –y en segundo plano política– tal vez encaje mejor en la Prensa diaria que en la Revista. / Gracias también por el título sugestivo que me propone: *Ensayos al viento*. Sólo tiene para mí, para mis trabajos que son periodísticos, el inconveniente de ser –usado por mí mismo– un poco pretencioso. Podría modificarlo así: *Artículos al viento*. ¿No le parece? / Gracias otra vez y mis mejores deseos para el año 1965. / Ramón Serrano Suñer. / 29 diciembre 1964».

32

Madrid 31 diciembre de 1964.

Mi querido D. Ramón: A propósito de la conferencia de usted sobre Balmes, quise hacer un comentario sobre el filósofo. Balmes, ante Espartero, se dejó llevar de la pasión. Balmes, en el asunto de la boda de Isabel II, estuvo equivocado, como Viluma y todo el grupo. Balmes, con toda su filosofía, era candoroso. ¡Cuántas cosas hay en nuestro caótico siglo XIX!

Su admirador y amigo.

Azorín

33

Madrid 15 enero 1965.

Mi querido D. Ramón: Soledad Ortega quedó en contestarme, y no me ha contestado. Este silencio hace que vuelva a pensar en su Azorín. Si usted quiere añadir algo en su libro, le diré que toda mi política y toda mi civilidad se contienen hoy en el Oráculo manual y Arte de prudencia de Baltasar Gracián. Desde 1902, en que se publica La voluntad, me ha preocupado este libro. El Oráculo es un libro europeo. Lo

es por las traducciones y comentarios franceses; por la traducción de Schopenhauer; por el repudio que de él hizo Nietzsche, maltratándolo, porque tenía su Zaratustra, por insuperable, por inigualable. El Oráculo sirvió para hacer lección política que está por encima de toda forma del estado.

Va en esta carta el ejemplar del Oráculo que ahora uso, podrá servirle.

Su amigo y admirador.

Azorín

Comentario. Para Serrano Suñer el regalo del *Oráculo manual* era una «prueba conmovedora del alto significado que para Azorín tenía la verdadera amistad». A esta carta y al ejemplar del libro de Gracián le dedicó varios comentarios: «El acto de desprenderse de ese libro constituyó para mí un sucedido enternecedor. Se trata de un pequeño, bellissimo, ejemplar del *Oráculo manual* y *Arte de prudencia*, editado en Ámsterdam en 1659, que Azorín releía casi diariamente; y en las dos primeras hojas en blanco hay un índice de puño y letra de Azorín en que señalaba palabras y conceptos que selecciona para terminar diciendo: *regalado a Azorín por el bibliófilo Don Juan Manuel Sánchez (Diciembre 1912)* y yo, emocionado, escribí a continuación: *Regalo a Ramón Serrano Suñer por el Maestro Azorín, diciembre 1958*» (Serrano Suñer, 1987).

34

Madrid 29 agosto 1965.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Querido D. Ramón: ¡Cómo pasa el tiempo! ¡Y cómo los verdaderos afectos—como el que profesamos a usted— son cada vez más consistentes. En sus días, Julia y yo, damos a usted, a todos los suyos, el más cariñoso parabién.

Cordiales saludos.

Azorín. Julia.

35

Madrid 6 octubre 1965.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Mi querido D. Ramón: Muchísimas gracias por su bella carta. Ahora releo a Bossuet, con algo del conde José de Maistre. Me concita a ello la contemplación del

panorama [?] universal. *Hay en la esperanza humana enormes fuerzas que todavía no han entrado en juego; pero que habrán de entrar. Mas si no podemos evitarlo, podemos retardar entrada y debemos aplaudir cuantos esfuerzos nobilísimos se hagan o se están haciendo para retardarlo.*

Siempre queriéndole.

Julia le saluda afectuosamente.

Azorín

36

Madrid 28 de diciembre de 1965.

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Querido y admirado don Ramón: Mil y mil gracias por el placentero regalo de gustar y beber. Verdad es que el sempiterno escritor, no escribe ya. Pero rebusca libros, arregla libros, encarga libros. Hay libros que espolean el espíritu y otros que lo aplacan, libros que enseñan y libros que deleitan. Leer, leer y siempre leer. La lectura consuela, pero entristece. Pascal ha dicho que cuando leemos muy deprisa o muy despacio no entendemos nada. Leamos moderadamente. De cuando en cuando, cerremos el libro y meditemos calladamente.

Cordial saludo.

Azorín. Julia

37

Madrid 23 marzo 1966

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer

Querido y admirado D. Ramón: muchísimas gracias. ¡Cuántas cosas se ven por el mundo! El Presidente de los Estados Unidos está haciendo efectivo un Pensamiento de Pascal. Éste: «No pudiendo hacer que lo justo sea lo fuerte, hacemos que lo fuerte sea lo justo».

Siempre queriéndole.

Julia. Azorín.

Madrid 14 julio de 1966

Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer.

Querido y admirado D. Ramón: Gracias mil por su carta. Vive usted alejado –transitoriamente [?]- de Madrid. Preocupa en Madrid la cuestión del libro de bolsillo (libro barato). Los editores principian por no tener un tipo de libro propio; lo tienen todos los grandes editores de París. El tipo de libro propio conviene –para la venta- a editores y escritores. Perdone usted que le hable de todo esto. Pero ¡qué más interesante para un amante de los libros –y escritor- como usted?

Su admirador.

Azorín. Julia

Comentario. En la relación y fotocopias enviadas por Serrano Suñer a la Casa Museo Azorín en 1986 ésta es la última carta. No obstante, a la muerte de Azorín aparecieron unas declaraciones de Serrano en el diario *Arriba* (3 de marzo de 1967) en las que aludía a una misiva reciente que no figura en las cartas facilitadas a la Casa Museo: «Hemos perdido al maestro Azorín, cuando su mujer y sus amigos, que le admirábamos, esperábamos verle cumplir los cien años. La última vez que le vi, no hace mucho, me asombró su extraordinaria memoria y su lucidez mental. Era un hombre afable, cortés y muy cumplido. Recuerdo que hace una semana, con motivo de un artículo mío, me escribió inmediatamente una carta, en la que me mandaba su adhesión y un abrazo cordial».

Colección COLECTIVA

Títulos publicados

1. Azorín 1939-1945

Pascale Peyraga (dir.)

2. L'intravagant Juan Gil-Albert

A. Allaigre-Duny

y J. Ferrándiz Lozano (dirs.)



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

La presente publicación recoge los estudios de investigadores españoles, franceses e italianos que se reunieron en Pau y Orthez en octubre de 2003. El objeto era examinar la primera etapa de Azorín tras su regreso a España en 1939, después de su exilio en París durante tres años. Se recopilan, por tanto, textos esclarecedores sobre un período de gran labor literaria en el que sus escritos siguieron esencialmente dos ejes: el de la creación estética y el de la revisión del pasado, la memoria. El Coloquio internacional *Azorín 1939-1945* fue el sexto de una serie de encuentros científicos dedicados al escritor de Monóvar que se iniciaron en 1986, promovidos y organizados por el Laboratorio de Investigaciones en Lenguas y Literaturas Románicas, Estudios Vascos y Espacio Caribe de la Universidad de Pau y los países del Adour.

COLECTIVA / 1