

UNIVERSIDAD DE MURCIA
Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada

“TRADICIÓN Y MODERNIDAD
EN LA CUENTÍSTICA DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ”

JOSÉ MANUEL VIDAL ORTUÑO

2004

**“TRADICIÓN Y MODERNIDAD
EN LA CUENTÍSTICA DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ”**

Dña. Ana Luisa Baquero Escudero, Profesora Titular de la Universidad de Murcia del área de Literatura en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,

AUTORIZA:

La presentación de la Tesis doctoral titulada “Tradición y modernidad en la cuentística de José Martínez Ruiz”, realizada por D. José Manuel Vidal Ortuño, bajo su inmediata dirección y supervisión, en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y que presenta para la obtención del grado de Doctor por la Universidad de Murcia.

En Murcia, a 21 de julio de 2004.

V.º B.º

LA DIRECTORA

Fdo.: Ana Luisa Baquero Escudero

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	7

PRIMERA PARTE

EN TORNO AL GÉNERO CUENTO

I. APROXIMACIONES A LA NOCIÓN DE CUENTO 16

El cuento en relación con otros géneros	17
---	----

Algunas definiciones del género cuento	17
El cuento y la novela	20
El cuento y la novela corta	23
El cuento y la poesía	26
El cuento y el teatro	28
El cuento y el ensayo	32

Algunos aspectos formales en torno a los cuentos	36
--	----

Formas breves en prosa cercanas al cuento	36
La fábula	40
El cuento: su estructura	45
Sobre comienzos y finales	47
El narrador	50
Tiempo y espacio	54

II. EL CUENTO EN LA GENERACIÓN DEL 98 58

Breve historia del cuento español (hasta 1898)	59
Los cuentos de Unamuno	70
<i>Vidas sombrías</i> , de Pío Baroja	101
Los cuentos de Valle-Inclán	111

SEGUNDA PARTE

LOS CUENTOS DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ

	Pág.
III. POÉTICA DE LA NARRACIÓN BREVE EN AZORÍN	133
IV. EL PERÍODO ANARQUISTA DE J. MARTÍNEZ RUIZ (1892-1904)	155
Los cuentos publicados en libros:	156
<i>Buscapiés (Sátiras y críticas)</i> , 1894	158
<i>Bohemia (Cuentos)</i> , 1897	162
<i>Soledades</i> , 1898	166
<i>Pasión</i> , libro nonato, y otros cuentos	171
V. EL PERÍODO ÁUREO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (1905-1925)	181
<i>Los pueblos</i> , 1905	182
De <i>Los pueblos a España</i>	196
<i>España</i> , 1909	211
<i>Castilla</i> , 1912	227
La “tetralogía crítica”	238
Cuentos entre 1916 y 1924	257
<i>Una hora de España (Entre 1560 y 1590)</i>	273
VI. EL PERÍODO VANGUARDISTA. LA REPÚBLICA (1926-1935)	290
<i>Escena y sala</i> , 1947	291
<i>Blanco en azul</i> , 1929	296
<i>Cavilar y contar</i> , 1942	310
<i>Los clásicos redivivos</i> , 1945	335
Azorín en la República:	343
VII. EL PERÍODO DE SENECTUD (1936-1967)	362
<i>Españoles en París</i> , 1939	363
<i>Pensando en España</i> , 1940	382
<i>Sintiendo a España</i> , 1942	405
Homenaje a la Argentina:	424

<i>En torno a José Hernández, 1939</i>	425
<i>Contingencia en América, 1948</i>	428
<i>Con Cervantes, 1947</i>	432
<i>Memorias inmemoriales, 1946</i>	440
Misceláneas:	454
<i>El artista y el estilo, 1946</i>	454
<i>A voleo, 1954</i>	457
<i>El buen Sancho, 1954</i>	460
<i>Pintar como querer, 1954</i>	463
<i>Sin perder los estribos, 1958</i>	466
<i>Pasos quedos, 1959</i>	468
<i>Cada cosa en su sitio, 1973</i>	485
CONCLUSIONES	489
ANEXO (ÍNDICE DE CUENTOS DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ)	511
BIBLIOGRAFÍA	539
I. Estudios sobre los cuentos de J. Martínez Ruiz	540
II. Estudios en tono al género cuento	546
III. Sobre los autores del 98	552
IV. Bibliografía básica de la obra de Azorín	555
V. Otros estudios consultados	563

INTRODUCCIÓN

La bibliografía en torno a la obra de José Martínez Ruiz es amplia, como prueba evidente del éxito de público y crítica que, en vida, alcanzó el autor de *La voluntad*. Por lo tanto, el porqué de una Tesis doctoral en torno a los cuentos de Azorín obedece, fundamentalmente, a dos razones -si dejamos aparte la admiración y el afecto-. Está, por un lado, la atención que en los últimos años se le viene prestando al género cuento dentro de la amplia obra azoriniana (Mariano Baquero Goyanes, Mirella d'Ambrosio, María Martínez del Portal, entre otros); está, de otro lado, la simpatía hacia un cierto sector de la crítica que, tras valiosos análisis temáticos, se viene fijando de un tiempo a esta parte en los no menos importantes aspectos formales (Leon Livingstone, Antonio Risco); aspectos formales con los que Azorín fue, sin duda, un adelantado a lo que dio en llamarse la modernidad literaria del ya extinto siglo XX. Por todo ello, quizá, decidí titular mi Tesis doctoral *Tradición y modernidad en la cuentística de José Martínez Ruiz*.

Parece oportuno, pues, iniciar un trabajo de tales características con una revisión de esa vieja y, a la vez, nueva especie literaria que es el cuento. Si tradicionalmente se ha estudiado este subgénero narrativo en relación con la poesía lírica (como hicieron el propio Azorín y Mariano Baquero Goyanes), ahora vamos a tratar de estudiarlo, además, en relación con el ensayo y el teatro. Asimismo, es necesario que volvamos a fijar, en la medida de lo posible, las débiles fronteras que separan al cuento de la novela corta. Para concluir este apartado, se ofrecen algunas definiciones del cuento, así como una aproximación a su cambiante estructura; estudiaremos, por lo tanto, sus comienzos y sus finales, la figura del narrador, los distintos usos del tiempo y del espacio. Es importante, a este respecto, la visión que Ángeles Ezama Gil tiene del cuento como género proteico, “susceptible de adoptar

las más diversas formas y de convertirse en receptáculo de los más diversos contenidos”. El resultado habrá de ser una noción del cuento literario sensiblemente ensanchada a la luz de las aportaciones, tanto teóricas como prácticas, a que dio lugar la pasada centuria.

Se hace preciso, al mismo tiempo, trazar una breve historia del cuento desde sus orígenes en lengua castellana hasta el siglo XIX; o lo que es lo mismo, del cuento folclórico al cuento literario. Un repaso de esta índole ha de resultar, por fuerza, imperfecto y, dada la amplitud de obras y autores, aparecerá lleno de omisiones a los ojos del lector especializado. Pero es una historia del cuento español necesaria, si queremos inscribir dentro de una tradición literaria toda la cuentística de J. Martínez Ruiz y, sobre todo, señalar cuánto deben esos relatos a esa tradición de la cual es heredera.

El epítome anterior se cierra con un estudio más detallado del cuento en tres autores de la llamada Generación del 98: Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Ramón M.^a del Valle-Inclán. En este análisis sincrónico de tres escritores coetáneos de Azorín quedan dolorosamente excluidos otros tantos por no rebasar en exceso los límites de este capítulo (y pienso, de manera muy especial, en Ramiro de Maeztu, tan unido a los jóvenes Martínez Ruiz y Baroja en una determinada época de sus vidas). Al fin y al cabo, de lo que se trata es de ver si en el terreno del cuento Unamuno, Baroja, Valle-Inclán (junto con Azorín) fueron tan innovadores como en la novelística. Recordemos que, al llegar el siglo XX, los géneros literarios experimentan una profunda transformación. Dentro de la narrativa, el ejemplo de la novela resulta harto elocuente; baste pensar en estas cuatro de 1902: *La voluntad*, de José Martínez Ruiz, *Camino de perfección*, de Pío Baroja, *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno, y *Sonata de otoño*, de Ramón M.^a del Valle-Inclán. El cuento, acaso a una velocidad menor, también se hace eco de esos cambios que se están operando en la narrativa. Ahora bien, a la hora de estudiar y atribuir innovaciones, los críticos casi siempre apuntan a lo extranjero, uniéndolas -no faltos de razón- a nombres como Katherine Mansfield, James Joyce, Virginia Woolf, pero soslayando, injustamente, el importante papel que -dentro de nuestro país, aunque cara a Europa- desempeñaron los hombres del 98 y otros de generaciones posteriores unidos a las vanguardias (Pedro Salinas, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés).

La segunda parte de esta Tesis doctoral está dedicada por completo a los cuentos de José Martínez Ruiz. Los fines que se persiguen son varios. Uno de ellos consiste en fijar, en la medida de lo posible, el discutido corpus cuentístico azoriniano, tarea difícil, puesto que muchos de los relatos de nuestro escritor todavía duermen en el silencio de las hemerotecas, como bien ha señalado E. Inman Fox. Difícil, también, por la cantidad, puesto que su autor declaró, en los años cuarenta, llevar escritos “más de cuatrocientos cuentos”. Pese a todo, se van a estudiar, a la vez, libros que fueron concebidos como colecciones de relatos desde un principio y libros que, siendo ajenos a la cuentística, contienen en sí mismos muy bellos cuentos. Igualmente, nos detendremos en este estudio tanto en las obras que Azorín dio a la prensa como en las recopilaciones de varia lección que se deben a grandes azorinistas como Ángel Cruz Rueda o José García Mercadal, recopiladores pacientes de lo disperso y de lo olvidado.

Creo oportuno, llegado este punto, indicar algo respecto a la metodología seguida para deslindar el corpus cuentístico de José Martínez Ruiz. En primer lugar, aceptamos como válido el criterio del propio autor en aquellas colecciones que el bautizó con el epígrafe *cuentos*, desde la inicial *Bohemia*, 1897, hasta las narraciones cortas que se incluyeron en el crepuscular *Memorias inmemoriales*, de 1946. Es cierto que ese criterio no permaneció inamovible a lo largo del tiempo y el Azorín del período de senectud consideró como cuentos páginas a las que en su momento no supo ponerles un nombre. Recordemos, al respecto, que en *Madrid*, de 1941, considera como relatos breves algunos capítulos de obras que en su origen no lo fueron o no pudieron serlo: “uno de los cuentos de mi libro *Los pueblos*, 1905, el titulado *Los toros*, está dedicado ‘Al pintor Zuloaga’”. Asimismo, en 1947 recoge Azorín en *Con Cervantes* todo lo “novelesco” que ha ido escribiendo en torno al autor del *Quijote*; y, por paradójico que parezca, muchas veces lo novelesco procede de libros de ensayos como *Castilla*, *Al margen de los clásicos*, *Un hora de España* o *Los Quinteros y otras páginas*. Al criterio del autor hay que sumar el de ciertos críticos que han ido ensanchando el corpus cuentístico azoriniano en los últimos años; críticos de la valía de Ángel Cruz Rueda, Mariano Baquero Goyanes, Juan Manuel Rozas, José María Martínez Cachero o María Martínez del Portal, por citar tan sólo unos pocos pero representativos nombres. También, asumimos como propio

el criterio de los que reunieron parte del material disperso en volúmenes como *Cuentos*, 1956, *Pasos quedos*, de 1959, y *Cada cosa en su sitio*, de 1973. Junto al criterio del escritor y el otro que podemos definir como el de autoridad, cabe añadir el de analogía o semejanza; es decir, cuentos que se encuentran en colecciones de relatos son semejantes a otras páginas que se hallan en libros no dedicados a la cuentística. Ese es el motivo de que hayamos visto como relatos títulos que se encuentran en volúmenes como *El artista y el estilo*, de 1947, o *A voleo*, de 1954. A este respecto, adviértase el ensanchamiento que en el siglo XX ha tenido el género, lo que nos permite hablar de cuentos como ensayos o cuentos de estructura teatral. Con todo ello, esperamos dar un paso más en torno a esos “nada fáciles problemas de deslinde” a la hora de tratar “la obra narrativa azoriniana en su totalidad” de que hablaba Martínez Cachero en el prólogo de *Las novelas de Azorín*, en 1960.

El enfoque de este estudio ha de ser diacrónico para mejor percibir la evolución del género cuento en Martínez Ruiz; enfoque que es el que María Martínez del Portal sigue en sus estudios sobre el cuento azoriniano, para no incurrir en los fallos cometidos por Mirella d’Ambrosio Servodidio y M.^a Teresa Arregui Zamorano, que ven la totalidad de los cuentos de Martínez Ruiz en un mismo plano, es decir, los relatos de los años anarquistas conviven, en cuanto a temas y técnicas, con los del período de senectud. Con tal finalidad, habrá que distinguir etapas, como han hecho otros estudiosos de la obra azoriniana (José M.^a Martínez Cachero, José María Valverde, de manera especial). Estas etapas son cuatro: período anarquista (1892-1904), etapa áurea (1905-1925), período superrealista (1926-1936) y, por último, etapa de senectud (1936-1962). Dentro de la etapa inicial figuran *Bohemia* (1897) y *Soledades* (1898) -en este último libro, los cuentos están mezclados con ensayos-. Se analiza, asimismo, un libro nonato: *Pasión (Cuentos y crónicas)*, así como parte del material disperso que recogió Valverde. En la etapa áurea no hay colecciones propiamente llamadas de cuentos; el estudio girará, por tanto, en torno a *Los pueblos* (1905), *Castilla* (1912), *Una hora de España* (1924), entre otros. A la etapa superrealista pertenecen *Blanco en azul* (1929) y *Cavilar y contar* (publicado 1942, aunque los cuentos fueron escritos entre 1926 y 1936); mientras que muchos cuentos escritos en la República aparecen en colecciones de artículos como *Dicho y hecho* (1957), o libros dedicados a la narración breve: *Cuentos* (1956) o *Cada cosa*

en su sitio (1973). Con todo, hemos creído conveniente el estudiar los cuentos en el contexto en que fueron escritos y no cuando se recogieron en forma de libro. Finalmente, en la etapa de senectud nos encontramos con *Españoles en París* (1939), *Pensando en España* (1940), *Sintiendo a España* (1942) y los cuentos añadidos a *Memorias inmemoriales* (1946); sin olvidar los muchos relatos que García Mercadal recoge en *Pasos quedos* (1959). De todas las etapas, acaso sea la de senectud donde más cuentos se concentran y, asimismo, una de las más sorprendentes, por las inesperadas innovaciones que en ella se encierran, como bien supo ver el crítico Leon Livingstone. En cada uno de estos apartados me ceñiré al tema que impone mi Tesis doctoral, pero en las notas me permito una mayor libertad, comparando, en ellas, los cuentos con toda la obra azoriniana en general y, asimismo, con la de otros autores clásicos y modernos, como comprobante de tradición, unas veces, y de indudable modernidad, otras.

Al final, un anexo da cumplida cuenta de los cuentos analizados. En la bibliografía se distinguen varios apartados: “Estudios sobre los cuentos de J. Martínez Ruiz”, “Estudios en torno al género cuento”, “Sobre los autores del 98”, “Bibliografía básica sobre la obra de Azorín” y, finalmente, “Otros estudios consultados”, donde se señala la bibliografía empleada que no halló cabida en los anteriores epígrafes. Con relación a la bibliografía, me parece oportuno consignar su abundancia, pero también la indudable valía de algunos trabajos (valía que no ha ido mermando, en muchos casos, el paso del tiempo). De gran ayuda me ha sido *Azorín: guía de la obra completa*, en la cual E. Inman Fox, en 1992, fechó la práctica totalidad de la obra azoriniana. La exhaustiva bibliografía que Fox pone al final de esta guía me exime de ser tan riguroso con los estudios del pasado; en cambio, he intentado reflejar, en la medida de lo posible, la bibliografía que sobre Azorín se ha ido publicando a partir de la citada fecha de 1992.

Por último, quiero consignar las dificultades que he ido encontrando en la elaboración de esta Tesis doctoral. En primer lugar, no existen unas obras completas de la obra azoriniana hechas con un criterio fiable. Las que Ángel Cruz Rueda preparó para Aguilar, hace años que están descatalogadas y además ofrecen un texto imperfecto que en ocasiones difiere del de las primeras ediciones y en otras es fruto de la censura del franquismo (en el plano de la novelística son ejemplos harto

elocuentes las alteraciones sufridas por *Diario de un enfermo* y *La voluntad*). Esta labor ha sido parcialmente paliada por los esfuerzos por ofrecernos unos textos depurados, convenientemente fijados y limpios de erratas, que se deben a críticos actuales como Miguel Ángel Lozano Marco (*Obras escogidas*) o Jorge Urrutia (director de la colección “Biblioteca Azorín”, que viene reeditando los fondos que se encuentran en Biblioteca Nueva, provistos de prólogos más o menos esclarecedores). Sin querer entrar en problemas textuales, en esta Tesis doctoral doy cuenta –cuando se considera procedente– de variantes y errores que han ido arrastrándose años y años en ediciones y reimpressiones. De todo aquello que resulta inhallable, me ha sido de gran ayuda contar con la colaboración de la Casa-Museo Azorín, poseedora no sólo de obras olvidadas del autor, sino además de primeras ediciones y de toda una bibliografía imprescindible que, por desgracia, está ausente de nuestras librerías desde hace ya mucho tiempo.

PRIMERA PARTE

EN TORNO AL GÉNERO CUENTO

CAPÍTULO I

APROXIMACIONES A LA NOCIÓN DE CUENTO

EL CUENTO EN RELACIÓN CON OTROS GÉNEROS

ALGUNAS DEFINICIONES DEL GÉNERO CUENTO

Al género cuento, por lo general, no le han faltado definiciones ni definidores. Pero, al contrario que otros géneros más atendidos desde la Antigüedad, éstas pecan a menudo de subjetivas. De ello se queja Catharina V. de Vallejo, al afirmar que tales definiciones se mueven en el poco clarificador terreno de las comparaciones y las metáforas¹. Con todo, cabe advertir que muchos de tales intentos proceden no de teóricos sino de artistas.

Emilia Pardo Bazán comparaba el cuento con la fuerza artística y la sugestión que provocan los “camafeos y medallones antiguos”². Azorín, en más de una ocasión, nos recordó que “el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso”³, dando así pie a las teorías de diversos estudiosos que trataron de aproximar cuento y poesía lírica -entre éstos, Mariano Baquero Goyanes y Julio Cortázar-. Precisamente Julio Cortázar, al referirse a ese “género tan poco encasillable”, nos lo presenta “tan replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario”⁴. Sin embargo, la comparación más famosa -y más

¹ Catharina V. de Vallejo, “El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana”, *Lucanor*, núm. 1, mayo de 1988, págs. 49-62.

² Emilia Pardo Bazán, *Literatura francesa moderna*, t. III, *El naturalismo* (1912). Fragmento recogido por Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1989, págs. 58-59.

³ Azorín, “La estética del cuento”, (“El arte del cuento”, *ABC*, 16-I-1944); recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 61-62.

⁴ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” (1962); recogido por Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, cit., págs. 94-108.

acertada- que hace Cortázar es aquella que une los conceptos de novela y cuento con los de cine y fotografía, respectivamente. Dice así:

“En este sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación”⁵.

Un crítico como Luis Leal ve en el escritor de cuentos al miniaturista (Emilia Pardo Bazán), al fotógrafo (Cortázar), al sonetista (Azorín). Pero, además, se esfuerza en poner hitos a los borrosos límites del género cuento. Según éste, no ha de faltar la existencia de un mínimo soporte narrativo, ficticio, original (por excluir la leyenda). Elemento primordial en todo cuento es la unidad de impresión (Poe) y el interés de lo narrado ha de recaer, principalmente, en el desarrollo de la fábula y no en la caracterización de personajes⁶. Aspectos con los que está plenamente de acuerdo Anderson Imbert al hablarnos de “la brevedad y la primacía de la trama” como notas definitorias de todo buen cuento:

“El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio”⁷.

⁵ *Ibíd.*, pág. 97.

⁶ Luis Leal, “El cuento como género literario” (1966); recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 126-131.

⁷ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 40. Precisamente, en uno de los capítulos de este trabajo (4. “Entre el caso y la novela: hacia una definición del cuento”), Anderson Imbert nos ofrece un “mosaico de definiciones”.

Así, pues, parece ser la trama argumental uno de los aspectos más recurrentes a la hora de caracterizar el cuento. “El cuento es argumento, ante todo”, nos decía Baquero⁸. Un argumento apretado, denso, que no admite, *a priori*, ni prolijas descripciones, ni digresiones, ni personajes secundarios. Aunque, a la noción de argumento, Catharina V. de Vallejo prefiere la de intensidad, término capaz de englobar los conceptos de brevedad, efecto único, carácter anticipador del título, lo acertado de los principios y los finales, el peso de una buena estructura, el punto de vista del narrador⁹. Aspecto éste -el de intensidad- quizá más acertado y preciso que otros, habida cuenta de que el siglo XX nos ha ofrecido numerosos cuentos en los que la trama argumental viene a ser tan delgada, etérea e imperceptible que casi se diría que no existe -aunque nunca desaparece-. Por todo ello, considero oportuno colocar aquí una reciente definición de cuento ofrecida por Gonzalo Sobejano, que parece condensar lo hasta ahora dicho -y anticipar el camino que vamos a seguir-:

“Un cuento refiere a un suceso o estado cuyas circunstancias y contrastes de valores representan la realidad social, o la iluminan moralmente, o -en el caso del cuento tradicional (popular, infantil, maravilloso)- la suplantán por un orden ético no históricamente precisado. Se distingue el cuento por la brevedad; la tendencia a la unidad (de lugar, tiempo, acción, personaje); la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único (con frecuencia, un objeto-símbolo o una palabra-clave); y la suficiente capacidad para excitar desde el comienzo la atención del lector y sostenerla hasta el fin. El carácter partitivo consiste en que el cuento (sobre todo, el cuento literario moderno) aspira a revelar sólo en una parte la totalidad a la que alude”¹⁰.

Hasta hoy, son muchas las definiciones que se nos han ofrecido del género cuento, y todas ellas presentan fisuras, nos parecen incompletas. Por eso, considero

⁸ Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967; cito por la reedición de la Universidad de Murcia, 1988, pág. 134.

⁹ Catharina V. de Vallejo, “El estado actual de la cuentística en lengua castellana”, cit., págs. 54 y ss.

¹⁰ Gonzalo Sobejano, “Estudio preliminar: El cuento a la luz de la novela” a Ángeles Ezama (ed.), Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997, págs. VII-XXIV.

muy acertadas las siguientes palabras de Luis Leal sobre la provisionalidad que conlleva cualquier intento definidor: “Puede ser que mañana se publique, o que se haya publicado, un cuento que viole alguna de las formas que lo definen y que siga siendo un cuento”¹¹. Y es que, para esta pequeña especie narrativa, tan antigua quizá como la humanidad, valdría *-mutatis mutandis-* aquella definición que Cela nos ofreció para su hermana mayor, la novela: cuento es toda aquella narración breve, de tonalidades poéticas, que admite bajo el título y entre paréntesis el marbete de *cuento*.

El cuento y la novela

Antes de definir el cuento, conviene diferenciarlo de otro género que le es muy próximo: la novela. Géneros muy hermanados por pertenecer ambos a los géneros narrativos, por estar escritos en prosa, por narrar hechos ficcionalizados. Pero hasta aquí las semejanzas. Las diferencias externas creo que saltan a la vista del lector que frecuenta ambas modalidades narrativas: mayor extensión para la novela; poco o muy poco número de páginas para el cuento. Quizá ese escaso número de páginas lleva tras de sí una idea errónea de facilidad -tanto en su gestación como en su lectura- y de ahí, también, ese injusto menosprecio que ha arrastrado el cuento frente a otros géneros considerados mayores. Pero no olvidemos que, en literatura al menos, cantidad no equivale necesariamente a calidad; y que tan obra literaria es un poema de Antonio Machado con un solo verso (“Hoy es siempre todavía”) como el *Poema de Mío Cid*.

Tempranamente, Leopoldo Alas -indudable maestro del género que nos ocupa- trató de separar los conceptos de cuento y novela. En uno de sus artículos de crítica literaria -el titulado “La prensa y los cuentos”, de 1896¹²- afirmaba que “el cuento no es ni más ni menos arte que la novela; no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa: es más difícil para el que no sea cuentista”. En la

¹¹ Luis Leal, “El cuento como género literario”, cit., pág. 127.

¹² Recogido por Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1989, págs. 55-57.

misma línea cabe situar las siguientes palabras de Emilia Pardo Bazán: “no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento”¹³.

Desde entonces, y ya en el siglo XX, el tratar de marcar las borrosas lindes de tan escurridizo género ha sido tarea nada fácil para quienes han intentado definir la esencia del cuento literario. Entre ellos fue pionero Mariano Baquero Goyanes a través de dos estudios que hoy se consideran clásicos: *El cuento español del siglo XIX* (1949) y *Qué es el cuento* (1967)¹⁴. Este último viene a ser una apretada síntesis de las conclusiones a las que llegó en su anterior trabajo. En el capítulo V, “El cuento y la novela”, señaló con acierto semejanzas, pero, sobre todo, fue capaz de establecer innegables diferencias. Igualmente, en un trabajo anterior -*Qué es la novela* (1961)-, concretamente en su capítulo III: “La novela y los géneros próximos (novela corta y cuento)”. Como el mencionado crítico afirma, sería erróneo fijarnos en las dimensiones de ambos géneros; también considera erróneas afirmaciones del tipo “el cuento es una novela reducida o embrión de novela”. La diferencia primordial hay que buscarla en la índole de sus argumentos; argumentos que, en el caso de los cuentos, resultaría imposible el alargarlos, ya que, con ello, éstos perderían la emoción, la intensidad y el aliento poético que los caracterizan.

Asimismo, el escritor debe obrar de manera distinta según trabaje el argumento de un cuento o de una novela. De hecho, Baquero Goyanes define la novela como “un conjunto de notas emocionales que podríamos comparar con una sinfonía musical, cuyo sentido completo no percibimos hasta una vez oído el último compás, leído el último capítulo”¹⁵. El autor podrá introducir en esa trama argumental distintos personajes, cuantas peripecias quiera, descripciones más o menos amplias, digresiones, variar el *tempo* de la narración, entretener al lector... Nada de lo dicho tiene, *a priori*, cabida en el corto espacio de que disponemos en un

¹³ Emilia Pardo Bazán, “Literatura francesa moderna”, vol. III, *El naturalismo* (1912). Cito a través de un fragmento recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 58.

¹⁴ Vid. Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949; *Qué es el cuento*, cit.

¹⁵ Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 1961. Cito por la reedición de la Universidad de Murcia, 1988, pág. 60.

cuento, donde “los tres tiempos -exposición, nudo y desenlace- de las viejas preceptivas están tan apretados que son uno solo”¹⁶.

También el lector debe mostrar -y de hecho muestra- diferente predisposición ante la lectura de una novela o de un cuento. La novela nos introduce en un mundo; su lectura está jalonada de pausas y de distintos movimientos; permite, asimismo, paradas en un momento dado para solazarnos en una emoción estética o volver a leer una página, un fragmento o un capítulo que nos haya impresionado. Volviendo otra vez a Baquero Goyanes, “de una novela se recuerdan situaciones, descripciones, ambientes, pero no siempre el argumento. Un cuento se recuerda íntegro o no se recuerda”¹⁷. Además, el lector que se disponga a iniciar la lectura de un cuento ha de hacerlo de un tirón, porque, de no ser así, se perdería esa intensidad emocional que este género literario posee. Recordemos que fue Edgar Allan Poe quien estableció, en 1842, esta nueva unidad que él denominó de efecto e impresión, añadiendo “que no es posible cabalmente esta unidad en obras cuya lectura no puede completarse en una sentada”¹⁸. Para Baquero Goyanes, el fluir de la novela viene marcado “por el juego de tensiones y de treguas”, mientras que en un cuento “sólo hay tensión y no tregua”.

Así las cosas, resulta caduco el considerar el cuento como un embrión de novela, puesto que en un caso y en otro nos encontramos ante tramas argumentales de muy distinta índole, que han de hallar adecuado cauce en un género o en otro: ni el argumento de un buen relato se podría estirar más ni podemos decir que a una buena novela le sobran páginas (si así fuera, no estaríamos ni ante un buen cuento ni ante una buena novela).

Y, sin embargo, como toda regla tiene sus excepciones, hay escritores que se han saltado esta norma. En “La estética del cuento”, Azorín nos advierte que “todo verdadero cuento se puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 61.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 61.

¹⁸ Edgar Allan Poe, “Prólogo” a *Twice-told tales* (1842) de Nathaniel Hawthorne. Extracto traducido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 50-52.

embrión de novela”¹⁹. De hecho, cuentos suyos como “María Fontán” y “Salvadora de Olbena” se convirtieron después en novelas. Asimismo, Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento* (Buenos Aires, 1979), nos explica lo siguiente: “Cuando en 1934 escribí mi novela *Vigilia* lo que hice fue desarrollar el cuento ‘Mi novia, mi amigo y yo’ que había publicado en 1929. Y al revés, en 1970 terminé de escribir una novela, *El regreso*, pero no la publiqué porque preferí resumirla en cuatro páginas, en mi cuento *Glaciar (La locura juega al ajedrez, 1971)*”²⁰. Al igual que los anteriores, también Delibes construyó novelas a partir de relatos. *La hoja roja* y *Lo santos inocentes* fueron, antes que novelas, cuentos. Para Anderson Imbert, las excepciones son tantas que pueden echar por tierra las normas:

“En la historia del arte de narrar siempre descubriremos novelas con calidad de cuentos y cuentos con calidad de novelas. No sería difícil componer dos listas, una de novelas y otra de cuentos, donde las supuestas características genéricas apareciesen traspuestas. Por ejemplo:

Novelas cuya acción transcurre en una hora y cuentos que transcurren en un siglo.

Novelas con un personaje y cuentos con muchos personajes.

Novelas con personajes chatos, sin psicología y cuentos con personajes redondeados psicológicamente.

Novelas de trama sencilla y cuentos de intrincada trama”²¹.

El cuento y la novela corta

Como es bien sabido, el término *novela* es un italianismo; más concretamente un diminutivo formado a partir de la voz latina *nova* (en italiano, *nuova*), cuyo

¹⁹ José Martínez Ruiz, Azorín, “El arte del cuento”, *ABC*, 16-I-1944. Sirvió de prólogo al volumen *Cuentos* de Azorín, en 1956, con el nuevo título de “La estética del cuento”. También, al frente de *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino, 1973.

²⁰ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979. Cito por la reedición Barcelona, Ariel, 1992, pág. 39.

²¹ *Ibíd.*, pág. 37.

significado venía a ser ‘breve noticia o pequeña historia’. Término que, a finales de la Edad Media, sirvió para designar el género al que pertenecían los cien relatos que componen el *Decamerón* de Boccaccio y que, como también sabemos, perdura en italiano y hasta en francés, donde *nouvelle* -relato corto- se opone a *roman* -relato extenso-²².

En nuestra literatura, la diferenciación entre estos términos resulta más complicada. Cambia según las épocas. Sólo así, desde una perspectiva histórica, podemos entender que, en 1613, Cervantes afirmase en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* que había sido el primero en novelar en lengua castellana. Y eso era debido a que la voz *cuento* quedaba reservada al relato breve oral -como tantos de los recogidos por un Timoneda-, mientras que *novela* designaba el relato corto escrito, pero no folclórico. Tal distinción puede percibirse aún en el *Quijote* de 1605: cuento es allí, por ejemplo, el del pastor cabrerizo y la pastora Torralba (puesto, además, en boca de Sancho), mientras que como novela -escrita, incluso- se nos presenta *El curioso impertinente*. Será pues en el siglo XIX cuando los términos de *cuento*, *novela* y *novela corta* queden más o menos fijados como hoy los entendemos.

En la actualidad, el marbete de *novela* nos sirve para designar a un relato en prosa extenso o muy extenso. No otra etiqueta colocaríamos a obras como *La Regenta* de Clarín, *Fortunata y Jacinta* de Galdós, *Ana Karenina* de Tolstoi o a los siete ingentes tomos que, bajo el genérico título de *En busca del tiempo perdido*, conforman el ancho mundo novelesco de Marcel Proust. Por ello, tal vez, el marbete *novela corta* nos puede llevar a engaño y pensar que, por la igualdad del nombre, este subgénero narrativo deba estar más cerca de la novela que del cuento literario. Ese error se desprende, al menos, de estas palabras de Carlos Mastrángelo quien -desoyendo las advertencias de Eduardo A. Dughera- llega a la conclusión de que “la diferencia entre novela a secas [...] y la novela corta es mucho menor, y es quizá una

²² Para un estudio más minucioso de estos términos -novela, novela corta y cuento-, así como para un análisis diacrónico de los mismos, pueden consultarse dos estudios ya clásicos: E. Anderson Imbert, *El cuento español*, Buenos aires, Columba, 1959; y el de Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Buenos aires, Columba, 1967 (reeditado por la Universidad de Murcia en 1988), especialmente el cap. I: “El término cuento”.

cuestión de tamaño más que de forma y estructura”²³. Afirmación a todas luces equivocada, como luego veremos.

Algunos críticos, al fijar fronteras entre cuento, novela y novela corta, lo han hecho pensando en su número de páginas. Así, en 1959, E. Anderson Imbert en *El cuento español* nos decía que “profesores con afición a la estadística han propuesto estas definiciones: novela, un mínimo de 50.000 palabras; novela corta, de 30.000 a 50.000; cuento, de 100 a 2.000 palabras en los más cortos y de 2.000 a 30.000 en los normales. Medido con reloj, el cuento -según Edgar Allan Poe- es una lectura que insume de media hora a dos horas”²⁴. No deja de sorprender que críticos actuales sigan acudiendo al recuento de palabras o de páginas para tratar de definir los conceptos que nos ocupan. Pienso, sobre todo, en Alicia Redondo Goicoechea, quien nos propone lo siguiente: “el cuento corto, que abarcaría de 1 a 7 páginas, el cuento, que ocuparía de 8 a 89 páginas y la novela corta, que tendría una extensión superior a 90 páginas”, si bien matiza que en la España de posguerra “se entendía por novela corta obras cuya extensión podía oscilar entre 40 y 90 páginas”²⁵.

Ya Emilia Pardo Bazán advirtió una mayor cercanía de la novela corta con el cuento que con la novela, prefiriendo una denominación que no ha cuajado: la de *cuento largo*. Ahondando en lo dicho por la autora de *Los pazos de Ulloa*, Baquero Goyanes define este subgénero narrativo como un “relato cuyo tema, cuyo desarrollo ha exigido más páginas que las normales de un cuento”. A la novela corta también se le exige, como al cuento, “una sola, aunque más prolongada vibración emocional”²⁶. Advierte el mencionado crítico cuán cerca de sus cuentos están las llamadas novelas cortas de Clarín como *Doña Berta* o *Pipá*. Ninguno de sus poéticos argumentos podrían condensarse más, pero tampoco tendrían cabida en los extensos límites de la novela, ya que la intensidad de los mismos acabaría por diluirse.

²³ Carlos Mastrángelo, “Elementos para una definición del cuento”, *El cuento argentino*, Buenos Aires, Librería Hachette Eds., 1963, págs. 103-114. Recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 121-125.

²⁴ E. Anderson Imbert, *El cuento español*, cit., pág. 7, n.1. Lo vuelve a repetir en *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 34.

²⁵ Alicia Redondo Goicoechea, “Introducción” a su ed. de *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia, 1993, págs. 10-11.

²⁶ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 127.

El cuento y la poesía

El relacionar cuento y poesía no resulta novedoso. En realidad, antiguas opiniones de críticos y escritores fortalecen tal afirmación. Entre éstos, Emilia Pardo Bazán, José Martínez Ruiz, Mariano Baquero Goyanes, Julio Cortázar. Los dos primeros se mueven en un terreno de la intuición; los otros dos nos ofrecen una teoría.

Emilia Pardo Bazán encuentra tales semejanzas en el modo o manera tan similar en que se gestan cuento y poema. Dice: “Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento-”. Por otro lado, los asuntos de los cuentos surgen “como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica”²⁷.

Mariano Baquero Goyanes encuentra la relación entre poesía lírica y cuento incluso más allá del momento creador: en la trama argumental y en las sensaciones que la lectura de un cuento suscita en el lector (que no ha de ser muy distinta a la experimentada por el autor). Julio Cortázar, buen conocedor del oficio de cuentista, en su ensayo “Del cuento y sus alrededores” (1969) supo plasmar el arrebato que conlleva la escritura de un cuento:

“No sé de otros testimonios que puedan ayudar a comprender el proceso desencadenante y condicionante de un cuento breve digno de recuerdo; apelo entonces a mi propia situación de cuentista y veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospechosa acerca del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él-y-su-circunstancia y sin *razón* alguna,

²⁷ Emilia Pardo Bazán, “Prólogo” a sus *Cuentos de amor*; cito a través de M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 136.

sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y respirar hondo, *es un cuento*, una masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin, pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente, Tanzania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes en las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales o bañarse o telefonar a los amigos”²⁸.

Basándose en una afirmación hecha en su día por Azorín (“el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso”), Baquero Goyanes defiende la existencia de determinadas anécdotas que por su tono poético resultan más aptas para el cuento que para la novela. Y concluye: “sólo es posible entender bien la esencia del cuento, acercándolo no a su hermana mayor, la novela, sino a esa iluminadora zona de la poesía lírica”²⁹. Ello justificaría, a sus vez, que excelentes cuentistas -y pienso, por ejemplo en Aldecoa- hayan sido inicialmente poetas.

En la misma línea cabe situar las opiniones de Julio Cortázar: “El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen normal de la conciencia; para concluir que tensión, ritmo y pulsación interna son elementos propios de los dos géneros”³⁰.

Por su parte, Erna Brandenberger -en *Estudios sobre el cuento español actual*- incluye dentro del género cuento incluso aquellas creaciones “que carecen de contenido narrativo”. Añade que, por lo general, dichas creaciones “están escritas en

²⁸ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores” (1969), en Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, cit., pág. 113.

²⁹ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág.137.

³⁰ Julio Cortázar, “Del cuento breve...”, cit., pág. 115.

una prosa fluida y musical”³¹ y no por ello dejan de constituir manifestaciones marginales del cuento literario.

En cuanto al papel del lector, Baquero Goyanes señala que éste suele percibir un efecto “entre deslumbrador y quemante”, “de tono muy parecido a los que suele procurarnos la lectura de ciertos poemas líricos”. Según Cortázar, la lectura de un buen cuento “aísla al lector de todo lo que le rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda y más hermosa”³².

Así, pues, a la noción de brevedad que caracteriza a todo cuento, Baquero Goyanes añadió las de aliento y tono poéticos. Y supo darnos una muy acertada definición de cuento literario, que es la que a continuación se reproduce:

“El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento”³³.

El cuento y el teatro

Las relaciones entre cuento y teatro ya fueron apuntadas por Erna Brandenberger en *Estudios sobre el cuento español actual*³⁴. Allí, la mencionada crítico nos habla de la indudable existencia de cuentos dialogados, citando como

³¹ Erna Brandenberger, *Estudio sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional, 1973, págs. 194 y ss. Véase, de manera especial, el cap. “Lo lírico como elemento del cuento literario”.

³² Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” (1962), en Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, cit., pág. 102.

³³ Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 139.

³⁴ Erna Brandenberger, *op. cit.*, en especial el cap. “Lo dramático como elemento del cuento literario”, págs. 213-229.

ejemplos aquellos de Francisco Ayala que -bajo el significativo epígrafe de “Diálogos de amor”- incluyó en su libro *El jardín de las delicias* (1971). Me parece obvio advertir que en este tipo de cuentos la voz del narrador o bien desaparece totalmente, o bien se asoma al texto en forma de tímidas *acotaciones*. En uno y otro caso, los personajes que dialogan son los que realmente nos narran un suceso, y en muchos casos no sólo a nosotros, los lectores, sino también a otros narratarios que aparecen o se presuponen dentro del cuento. Con todo, la existencia de estos cuentos dialogados -hermanos, a su vez, de las también dialogadas novelas- es anterior a la posguerra, que es el periodo que estudia Erna Brandenberger, y los podemos encontrar en Azorín, en Valle-Inclán, en Unamuno, en Pérez de Ayala, entre otros.

José Martínez Ruiz, en su libro de relatos *Bohemia* (1897), incluye cuatro títulos de estas características: “El amigo”, “El maestro”, “Una mujer” y “Una vida”. Tales resultan las semejanzas entre estos relatos y el género teatral, que Mariano de Paco las ha estudiado como “verdaderas obritas dramáticas en su concepción y desarrollo”³⁵. Son cuentos divididos en escenas, con indicación del personaje, escritos en estilo directo, con sucintas acotaciones que nos describen ambientes o personajes, que nos informan de las entradas y salidas de los mismos.

Cuentos dialogados podrían considerarse, asimismo, muchos de los incluidos en *Los pueblos*. Piénsese que muchos surgen de un sencillo y cotidiano suceso: el encuentro con un conocido. Y como es normal, tanto en la vida como en la literatura, prima en ellos el diálogo por encima de la narración o de la descripción. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a “La fiesta”, “Los toros”, “La velada”, “Epílogo en 1960”. Tan proclives a lo dramático resultan estas pequeñas piezas que no nos extraña que Ángel Cruz Rueda las adaptase al teatro en alguna representación de alumnos de Instituto³⁶. Más distante en el tiempo se encuentra “Diez minutos de parada” (*Cavilar y contar*, 1942), donde no hay ninguna presencia del narrador.

³⁵ Mariano de Paco, “Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-1984, págs. 154-159.

³⁶ Dice Ángel Cruz Rueda: “Dos cuentos de *Los pueblos* (*Ensayos sobre la vida provinciana*) nos inspiraron una comedia, *La fiesta*, que mis alumnos del Instituto Nacional Femenino de Lope de Vega estrenaron y representaron varias veces con primor, en marzo de 1952”. “Semblanza de Azorín”, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, 5ª ed., 1982, pág. 66.

De Valle-Inclán recordemos dos hermosos relatos incluidos en su *Jardín umbrío*: “Tragedia de ensueño” y “Comedia de ensueño”. Por otra parte, Unamuno, tan poco amigo de las descripciones, también traza logrados cuentos en los que sus personajes -portadores sobre todo de ideas- dialogan en abundancia. Sirva de ejemplo “Redondo, el contertulio”. En cuanto a Ramón Pérez de Ayala, Baquero Goyanes señalaba cuentos como “Éxodo”, “pulcramente presentado en forma de diálogo dramático, o ‘La dama negra’, concebido totalmente en forma teatral y hasta subtítulo ‘tragedia de ensueño’”³⁷.

Pero las relaciones entre cuento y teatro no se limitan solamente a su forma externa. A veces nos encontramos con relatos que, en su estructura interna, presentan un desarrollo dramático, quizá porque tanto el cuento como el teatro necesitan, más que otros géneros, de ese viejo esquema de *planteamiento, nudo y desenlace*, y que, en las obras dramáticas, hace preferible la división en tres actos, como lo quiso Lope de Vega. Como ejemplo, citaré dos cuentos: “Al salir del olivar” (*Pensando en España*, 1940) de Azorín y “Ensayo de comedia” (*Morir en sus brazos y otros cuentos*, 1981) de Marina Mayoral.

En el cuento de Azorín “Al salir del olivar”, su narrador protagonista - Máximo Braña- nos dice que quiere escribir “una comedia de corte clásico”. Tanto es así, que las tres partes en que queda dividido el cuento van entrelazadas por elocuentes epígrafes: “Primer acto”, “Acto segundo” y “Acto tercero”. Dicho narrador nos anuncia incluso los escenarios de cada uno de los actos: “El primer acto será el de mi cuarto de París. El segundo puede ser la casa del doctor. Y el tercero en el borde de la estación d’Orsay”. A tan meticuloso dramaturgo no parece faltarle ni siquiera el título de su futuro drama -“Al salir del olivar”- ni el tema del mismo (“la comedia de Cervantes, cercano ya a la muerte. De Cervantes días antes de morir”³⁸). Como el lector podrá suponer, Martínez Ruiz construye este relato a partir de la siempre fascinante técnica del cuento en el cuento.

En “Ensayo de comedia”, de Marina Mayoral, la protagonista y narradora es Susana Alba, una actriz madura. Acaso condicionada por su profesión, nos cuenta un

³⁷ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 146.

³⁸ Muchos años después, José M.^a Rodríguez Méndez escribió una bella pieza dramática con similar argumento: *Literatura española* (1978), Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

largo enamoramiento con un también maduro escritor, como si de una obra teatral se tratase. Así, leemos: “En el primer acto tendría que situarse la escena en que Eduardo y yo nos quedamos encerrados en el ascensor”³⁹. No nos ha de extrañar, por tanto, que cuando ya al final el escritor maduro se declara a Susana Alba, el cuento termine con tan contundente frase: “Creo que en ese momento el telón debe comenzar a caer...”.

Los ejemplos podrían continuar hasta la actualidad. Sin necesidad de agotar el tema, a nadie se le oculta las posibilidades dramáticas que esconde “Balada del Manzanares”, el conocido cuento de Ignacio Aldecoa. O cómo un escritor como Javier Tomeo sabe moverse en esa difícil cuerda floja que media entre el cuento y el teatro, en títulos como *Bestiario* e *Historias mínimas* (de 1988 ambos).

Quizá Erna Brandenberger acierta cuando escribe que “algunos cuentistas escriben ocasionalmente o como ocupación principal obras teatrales”⁴⁰, ejemplificando tal afirmación con autores como Max Aub, Lauro Olmo o Medardo Fraile. Recordemos que también Unamuno y Azorín destacaron como dramaturgos, y no digamos Valle-Inclán. Erna Brandenberger señala, asimismo, la cercanía existente entre cuento y obra dramática en un acto. De hecho, Medardo Fraile publicó la antología del *Cuento español de posguerra* (1990) y, poco después -en 1991-, otra sobre *Teatro español en un acto (1940-1952)*⁴¹. Muchas de las obras dramáticas que esta última antología contiene se podrían convertir fácilmente en cuentos sin violentar mucho las cosas. Pensemos en “El otro cuarto” de Samuel Ros, “Las palabras en la arena” de Buero Vallejo, “Cuando llegue el día” de Joaquín Calvo Sotelo o “El hermano” del mismo Medardo Fraile. A esa hipotética traslación contribuirían la brevedad y el tono poético de sus argumentos, la escasez de personajes y la hondura psicológica de los mismos; elementos que -como más adelante veremos- sirven para configurar un buen relato breve. De hecho, recientemente Jesús Rubio Jiménez ha estudiado cómo ciertos cuentos dramáticos de

³⁹ Marina Mayoral, “Ensayo de comedia”, *Morir en sus brazos y otros cuentos*, Alicante, Aguaclara, 1989, págs. 53-60.

⁴⁰ Erna Brandenberger, *op. cit.*, pág. 228.

⁴¹ Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra* -Madrid, Cátedra, 1990- y *Teatro español en un acto (1940-1952)* -Madrid, Cátedra, 1991-.

Valle-Inclán pasaron luego, en forma de escenas, a obras de teatro como *Águila de Blasón*⁴².

Precisamente, unas esclarecedoras palabras de Medardo Fraile ejemplifican a la perfección esta similitud entre ambos géneros:

“Teatro y cuento tienen un límite en su extensión. Esto les impone un ahorro de elementos y también una selección de ellos, lo que implica una tensión abarcadora y crítica más intensa en el autor. Teatro y cuento están más interesados en sintetizar que en analizar o, más difícil aún, en la síntesis analítica. El autor de teatro y el de cuentos tienen que revisar continuamente la labor hecha a medida que van avanzando hacia el final. Lo superfluo -incluso en frases y palabras; en *estilo*- se paga. Yo pondría el primer acto de una comedia o la primera página de un cuento en el platillo izquierdo de una balanza, y querría ver el platillo derecho a idéntico nivel en el último acto de la obra y en la última página del cuento. Y, claro está, después de haberse movido la balanza...”⁴³.

El cuento y el ensayo

Mientras que las relaciones entre cuento y poesía, o las de cuento y teatro, han contado, por lo general, con el asentimiento de los críticos, no sucede así a la hora de analizar los trasvases que de hecho se dan entre el relato corto y el ensayo. El pisar tan resbaladizo terreno puede dar pie a que -por citar un caso- muchos cuentos de Azorín se consideren todavía hoy como ensayos en virtud de su mayor o menor bagaje teórico. Recordemos la dificultad que plantea al crítico el clasificar genéricamente títulos tan azorinianos como *Los pueblos*, *España* o *Castilla*.

Y, sin embargo, lo ensayístico viene atado al género cuento desde sus orígenes. Piénsese, si no, en las moralejas que cerraban tantos y tantos relatos de la cuentística medieval y en la indudable finalidad didáctica de las mismas. Me parece,

⁴² Vid. Jesús Rubio Jiménez, “Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo. Una aproximación”, *Ínsula*, núm. 614, febrero de 1998, págs. 20-22.

⁴³ Cito por Erna Brandenberger, *op. cit.*, pág. 228.

pues, que acierta Medardo Fraile al considerar “lo teórico de los cuentos de hoy como la moraleja de los cuentos tradicionales”⁴⁴.

No obstante, hay que deslindar a quién va unida la digresión teórica en este tipo de cuentos: si al narrador o al personaje. Cuando ésta se vincula al personaje, lo teórico no suele presentar problemas, porque es normal que, ante cualquier situación, los personajes de un cuento se paren a reflexionar y que, a su vez, extraigan más o menos universales conclusiones. Ante esto, sólo cabe poner una objeción: que la longitud de tal reflexión no vaya en detrimento de la agilidad narrativa del cuento.

El problema se presenta cuando la digresión pertenece al narrador -problema que afecta a muchos cuentos de Azorín mal clasificados como ensayos-. También aquí el autor obra con total libertad al incorporar lo ensayístico a su obra, con la misma limitación mencionada anteriormente: que tal digresión no rompa la tan alabada unidad de efecto ni el ritmo del cuento. Siguiendo esta tendencia, en 1931 Horacio Quiroga publicó un magnífico cuento-ensayo que lleva por título “Ante el tribunal”. Valiéndose de una mínima y fantástica anécdota -el mismo escritor comparece ante un tribunal que juzgará sus obras ante las nuevas generaciones- inserta en ella su poética del cuento, especie de resumen de lo ya dicho unos años antes en su “Decálogo del perfecto cuentista” (1925)⁴⁵.

A pesar de todo, creo que la presencia del ensayo dentro del cuento va siendo aceptada plenamente en la actualidad. Ya en 1973, Erna Brandenberger hablaba de “lo teórico como elemento del cuento literario” en sus *Estudios sobre el cuento español actual*. Y Anderson Imbert, unos años después, nos advertía de la presencia de “cuentos que tienen forma de ensayos”, citando el claro ejemplo de Borges: “Los primeros ejercicios narrativos de Borges aparecieron primero en libros de ensayos: ‘El acercamiento a Almotásim’ se publicó entre los ensayos de *Historia de la eternidad* y sólo años después reapareció entre los cuentos de *El jardín de los senderos que se bifurcan*”⁴⁶. Carolyn Richmond, a su vez, señala que el cuento de Clarín “El diablo en Semana Santa” apareció primero en la prensa (diarios *La Unión*

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 236.

⁴⁵ Horacio Quiroga, “Ante el tribunal”, *El Hogar*, 11-IX-1931; incluido en *Idilio y otros cuentos* (1945). Recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 73-76.

⁴⁶ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 151.

y *La Publicidad*); luego fue incluido en un libro recopilatorio de artículos -*Solos de clarín*, 1881-; y póstumamente formó parte de una colección de relatos -*Doctor Sutilis*, de 1916-⁴⁷.

A su vez, hay cuentos que, dentro de la ficcionalidad, adoptan la forma del ensayo. Según Erna Brandenberger, “de vez en cuando un autor se permite el placer de hacer pasar un cuento por un tratado científico, proveyéndolo de notas, indicaciones de fuentes o datos bibliográficos”⁴⁸. Cita como ejemplo a Max Aub. De este autor yo destacaría el cuento “Homenaje a Lázaro Valdés”, cuento que incluso reproduce la portada del homenaje que se rindió a este apócrifo personaje perteneciente a la España peregrina. Y no olvidemos su equívoca novela *Jusep Torres Campalans*, de 1958, que más de un bibliotecario la catalogó del lado de los ensayos...

Que esta tendencia llega hasta nuestros días lo prueba José Luis Martín Nogales en su artículo “El cuento actual. Autores y tendencias”⁴⁹. De manera especial en el apartado 5: “Presencia de cuentos teóricos, líricos, dramáticos”. Entre los ejemplos no cita a Luis A. de Villena, quien entre los cuentos de *Para los dioses turcos* (1980) incluye dos con una fuerte carga ensayística: “Noticia de un desconocido: el poeta Aníbal Turena” y “Desvarío”. Son cuentos en los que la investigación filológica sobre un escritor puede dar lugar a un bien trazado cuento.

Sin embargo, y a diferencia de los casos anteriores, a menudo resulta difícil deslindar la brumosa frontera que hay entre el cuento y el ensayo. Como bien concluye Erna Brandenberger, “es indudable que existen transiciones de uno a otro género, así como subordinaciones, pero la mayoría de las veces no son fáciles de distinguir con claridad”⁵⁰.

⁴⁷Vid. Carolyn Richmond (ed.), Leopoldo Alas, “Clarín”, *Treinta relatos*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, pág. 280, n. 1. Asimismo, Ángeles Ezama dice que Doctor Sutilis “aglutina los cuentos clarinianos incluidos en los volúmenes de crítica y algunos otros rescatados de las páginas de la prensa (1878-1899)”; véase el “Prólogo” a su ed. Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997, pág. XCII.

⁴⁸ Erna Brandenberger, op. cit., pág. 246.

⁴⁹ José Luis Martín Nogales, “El cuento español actual. autores y tendencias”, *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, pág. 58.

⁵⁰ Erna Brandenberger, op. cit., p. 246.

ALGUNOS ASPECTOS FORMALES EN TORNO A LOS CUENTOS

FORMAS BREVES EN PROSA CERCANAS AL CUENTO

Hay, sin embargo, formas narrativas breves que presentan muchos puntos de contacto con el cuento literario y que, incluso, a veces, tienden a confundirse con él. A ellas me quisiera referir brevemente. Son la leyenda, el artículo de costumbres, el poema en prosa y la estampa, de manera especial. Todas pertenecen a la tradición escrita -por lo que dejamos al margen lo oral- y, a finales del siglo XIX y principios del XX, tienden a confundir sus borrosos límites con el género que nos ocupa.

No cree Baquero Goyanes que valga la pena “establecer diferencias entre cuento, leyendas y tradiciones, etc., ya que, en definitiva, se trata de un asunto de pura clasificación temática”⁵¹. Así, las leyendas no vendrían a ser otra cosa sino cuentos con una más o menos cierta base popular, y donde la presencia del narrador, al principio o a la conclusión de la misma, sirve para dar al lector fe de que lo contado ha sido visto u oído, referido por alguien que lo vio o lo oyó, pero no inventado.

Los artículos de costumbres -tan atados a nuestro Romanticismo y a nombres tan significativos como Larra, Mesonero Romanos o Estébanez Calderón- reflejan, claro está, una realidad sociológica, con una mayor o menor cantidad de crítica social. Por eso, Anderson Imbert sitúa este subgénero “entre la sociología y la ficción”⁵². Para el ya citado Baquero Goyanes, la diferencia entre artículo de costumbres y cuento dependerá de la “dosis argumental” que se haya vertido en lo escrito: cuanto mayor sea la quietud, la presencia de lo descriptivo, más cerca

⁵¹ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 122.

⁵² *Ibíd.*, pág. 32.

estaremos del artículo de costumbres (no olvidemos que, en sus orígenes, la denominación de éstos era la de *cuadros de costumbres*, con todo lo que de estatismo y quietud conlleva este término). En cambio, si hay argumento, si en el conjunto resalta un personaje -como en “El castellano viejo” de Larra-, estaremos pisando entonces el terreno del cuento.

El poema en prosa nace en la segunda mitad del siglo XIX; recordemos a Baudelaire y sus *Pequeños poemas en prosa*. Y nacen como fruto de esa ansia romántica de borrar las fronteras entre el verso y la prosa. En nuestras letras, un crítico como Luis Cernuda encontró tímidos balbuceos de esta especie literaria en no pocas páginas de las *Leyendas* de Bécquer⁵³. Como verdaderos poemas en prosa considera “La creación (Poema indio)”, “El caudillo de las manos rojas (Leyenda india)” y “Creed en Dios (Cantiga provenzal)”. Para el mencionado crítico, estas obritas presentan una atmósfera exótica y, formalmente, vienen divididas en fragmentos numerados que semejan las estrofas de un poema. Es más: tono, ritmo de frase y expresión son completamente líricos. De igual manera, señala muy concretos fragmentos de otras leyendas que se aproximan al poema en prosa; entre éstas, “La ajorca de oro”, “La corza blanca” y “El Gnomo”. A este respecto, dice que, si estas páginas no llegaron a constituir muy logrados poemas en prosa, se debe a que su autor -sabiéndose en terrenos movedizos- se propuso “cantar y contar al mismo tiempo”.

De proximidad y parentesco entre poema en prosa y cuento habla también Baquero Goyanes al referirse a los relatos que se incluyen en el libro *Azul* (1888), de Rubén Darío. A modo de ejemplo, baste citar “El velo de la reina Mab”. El problema reside en que pocos libros hay de poemas en prosa en español, y éstos suelen aparecer mezclados con otras especies literarias. En ocasiones, el poema en prosa salpica el texto de una novela; pensemos en Baroja y en títulos tan conocidos como “Elogio de los viejos caballos del tiovivo” y “Elogio sentimental del acordeón”,

⁵³ Luis Cernuda, “Bécquer y el poema en prosa español” (1959), *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, págs. 984-993.

ambos incluidos en su novela *Paradox, rey* y luego publicados alguna vez como cuentos⁵⁴.

Con todo, pienso que no deben confundirse términos como prosa poética y poema en prosa. Por ejemplo, la casi totalidad de los textos de Azorín tienen indudables tonalidades poéticas, como bien han puesto de manifiesto críticos como Baquero Goyanes o Prieto de Paula⁵⁵. Ahora bien, me parece obvio advertir que no todos los textos breves de Martínez Ruiz son poemas en prosa, como últimamente se empeña en ver cierto sector de la crítica. Los hay, y muy logrados, en *España* (“La poesía de Castilla”) y en *Castilla* (“La catedral”, “El mar”). De entre todos ellos, merece destacarse “El mar” como uno de los más altos ejemplos de poema en prosa -y no sólo en lo que atañe a la obra azoriniana-. Recordemos el magnífico comienzo de uno de sus párrafos, que luego pasa a convertirse en estribillo: “No puede ver el mar la solitaria y melancólica Castilla”. En estas páginas se hacen verdad las palabras de Baquero Goyanes cuando afirma que, en un poema en prosa, “no importa tanto lo que se cuenta (si es que algo se cuenta) como la forma, la expresión empleada para contarlo”. El mencionado crítico nos ofrece, además, un método para distinguir entre cuento y poema en prosa, y que, pese a los años transcurridos desde su formulación, creo que sigue teniendo validez: “cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando podemos contarlo) es que, indudablemente, estamos ante un *cuento*. Cuando no sea posible o, por lo menos, no resulte fácil tal experiencia, puede suponerse que lo que tenemos delante es un *poema en prosa*”⁵⁶.

⁵⁴ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267, julio-septiembre de 1972; recogido en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2ª ed., 1979, págs. 463-484.

⁵⁵ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Elementos rítmicos en la prosa de Azorín”, *Clavileño*, núm. 15, 1952; recogido en *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-84, págs. 49-63. Asimismo, Ángel Luis Prieto de Paula, “Circularidad y fluencia: unas notas sobre la poesía de la prosa azoriniana”, *Montearabí*, números 8-9, 1990, págs. 65-76.

⁵⁶ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 126. La cuestión del poema en prosa acaso merezca una atención que aquí no podemos dedicarle. Hay poemas en prosa en Juan Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, 1917) y en Luis Cernuda (*Los placeres prohibidos*, 1931). Sin embargo, no creo que ni *Platero y yo* ni *Ocnos* sean colecciones de poemas en prosa *stricto sensu*, dada la importante carga memorialística que contienen. De *Ocnos* me ocupé -aunque de forma un tanto superficial- en “Sobre una página de Luis Cernuda: ‘El tiempo’” (*Montearabí*, núm. 16, 1993, págs. 37-41). Distinta opinión sostiene Jaime Gil de Biedma, “Prólogo: Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”, Luis Cernuda, *Ocnos/ Variaciones sobre tema mexicano*, Madrid, Taurus, 1977,

Estampa es otro término que se emplea a menudo para definir buena parte de la producción azoriniana, habida cuenta de la brevedad de muchos de sus escritos. También Baquero Goyanes intentó fijar sus límites, sobre todo al estudiar *Años y leguas* del también alicantino Gabriel Miró: “lo autobiográfico, lo ensayístico, lo descriptivo, lo que se acerca al cuento, al libro de viajes, al poema en prosa; todo eso cabe en el molde de la ‘estampa’ con impecable y ceñido ajuste”⁵⁷. En ésta predomina “el gusto por lo quieto, por la inmovilización de lo fluyente”. Señala, asimismo, lo simbólico que resulta el mironiano título de *El humo dormido*⁵⁸. Si el cuento, por el contrario, es narración -por mínima que ésta sea-, creo que el resultado no ha de ser quietud sino dinamismo.

Quedan por definir términos mucho más vagos como *apunte*, *boceto* o *viñeta*; términos procedentes de lo pictórico y no siempre admitidos en la narratología. En concreto, *viñeta* es un concepto atado al mundo del cómic, si bien, en algunas ocasiones, puede servir como sinónimo de *estampa* o de *capítulo*. De sucesión de viñetas se ha hablado, por ejemplo, al referirse a esos capítulos tan estáticos que componen un libro de memorias de Martínez Ruiz: *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

El término *boceto*, sin embargo, sí que lo recoge Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*. Según éste, “en el siglo XIX el término ‘boceto’ comienza a utilizarse en la literatura costumbrista, dadas sus vinculaciones con la pintura relacionada con dicha estética”⁵⁹. Resulta evidente, pues, su relación con subgéneros ya vistos por nosotros como el cuadro de costumbres o la *estampa*. Este término lo utilizó Pereda en un libro titulado,

págs. VII-XXIX; asimismo en Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 318-330.

⁵⁷ Mariano Baquero Goyanes, “Prólogo” a *Años y leguas* de Gabriel Miró, Barcelona, Salvat, 1972, págs. 7-15.

⁵⁸ Jaime Mas Ferrer, en su antología mironiana *Corpus, El caracol del faro y otros cuentos* (Alicante, Aguaclara, 1993), incluye piezas que, en sus orígenes, no fueron concebidas como cuentos -ni por el autor ni por la crítica-, lo cual viene a corroborar el ensanchamiento en nuestros días de los límites del género que nos ocupa. Precisamente, de tal ensanchamiento se hace eco José M.^a Martínez Cachero en la “Introducción” de su *Antología del cuento español (1900-1939)*, Madrid, Castalia, 1994.

⁵⁹ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 103-104. No constan, desde un punto de vista literario, ni “apunte” ni “viñeta”.

precisamente, *Bocetos al temple*, que contiene escenas de la vida cotidiana y paisajes.

LA FÁBULA

Por lo general, casi todos los críticos que han intentado desentrañar el género cuento, coinciden en afirmar que éste se caracteriza por la presencia, más o menos densa, de algo que contar, llámese *fábula*, *argumento*, *trama*, *asunto* o *tema*. Y, como bien señalaba Emilia Pardo Bazán, “ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia”⁶⁰.

Sobre la naturaleza de tal asunto se ha escrito también mucho. Algunos críticos, como Baquero Goyanes, señalan vagamente que éste ha de ser “sencillo y apasionante”⁶¹. Otros, en cambio, han querido ser más explícitos. Así, en la “Advertencia preliminar” a *Cavilar y contar* (1942), Martínez Ruiz, su autor, nos dejó dicho lo siguiente:

“Cavilar y contar: ése es el oficio del cuentista. Primero, naturalmente, se cavila, y luego se cuenta. Primero surge -cuando surge- un embrión de cuento en la mente, y más tarde se pone en el papel lo que se ha imaginado. El embrión lo hace nacer cualquier accidente imprevisto o previsto; un encuentro con un desconocido, las palabras de un amigo, una puerta cerrada, un pasillo al cabo del cual hay un balcón, el son de una esquila en el campo, el paisaje que contemplamos, la nube que pasa”⁶².

Para Juan Bosch, el tema ha de ser “humano, o por lo menos humanizado”. Es más, “requiere un peso específico que lo haga universal”⁶³. De la misma opinión

⁶⁰ Emilia Pardo Bazán, *El Naturalismo*; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 58.

⁶¹ Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 135.

⁶² Azorín, “Advertencia preliminar” a *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942, págs. 9-11.

⁶³ Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” (1958); recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 84.

es Julio Cortázar, para quien el argumento de un cuento es “siempre excepcional”: aunque se trate de una anécdota trivial y cotidiana, dicha anécdota simboliza “una realidad infinitamente más vasta”, “dándose esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande”⁶⁴.

Como no podía ser menos, el cuento literario ha evolucionado y podemos advertir diferencias en los argumentos del siglo XX con respecto a los del XIX. Si en la centuria decimonona, a grandes rasgos, los cuentos nos mostraban una mayor densidad argumental, en el XX, tal densidad se adelgaza hasta casi desaparecer en muchos casos. En el XX, se da paso a lo insignificante, a la sugerencia, a lo abierto frente a lo cerrado, a la participación del lector. Ya Horacio Quiroga -un maestro indiscutible del género, además de teorizador- había manifestado, en los años veinte, su desprecio hacia los argumentos rotundos y su predilección por el simple incidente, por la “escena trunca”:

“Tal vez en ciertas épocas la historia total -lo que podíamos llamar argumento- fue inherente al cuento mismo. ‘¡Pobre argumento! -decíase-. ¡Pobre cuento!’ Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales”⁶⁵.

Por su parte, Azorín, en “El arte del cuento”⁶⁶, supo ver cómo una minucia podía dar pie a un bien trazado cuento:

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

⁶⁴ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” (1962); recogido por Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 100-101.

⁶⁵ Horacio Quiroga, “La retórica del cuento” (1928); en Catharina V de Vallejo, *op. cit.*, pág. 72.

⁶⁶ Azorín, “El arte del cuento”, ABC, 16-I- 1944. Con posterioridad, este mismo artículo, con el título de “La estética del cuento”, servirá de prólogo a dos colecciones de relatos: *Cuentos* (Madrid, Afrodísio Aguado, 1956) y *Cada cosa en su sitio* (Barcelona, Destino, 1973).

Una vez más, ha sido Baquero Goyanes quien mejor ha estudiado y definido esa transición del cuento que va del siglo XIX al XX. Los relatos breves decimonónicos nos presentan, por norma casi general, redondeadas narraciones. Ciertamente éstas se centran en un momento vital significativo del protagonista, “para desaparecer luego con la vida rota o lograda”⁶⁷. De los personajes, éstos relatos nos suelen ofrecer un antes y un después -un antes, mediante saltos atrás en el tiempo; un después, por medio de bien sugeridos epílogos-. Lo narrado normalmente se encuentra en pasado, como una rémora quizá de aquellos viejos arranques del tipo “Érase una vez...” o “Había una vez...” con que se principiaban tantos y tantos cuentos populares. Todas estas notas las podemos comprobar en algunos títulos de Leopoldo Alas que se consideran clásicos del género, tales como “El dúo de la tos”, “¡Adiós, *Cordera*!” y “Un viejo verde”.

Sin embargo, a finales del siglo XIX y, sobre todo, a principios del XX, nos vamos a ir encontrando con autores que, siguiendo los mismos pasos que la novela, imponen a sus relatos una mayor condensación temporal. Los cuentos nos seguirán ofreciendo a nosotros, los lectores, trozos de vida, pero -a diferencia del período inmediatamente anterior: el Realismo- son momentos de vidas grises, insignificantes los que se nos muestran (el libro de Baroja *Vidas sombrías*, de 1900, resulta en este sentido harto elocuente). La narración que predomina es en presente, como si el autor brindase al lector unos hechos de los que él mismo ha de extraer sus propias conclusiones. Predominan, por último, los finales abiertos. “El narrador -nos dice Baquero Goyanes- quiere hacernos ver que lo narrado es algo que cabe imaginar prolongado, sin efectista cierre o acorde final, con el ritmo de la vida que ahora fluye, que mañana seguirá fluyendo”. Características que vienen a coincidir con lo que Erna Brandenberger denominó “cuento de situación”⁶⁸: narración en presente, a tiempo real (es decir, el tiempo de lo que se cuenta coincide, más o menos, con el tiempo empleado en la lectura), mínimo argumento (un suceso, un objeto, un

⁶⁷ Mariano Baquero Goyanes, “Estudio preliminar” a su *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964, págs. XIX-XLVIII.

⁶⁸ Erna Brandenberger, *op. cit.*, pág. 280.

símbolo). Creo que muchos de los capítulos de *Los pueblos* de Azorín, de tan escasa trama argumental, encajarían bien dentro de esta nueva concepción del cuento literario, como sin duda encajan muchos de un Aldecoa, de un Fernández Santos o de una Carmen Martín Gaité. Porque, como muy acertadamente señala Luis Leal, “por muy endeble que sea, el cuento debe tener un elemento narrativo. [...] En el cuento algo se cuenta, algo ocurre, por insignificante que sea; aun en los cuentos de ambiente, algo pasa”.

Se diría, además, que, conforme los argumentos amenguan, lo hacen también las dimensiones de algunos cuentos y, por lo tanto, no resulta difícil encontrar relatos brevísimos⁶⁹. De todos es sabido que la narración más breve que se conoce se debe al guatemalteco Augusto Monterroso: “El dinosaurio”; cuento que consta únicamente de una oración: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Aunque el de Monterroso es un caso extremo, podemos referirnos también a Martínez Ruiz, a Llorenç de Villalonga (*Cuentos sintéticos*), Alfonso Sastre (su célebre “Nagasaki” de *Las noches lúgubres*), Julio Cortázar (*Historias de cronopios y de famas*), José Jiménez Lozano (*Objetos perdidos*⁷⁰), Luis Mateo Díez (*Los males menores*), entre otros. Sin embargo, tal brevedad, aunque vanguardista, no resulta en absoluto novedosa: pensemos, por ejemplo, en los cuentecillos folclóricos que Melchor de Santa Cruz, allá en el XVI, recogió en su célebre *Floresta española* o en la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía.

Esta brevedad implica una mayor relación y colaboración entre el emisor y el receptor. Ahora, el autor no escribe un cuento y se desentiende del mismo; muy al contrario, busca un determinado tipo de lector: un lector ideal que, con sus conocimientos, sea capaz de cerrar la obra abierta⁷¹. Es lo que podemos denominar *el saber compartido*. Buen ejemplo de cuanto vengo explicando lo constituye el

⁶⁹Vid. Irene Andrés-Suárez, “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, págs. 69-82; asimismo, Francisco Nogueral, “Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea...”, *Lucanor*, núm. 8, octubre de 1992, págs. 117-133.

⁷⁰ De *Objetos perdidos*, de José Jiménez Lozano, y -en parte- del cuento brevísimo, me ocupé en *Montearabí*, núm. 16, 1993, págs. 59-62.

⁷¹ Como es bien sabido, las cuestiones sobre la participación del lector fueron tempranamente planteadas por el italiano Umberto Eco en su *Opera aperta* (1962) y sobre todo en *Lector in fabula* (1979). En nuestras letras, adelantado fue Francisco Ayala con *La estructura narrativa* (Madrid, Taurus, 1970).

mencionado cuento “Nagasaki” (*Las noches lúgubres*, 1964) de Alfonso Sastre. Cuento que, por su indudable calidad, fue incluido por Medardo Fraile en su antología sobre el *Cuento español de posguerra* (1990)⁷². Para muchos lectores este cuento se cierra con los datos que, en nota a pie de página, pone el editor. Algo muy parecido se podría explicar con muchos cuentos de Azorín. Recordemos fundamentalmente dos: “Un triste porvenir” y “La pasión del pajecillo” (cuentos de los años veinte, incluidos con posterioridad en el volumen *Cuentos*, de 1956). Ambos tienen como protagonistas a dos reinas -Isabel I y Juana I de Castilla, respectivamente-. Sus argumentos son tan delgados, que se diría que nada pasa; pero, en cambio, mucho y muy bellamente es cuanto se sugiere. Lejos de ser estáticas estampas, a un lector culto le corresponde desentrañar el sentido último de estos cuentos⁷³.

De todas formas, no le falta razón a Anderson Imbert cuando sostiene que, por muy importante que pueda llegar a ser el papel del lector, es el autor quien dirige la interpretación de una obra en su totalidad, dando pie a dicha participación. En cierta manera, el lector “colabora con el narrador cuando el narrador le da margen para esa libertad”⁷⁴. Narrador al que concede una gran importancia Catharina V. de Vallejo, porque de él van a depender elementos básicos del cuento como tiempo, punto de vista, tema, estructura...⁷⁵. Por eso, Juan Bosch acierta al establecer estas recurrentes metáforas sobre el escritor de cuentos:

“El cuentista debe tener alma de tigre para lanzarse contra el lector, o instinto de tigre para seleccionar el tema y calcular con exactitud a qué distancia está su víctima y con qué fuerza debe precipitarse sobre ella. Pues

⁷² Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1990. Véase, asimismo, Julio Peñate Rivero, “Cuento literario y teoría de la argumentación”, *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, págs. 129-140.

⁷³ Vid. María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, *Ínsula*, núm. 556, abril de 1993, págs. 18-19. Asimismo, mi estudio “Tradición y modernidad en un cuento de J. Martínez Ruiz: *La pasión del pajecillo*”, *Actes du IIIe Colloque International Azorín (1904-1924)*, Université de Pau-Universidad de Murcia, 1996, págs. 215-223.

⁷⁴ Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 48.

⁷⁵ Vid. Catharina V. de Vallejo, “El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana”, cit, págs. 56-57.

sucede que en la oculta trama de ese arte difícil que es escribir cuentos, el lector y el tema tienen un mismo corazón. Se dispara a uno para herir al otro. Al dar su salto asesino hacia el tema, el tigre de la fauna literaria está saltando también sobre el lector”⁷⁶.

EL CUENTO: SU ESTRUCTURA

En 1842, el escritor norteamericano Edgar Allan Poe escribió un prólogo para el volumen de cuentos *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, y en esa páginas se ha visto el origen de los estudios posteriores en torno al relato breve. Allí, Poe establecía cuáles eran las características esenciales de todo buen cuento: brevedad, unidad de impresión y efecto único. Brevedad que, otra vez en palabras de Luis Leal, “no puede ser medida en número de páginas o de palabras”⁷⁷. Por unidad de impresión se entiende la conmoción que un relato breve causa en el lector; conmoción que, haciendo caso a Poe, sólo puede producirse en una obra cuya lectura pueda cumplirse “en una sentada”; esto es, “entre media hora y dos horas de lectura”⁷⁸ -cálculos quizá excesivos si tenemos en cuenta la brevedad de muchas narraciones breves de la actualidad-. Por último, el efecto único es aquél mediante el cual el artista ha de desprenderse de todo elemento accesorio que no contribuya a realzar el efecto elegido.

Más de un siglo después, Julio Cortázar -gran admirador de Poe- estableció los conceptos de *intensidad* y *tensión* para mejor definir la estructura del cuento. “Lo que llamo intensidad en un cuento -dice Cortázar- consiste en una eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige”⁷⁹. A su vez, “tensión” queda definida como

⁷⁶ Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 86.

⁷⁷ Luis Leal, “El cuento como género literario”; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 126.

⁷⁸ Edgar Allan Poe, “Prólogo” a *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne; cito por la traducción de Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 50-52.

⁷⁹ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”; en Catharina V. de Vallejo, *op.cit.*, págs. 103.

“una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contando”.

Catharina V. de Vallejo considera el concepto de *intensidad* “como uno de los pocos elementos verdaderamente genéricos del cuento”⁸⁰. Para empezar, comprende en sí mismo los otros dos elementos que estableció Poe: el de brevedad y el de unidad de impresión. Además, la intensidad o el concepto de intensidad “participa de todos los atributos del cuento en todos los niveles narrativos”: afecta al lector (campo del receptor); está implícita en la condensación del tiempo (nivel del discurso) y en el tipo y frecuencia de los recursos estilísticos (campo de la retórica); está en la disposición de los distintos elementos (nivel estructural) y en la universalidad del tema (nivel semántico).

En lo que a partes se refiere, Azorín nos dejó dicho, al menos en dos ocasiones, que el cuento es una narración breve, y que “en esos términos angostos se ha de encerrar lo siguiente: exposición, desenvolvimiento y epílogo”⁸¹; si bien habrá que precisar -como lo hace Baquero Goyanes- que “en el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas -exposición, nudo y desenlace- están tan apretadas que son uno solo”. Una concepción teórica, con todo, muy atada a lo tradicional que Martínez Ruiz, afortunadamente, no siempre quiso llevar a la práctica. Por eso, tal vez, Joseluís González incluye estas páginas azorinianas en su antología *Papeles sobre el cuento español contemporáneo* bajo el epígrafe -no del todo exacto- de “La estética tradicional de Azorín”⁸².

Ya Luis Leal supo ver lo anacrónico de tan simplificador esquema. En 1966 nos explicaba que “el cuento moderno no siempre, como el clásico, se estructura en torno a los elementos tradicionales conocidos por los retóricos como introducción, desarrollo, punto culminante y desenlace”⁸³. Además, junto a las partes arriba indicadas, el citado crítico añade la novedosa incorporación del título como elemento

⁸⁰ Catharina V. de Vallejo, “El estado actual...”, cit., pág. 54.

⁸¹ Azorín, “Advertencia preliminar” a *Cavilar y contar* (1942), cit.

⁸² Vid. Joseluís González, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992.

⁸³ Luis Leal, “El cuento como género literario”; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 126.

estructural de suma importancia, ya que sirve para darle forma a la anécdota, sugerir el desenlace o dar la imagen clave de la narración. Recordemos, entre cientos de ejemplos, “El encaje roto”, de Emilia Pardo Bazán. Algo -importancia del título- en lo que luego hará hincapié Erna Brandenberger en el ya mencionado *Estudios sobre el cuento español actual* (1973).

De hecho, buena parte de la obra azoriniana -y no exclusivamente de la cuentística- se caracteriza por el gusto a los finales abiertos. María Martínez del Portal los ha estudiado en las novelas de J. Martínez Ruiz. En lo que respecta a los cuentos, cabe destacar su artículo “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”. En dicho estudio se establecen tres categorías: desenlaces sugeridos, desenlaces truncados y cuentos que ha de completar el lector. Para el primer grupo sirven de ejemplo relatos como “Fabia Linde” (*Blanco en azul*) o “El viejo inquisidor” (*Una hora de España*). Para el segundo, “La estrella de Belén” y “¿Qué pasó después?” (ambos del volumen *Cuentos*). En el tercer apartado, es decir, el de aquellos cuentos que exigen la participación del lector, están los *Episodios históricos* incluidos en *Cuentos*, de manera especial “Un triste porvenir” y “La pasión del pajecillo”. Resulta obvio advertir cuanto de novedoso encierran estas técnicas, sobre todo las últimas, puesto que -en palabras de María Martínez del Portal- dejan tempranamente paso “para la libre intervención del lector”⁸⁴.

SOBRE COMIENZOS Y FINALES

Íntimamente ligada al estudio de la estructura del cuento, se halla la importancia, cada vez mayor, que los críticos conceden a lo acertado de los principios y los finales; conceptos que, para la perfecta caracterización del género, Catharina V. de Vallejo quisiera ver entrelazados⁸⁵. Todo escritor de cuentos sabe la dificultad que entraña el encontrar un buen arranque para su obra; problema

⁸⁴ Vid. María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces...”, cit., pág. 19. Para la novelística de Martínez Ruiz, véase de la misma autora “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, *Anales Azorinianos*, núm. 5, 1993, págs. 185-195.

⁸⁵ Vid. Catharina V. de Vallejo, “El estado actual...”, cit., págs. 57-58.

solucionado en los cuentos folclóricos, donde nos encontramos con fórmulas estereotipadas del tipo “Érase una vez...” o “Había una vez...”. Asimismo, saben estos creadores que el logro de un buen cuento depende, en gran medida, de lo adecuado de su cierre. En otras palabras, digamos que el buen cuentista piensa antes en el planteamiento y en el desenlace que en el nudo en sí⁸⁶.

No es de extrañar, por lo tanto, que los críticos que han hecho más hincapié en estos aspectos sean, además de buenos teorizadores, excelentes cuentistas. Me refiero, claro está, a Poe, a la Pardo Bazán, a Quiroga, a Azorín y a Cortázar, entre otros. De hecho, para Poe “si aun la primera frase no conduce a descubrir ese efecto [el efecto único], el artista ha malogrado su primer paso”⁸⁷. Para Emilia Pardo Bazán, “el primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse”⁸⁸. Según Horacio Quiroga, el comienzo de un relato debe estar escrito con miras al final. Recordemos uno de los consejos que nos da en su “Decálogo del perfecto cuentista”, de 1927:

“No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas”⁸⁹.

Azorín, quizá intuyendo las estrechas relaciones que hay entre teatro y cuento, piensa que, “desde el primer instante, análogamente de lo que sucede en el teatro, el lector ha de ‘entrar’ en el cuento”⁹⁰. Y Julio Cortázar, para quien un relato breve es ante todo intensidad y tensión, opina que “un cuento es malo cuando se le

⁸⁶ Erna Brandenberger, *op. cit.*, ofrece amplia muestra de comienzos y finales de cuentos españoles actuales en págs. 361-376.

⁸⁷ Edgar Allan Poe; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 51.

⁸⁸ Emilia Pardo Bazán; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 59.

⁸⁹ Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista” (1927); en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 69-71.

⁴⁰ Azorín, “El arte del cuento”; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 61.

escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas”⁹¹.

¿Qué cosas caben en el arranque de un cuento? Según Luis Leal, la introducción debe crear un tono emocional, presentar un escenario, describir un ambiente, dar las coordenadas de espacio y tiempo; en suma, un buen inicio debe poner “en pie a los personajes”⁹². Movimiento y no estatismo es lo defendido por Juan Bosch, quien sostiene que “el cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física y psicológica, pero acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse”⁹³. Para Anderson Imbert, un buen inicio ha de responder a las siguientes preguntas: a) quién es el protagonista, b) dónde ocurre la primera escena, c) cuándo ocurre, d) qué ocurre y d) por qué ocurre⁹⁴ (algo parecido a las 5W -*Who, Where, When, What, Why*- que todo periodista ha de observar al redactar el encabezamiento de una noticia).

No es éste el lugar idóneo para tratar sobre la amplia -y siempre ampliable- tipología de los comienzos y los finales. Acerca de ellos, nos dan cumplida cuenta voces prestigiosas como las de Horacio Quiroga, Luis Leal, Erna Brandenberger o Anderson Imbert, y a sus estudios me remito. Un poco más arriba hemos tratado, muy sucintamente, de los finales abiertos. Ahora, quisiera tratar aquí sobre dos estructuras que me parecen novedosas. Una es la de aquellos relatos cuya narración comienza por el final (*in extrema re*), defraudando, de este modo, al lector ávido de finales sorprendentes (en la novelística, *Crónica de una muerte anunciada* y *Del amor y otros demonios*, de García Márquez, constituyen excelentes ejemplos). Anderson Imbert agrupa esta especie de relatos bajo la denominación de “cuento informal” y, como se podrá suponer, lo importante en ellos es saber cómo se ha llegado a la situación inicial que, por paradójico que parezca, coincide con el final del argumento⁹⁵. Algunos de los cuentos que Baquero Goyanes llama “de seres y

⁹¹ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 98.

⁹² Luis Leal, art. cit.; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 130.

⁹³ Juan Bosch, art. cit.; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 80.

⁹⁴ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 99.

⁹⁵ En cine, también valdría como ejemplo *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder.

objetos pequeños” cumplen lo que venimos afirmando, tales como “La corneta de llaves” de Alarcón, “El abejorro” de Unamuno y “El traje manchado” de Antonio Prieto. En todos ellos, al iniciarse el relato, el narrador protagonista nos comunica una fobia para después intentar aclararnos su porqué. Narraciones hacia atrás (*estructura a arredrotiempo*) son “Ramón Nonnato, suicida”, de Miguel de Unamuno, y “El viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier.

Asimismo, en el siglo XX se escriben cuentos que no nos ofrecen un solo final. Anderson Imbert, en estos casos, habla de “desenlaces dilemáticos”. Un buen ejemplo de lo dicho puede encontrarse en un cuento de Juan Benet titulado “Décima y décima bis” de *Trece fábulas y media* (1981)⁹⁶. Así sucede también en un cuento de Martínez Ruiz incluido en *España*: “Vida de un labrantín”. Se trata de uno de esos relatos que, dentro de los exiguos límites que impone el género, nos ofrecen una biografía apretada, toda una vida. El final del cuento es el siguiente:

“Andando el tiempo, morirá el pobre hombre, o morirá antes su mujer. Si muere él antes, su mujer se quedará sola. Su mujer rezará y suspirará; se irá acaso al pueblo; será pobrecita y pedirá con sus manos pajizas a los transeúntes. Si muere su mujer la primera, él se quedará también solo; su bella resignación, su bella serenidad, no se apartarán de él. Un suspiro vendrá de tarde en tarde a sus labios, y luego exclamará:

-¡Ea! ¿Qué le vamos a hacer? Todo sea por Dios”⁹⁷.

EL NARRADOR

No le falta razón a Juan Bosch cuando afirma que “el cuentista tiene que estudiar el hecho para saber cuál de sus ángulos servirá para un cuento”⁹⁸. Y es que la elección de un narrador o, mejor, de un punto de vista, acaso sea el reto más

⁹⁶ Recientemente reeditada con el inadecuado título -a mi entender- de *Trece fábulas y media y una decimocuarta*, Madrid, Alfaguara, 1998.

⁹⁷ Azorín, *España, Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 500.

⁹⁸ Juan Bosch, art. cit; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 85.

importante que se le presenta al escritor de cuentos. En torno a este punto de vista van a girar otros elementos como la estructura y el receptor, así como la disposición de la trama argumental.

Aceptando una clasificación tradicional -la que presenta Anderson Imbert-, hay narradores en primera, segunda y tercera persona, con las consiguientes subdivisiones ⁹⁹. Así, un narrador en primera persona o bien cuenta los propios hechos acaecidos (narrador protagonista) o bien los que acaecen en su entorno inmediato (narrador testigo). Esta focalización -la de la primera persona- es la favorita de Julio Cortázar, según se desprende de sus propias palabras:

“...cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra”¹⁰⁰.

Siguiendo con la focalización en primera persona, hay ocasiones en que el lector sabe más que el propio narrador. Sucede, a menudo, cuando quien narra los hechos es un niño o un deficiente -y pensemos, por ejemplo, en ciertos cuentos de Ana María Matute incluidos en *Algunos muchachos* o *Los niños tontos*-. De *privilegio del lector* habla Anderson Imbert; de *lector omnisciente* hablaremos, en más de una ocasión, nosotros:

⁹⁹ Vid. E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit.; en especial el capítulo titulado “Clasificación de los puntos de vista”, págs. 55-62.

¹⁰⁰ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores” (1969), en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 111. Ana L. Baquero considera la primera persona como la nota más llamativa de los relatos contemporáneos; *vid.* “El género cuento y el fin de siglo”, Monteagudo, 3ª época, núm. 1, 1996, págs. 123-126.

“A veces el cuento es tan artero que parecería que el protagonista cuenta sin comprender lo que está contando (el lector es capaz de comprender más que el muchacho de ‘Macario’ de Juan Rulfo, más que el boxeador de ‘Torito’ de Julio Cortázar). El protagonista puede estar ciego para cierta situación y el lector, por tanto, goza de un privilegio secreto: él, lector, ve y comprende, mientras que el protagonista ni ve ni comprende”¹⁰¹.

Mayor novedad ofrece el uso de la primera persona del plural, tan presente en muchos cuentos de Azorín. Como bien apunta Erna Brandenberger, a través del uso del *nosotros* “el lector tiene la impresión de que también a él se le habla como si estuviese implicado en el argumento, como si tuviese que tomar partido y juzgar los hechos”¹⁰². Aunque no se emplea en su totalidad, sí que salpica el texto esta primera persona del plural en algunos cuentos de *España* de Azorín (véase “Un sabio”, “El anacalo” y, sobre todo, “La calle de la Montera”).

Dentro de la tercera persona, nos vamos a encontrar con el narrador omnisciente (“cuenta como un dios que se lo sabe todo”) y el narrador objetivo (“cuenta limitándose a describir lo que cualquier hombre podría observar”). Tan a la altura del hombre se sitúa, a veces, este último narrador que, en ocasiones, los hechos que no ve o no escucha permanecen igualmente velados para el lector. Ocurre, por ejemplo, en cuentos donde los personajes se cuchichean algo al oído. Este efecto de raigambre galdosiana, como ha señalado María Martínez del Portal, lo utiliza Azorín en “El paraguas” (*Cuentos*)¹⁰³. Además -por poner otros ejemplos- en “La estatua de sal” (*Las fuerzas extrañas*, 1906) de Leopoldo Lugones e “Historia

¹⁰¹ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 58.

¹⁰² Erna Brandenberger, *op. cit.*, pág. 168. Para los problemas de focalización es imprescindible el estudio de Gérard Genette, *Figuras III* (1972), trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

¹⁰³ Vid. María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, *Obras escogidas*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 405-441.

El efecto galdosiano del que venimos hablando, puede observarse al comienzo de la novela *Tormento* (1884). Como sabrá el lector, en el capítulo I se encuentran D. José Ido del Sagrario y Felipe Centeno -que, con anterioridad, se habían conocido como profesor y alumno respectivamente en *El doctor Centeno*-. Éstos hablan de las señoritas Amparo y Refugio. Al intentar referirle Don José “prosas nefandas, que estarían siempre proscritas en esta honrada república de las letras”, leemos lo siguiente:

“IDO DEL SAGRARIO: Pues... (*Después de mirar a todos lados, acerca sus labios al oído de Felipe, y le habla un ratito en voz baja.*)”. Benito Pérez Galdós, *Tormento*, Madrid, Alianza, 1977, pág. 14.

muda” de Vicente Díez de Tejada¹⁰⁴. En el primero de ellos, lo que vio la imperecedera estatua de la mujer de Lot es dicho por ésta al anacoreta Sosistrato y esto, que no llega a oídos del lector, le causa la muerte. En “Historia muda”, un marqués y una condesa hablan; ésta le pide que le cuente el motivo de una herida que el marqués lleva en la mano; finalmente, no conocemos el porqué debido al ruido que provoca el abanico de la condesa.

En relación con el narrador objetivo, cabe situar los cuentos de estructura teatral y los cuentos completamente dialogados, auténtica moda del fin de siglo. En los primeros, la narración queda reducida a esas mínimas acotaciones en las que se refugia la voz del narrador. En los cuentos dialogados, en cambio, desaparece la narración y predomina, pues, el mostrar¹⁰⁵. Muchos cuentos de *Bohemia* (1897) de J. Martínez Ruiz adoptan una forma teatral, como repetidas veces ha hecho notar Mariano de Paco¹⁰⁶; son: “El maestro”, “El amigo”, “Una mujer” y “Una vida”. Como ejemplos de cuentos completamente dialogados tenemos otros dos textos azorinianos: “Diez minutos de parada” y “Pasillo... de *sleeping-car*” (de *Cavilar y contar* ambos).

El empleo de la segunda persona pasa por ser más novedoso y su empleo es más restringido también. Dejando al margen su uso como interpelación a un posible auditorio, con reminiscencias del cuento folclórico (“¿Un cuento de Navidad? ¿Quieren ustedes un cuento de Navidad? Acérquense ustedes a mí, formen un corro en mi rededor.”¹⁰⁷), la segunda persona está emparentada con la renovación de las técnicas narrativas que se da en el siglo XX. De novedad hablamos cuando -en palabras de Anderson Imbert- “el ‘tú’ es el *alter ego* del ‘yo’”, es decir, cuando “el narrador-protagonista describe sus propias acciones, sólo que lo hace desdoblándose:

¹⁰⁴ Lo recoge José María Martínez Cachero en su *Antología del cuento español 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994, págs. 103-111.

¹⁰⁵ Sobre las diferencias entre el *decir* y el *mostrar*, véase E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., especialmente págs. 77-99.

¹⁰⁶ Vid. Mariano de Paco, “Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín”, cit., págs. 154-159. Asimismo, “Diálogos dramáticos azorinianos”, Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”-Aguaclara, 1998, págs. 203-211.

¹⁰⁷ Azorín, “La estrella de Belén”, *Cuentos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956, págs. 55-50. El cuento se publicó por vez primera en *ABC*, 24-XII-1943.

dos 'yo', y el uno tutea al otro". En Azorín, un novedoso empleo de la segunda persona lo encontramos en un texto muy cercano al cuento que es "Los poetas primitivos. Juan Ruiz", en *Al margen de los clásicos*, 1915.

Asimismo, a lo largo del siglo XX no resulta difícil encontrar cuentos donde los puntos de vista aparezcan mezclados, con distintas voces narrativas, al igual que ocurre con la novela que transita por los cauces de la experimentación. Sucede, por ejemplo, en cuentos de Azorín como "La ecuación" (de *Blanco en azul*), "El tiempo y las cosas" (de *Cavilar y contar*) y "¿Qué pasó después?" (de *Cuentos*).

Por último, la presencia del monólogo interior en la cuentística española empieza a detectarse en los años 20, tiempo de vanguardias. Basten tres ejemplos: nuevamente Martínez Ruiz con "Monólogo de un solitario en Navidad" (1926), "Una papeleta" (*El profesor inútil*, 1926) de Benjamín Jarnés y "Mundo cerrado" (*Víspera del gozo*, 1926) de Pedro Salinas¹⁰⁸. Empleo de monólogo interior y de distintas perspectivas se da en un magnífico cuento de Julio Cortázar: "La señorita Cora" (*Todos los fuegos el fuego*).

TIEMPO Y ESPACIO

Tiempo y espacio son, sin duda, otros dos elementos del cuento que andan estrechamente vinculados a la voz del narrador y a la estructura. En principio, el uso que de los mismos hace el cuentista no difiere, en gran medida, del que les da el novelista, aunque existen, por supuesto, matizaciones y diferencias, como ahora veremos. Es cierto que el cuento, debido a sus dimensiones, encierra espacios pequeños de tiempo, porque, según Juan Bosch, "el tiempo del cuento es corto y concentrado", ya que "es el tiempo en que acaece un hecho". Pero un cuentista - precisa Baquero Goyanes- "también es capaz de condensar años y años en unas

¹⁰⁸ "Monólogo de un solitario en Navidad" de Azorín apareció en el semanario *Blanco y Negro* el 3-I-1926 y lo incluye María Martínez del Portal en su antología de cuentos azorinianos *Fabia Linde y otros cuentos*, Yecla, Ateneo Literario, 1992, págs. 117-119. Los de Benjamín Jarnés y Pedro Salinas los recoge José María Martínez Cachero en su *Antología del cuento español 1900-1939*, cit., y de ellos llega a decir "que estamos ante cuentos que representan la llamada deshumanización del arte" (pág. 36 de la "Introducción").

pocas páginas, tal como ocurre en el tantas veces citado “¡Adiós, *Cordera!*”¹⁰⁹. Pensemos, asimismo, en esas biografías apretadas que, de vez en cuando, nos ofrece Azorín, como el cuento titulado “Juan el de Juan Pedro” (*España*).

Atendiendo al tiempo de la narración, Erna Brandenberger distingue tres tipos de relatos breves: cuento de contracción, cuento de situación y cuento combinado¹¹⁰. Destaco, sobre todo, los dos primeros. El cuento de contracción comprende un dilatado período de tiempo; se desarrolla en varios lugares; su contenido es, la mayoría de las veces, una biografía; la narración suele ser lineal; y, finalmente, se da un desnivel entre la situación inicial y la final.

Por el contrario, en el cuento de situación la época coincide, más o menos exactamente, con el tiempo de la narración (esto es, en presente); el tiempo transcurrido carece de interés; la historia se desarrolla en un único escenario; el asunto del cuento gira alrededor de un punto central (un suceso, un objeto, un símbolo); para terminar, el cuento se desarrolla en espiral, desde fuera hacia dentro.

Del cuento de situación, nos interesa resaltar aquellos relatos en los que, al decir de Erna Brandenberger, “a veces el tiempo de la narración concuerda exactamente con el de la lectura” (y pone como ejemplo “Subida a la torre”, la primera narración que incluye *Las catedrales*, de Jesús Fernández Santos). A este fenómeno Gérard Genette lo denomina “isocronía”¹¹¹. Desde Aristóteles, los preceptistas han insistido en que las obras teatrales habían de girar en torno a un solo asunto (unidad de acción), debían desarrollarse en un único escenario (unidad de lugar) y su trama argumental no debía sobrepasar las veinticuatro horas (unidad de tiempo). Ajustar el tiempo de lo representado y el de la representación fue un reto para los neoclásicos; reto que afrontó y logró Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva* (1792).

Resulta curioso observar cómo ciertos breves relatos -los que Erna Brandenberger ha calificado “de situación”, sobre todo- cumplen estas tres viejas

¹⁰⁹ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., págs 148-149.

¹¹⁰ Erna Brandenberger, *op. cit.*, págs. 275-292.

¹¹¹ *Vid.* Gérard Genette, *Figuras III*, cit., págs. 145 y ss.

unidades destinadas a la dramática. Son los que yo llamaría *cuentos a tiempo real*¹¹². Gonzalo Sobejano nos hace ver que en el cuento de Clarín “La yernocracia” (de *El señor y lo demás, son cuentos*), que consiste en una conversación entre Aurelio Marco y el narrador, “dura la charla lo que duraría en la realidad”¹¹³. En otro de Katherine Mansfield, el titulado “Un pepinillo al eneldo” (*Felicidad*, 1920), reúne las antes dichas características de ajustar tiempo de acción con tiempo de lectura: dos antiguos enamorados se encuentran, después de seis años, en la terraza de un café; durante la narración, se van desgranando los recuerdos y el lector, como los personajes, comprende que la unión entre ambos resultaría hoy tan infructuosa como en el lejano ayer. La acción del cuento dura unos minutos (lo que dura un encuentro), tal vez el tiempo aproximado que tardamos en dar lectura al relato. Cuentos a tiempo real pueden considerarse algunos de los capítulos de *Los pueblos* de Azorín, tales como “La fiesta” y “Los toros”.

El tratamiento del espacio en el cuento nos lleva a hablar de las descripciones y aquí sí que las diferencias con respecto a la novela son más que sustanciales. Como es bien sabido, en una novela las descripciones pueden ocupar páginas enteras y hasta capítulos enteros (páginas y capítulos de los que a veces hasta se puede prescindir, como ocurre en el capítulo II de *Belarmino y Apolonio*, de Ramón Pérez de Ayala). En cambio, en un cuento, dada su brevedad, tales descripciones habrán de limitarse a muy concisas y sucintas pinceladas. Ahora bien, “si, por imperativo del tema, ha de haber en un cuento alguna descripción paisajística [...] -nos advierte Baquero Goyanes-, puede observarse cómo el paisaje se incorpora al cuento no de forma sobrepuesta y embarazosa, sino implicado decisivamente en su textura argumental, convertido en componente de ésta”¹¹⁴. De hecho, en el cuento de Horacio Quiroga “A la deriva” (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917), el luctuoso paisaje que se nos describe parece anunciar, mediante tradicionales

¹¹² E. Anderson Imbert también se muestra partidario de esa coincidencia entre “el tiempo de la lectura” y “el tiempo de la acción narrada”. Véase su ya citado estudio *Teoría y técnica del cuento*, pág. 186.

¹¹³ Gonzalo Sobejano, “Introducción” a su ed. de Leopoldo Alas, “Clarín”, *El señor y lo demás, son cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 28.

¹¹⁴ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 146.

símbolos -el río, el ocaso, la oscuridad de los bosques, el silencio...-, la muerte del protagonista.

Tampoco las digresiones ayudan a forjar un buen cuento, ni un adjetivo de más, ni una frase improcedente. En palabras de Juan Bosch, “toda idea ajena al cuento escogido es yerba mala, que no deja crecer la espiga del cuento con salud, y la yerba mala, como aconseja el Evangelio, debe ser arrancada de raíz”¹¹⁵. Y, sin embargo, nos encontraremos, en la última etapa de Azorín, con una serie de cuentos donde la digresión se nos presenta como una nueva forma de narrar.

¹¹⁵ Juan Bosch, art. cit.; en Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 93.

CAPÍTULO II

EL CUENTO EN LA GENERACIÓN DEL 98

BREVE HISTORIA DEL CUENTO ESPAÑOL (HASTA 1898)

No existe, de momento, un estudio diacrónico completo del cuento español. Distintos críticos -entre los que sobresalen Anderson Imbert, Baquero Goyanes y Altisent- han trazado breves panoramas del género desde sus albores medievales hasta el siglo XX. En la actualidad, con el resurgimiento de los estudios sobre el cuento, tenemos trabajos que estudian períodos concretos¹¹⁶ y, asimismo, buenas ediciones críticas de obras clave en el devenir histórico.

Estas páginas no pretenden llenar ese vacío, sino dar fe de lo hecho hasta ahora. Se repasa, pues, la historia del género cuento en lengua española hasta la emblemática fecha de 1898, para ver, sobre todo, con qué contaban los hombres de dicha generación y qué añadieron ellos.

LA EDAD MEDIA

Los orígenes del cuento son muy remotos y aun hoy sin aclarar. Es teoría comúnmente aceptada que el origen del género se encuentra en una colección del siglo II a. C. procedente de la India: nos referimos al *Panchatantra*¹¹⁷. Ésta y otras colecciones llegarán a nuestra Península a través de los musulmanes.

¹¹⁶ Sirva de ejemplo el estudio de M.^aJesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979. Asimismo, Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento español en los siglos de oro*, vols. I y II, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

¹¹⁷ Francisco Rodríguez Adrados defiende el origen griego del cuento. Véase *El cuento erótico griego, latino e indio. Estudio y antología*, Madrid, Ediciones del Orto, 1993. La antología, pese al título, llega hasta la Edad Media.

En nuestras letras, los primeros balbuceos se dan en la Edad Media. Es entonces, también, cuando surge la voz *cuento*, que -según Joan Corominas- puede datarse hacia el año 1140¹¹⁸. Como bien señala Baquero Goyanes, dicha voz proviene del étimo latino *computum* (del verbo *computare*, ‘contar’). En su evolución, nos vamos a encontrar con el doblete *cómputo/cuento*, “un cultismo y una voz popular -aclara Baquero Goyanes-, la primera de las cuales quedó reservada para lo estrictamente numérico, en tanto que la segunda se vinculó al viejísimo quehacer humano de narrar hechos e historias curiosas”¹¹⁹. Ahora bien, como sigue apuntando el mismo crítico, durante la Edad Media “la voz *cuento* convive con otras como *fábulas* o *fabiellas*, *enxienplos*, *apólogos*, *proverbios*, *cantigas*, etc.”¹²⁰.

¹¹⁸ Vid. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1987, pág. 168.

¹¹⁹ Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 100.

¹²⁰ *Ibíd.*, pág. 101.

La primera colección de cuentos de que tenemos constancia es del siglo XII y se debe al judío aragonés Mosén Sefardí, quien tras su conversión al cristianismo en el 1106 pasó a llamarse Pedro Alfonso. Éste tradujo del árabe al latín una treintena de cuentos, y los agrupó bajo el título de *Disciplina clericalis*, esto es, ‘enseñanza para clérigos’, ya que estos relatos iban destinados a formar parte de sermonarios y ejemplarios de futuros predicadores. Como es fácil suponer, la finalidad de estos cuentos no era entretener, sino moralizar. Por otra parte, el influjo de la *Disciplina clericalis* en la literatura posterior es grande, tanto en nuestra literatura como en la extranjera. A modo de ejemplo, el argumento de “La adúltera hace salir al amante por detrás de una colcha” los encontramos, con muy ligeras variaciones, en el cervantino entremés de *El viejo celoso*, mientras que “El rey y su fabulista” sirve de base al conocido cuento de “Don Lope y la pastora Torralba” del *Quijote*.

En el siglo XIII, a finales del reinado de Fernando III el Santo, se vierten del árabe al incipiente castellano dos importantes colecciones de cuentos orientales: el *Calila e Dimna* y el *Sendebär*. La primera de ellas la mandó traducir, en 1251, el que poco después sería Alfonso X el Sabio; la traducción del *Sendebär* -que también se titula *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*- se debe al infante don Fadrique, hijo también del Rey Santo.

Junto a estas colecciones de cuentos existen otros libros de literatura sapiencial que, en principio, difícilmente podríamos incluir en la cuentística. Destacan, entre otros, los siguientes títulos: *Poridat de poridades*, *Libro de los buenos proverbios*, el *Bonium* o *Bocados de oro* y *Flores de filosofía*. No obstante, Juan Manuel Cacho Blecua y M.^a Jesús Lacarra advierten la presencia de cuentos en *Poridat de poridades* (“La doncella envenenada”), en el *Libro de los buenos proverbios* (“La grullas de Ibicus”) y en el *Libro de los doce sabios* (“Júpiter y las ranas”)¹²¹.

Volviendo a las colecciones propiamente de cuentos, éstas presentan un conocido sistema de organización: el marco como soporte narrativo. Recordemos que, con anterioridad, era normal que los cuentos aparecieran intercalados en novelas, bien contados por un personaje o bien imbricados en la trama argumental;

¹²¹ Vid. Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, “Introducción” a su ed. *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia, 1988, págs. 9-83.

pensemos, por ejemplo, en *El satiricón* de Petronio o en *El asno de oro* de Apuleyo. Ahora, sobre una estructura dialogística (un personaje cuenta una historia mientras otro escucha) se van ensartando los distintos cuentos. Los treinta y cuatro cuentos de la *Disciplina clericalis* se organizan dentro de un marco, donde aparece “un sabio que alecciona a un vástago o a un discípulo, para después convertirse en el propio Pedro Alfonso y su hijo”¹²². En el *Calila e Dimna* son un rey y un filósofo quienes dialogan, si bien a menudo se da la estructura en abismo¹²³. El marco del *Sendebär* resulta diferente, puesto que intervienen nueve narradores que actúan ante un Rey que va a condenar a su hijo: siete sabios, una de las mujeres del rey y el Infante, si bien para M.^a Jesús Lacarra los nueve narradores “pueden reducirse a tres, pues los consejeros unen sus fuerzas en una misma causa y no proyectan su individualidad, sino su condición”¹²⁴. Finalmente, cerrando el siglo XIII, está el *Libro de los castigos e documentos del rey don Sancho el Bravo* (1292), libro no exclusivamente de cuentos, destinado para la educación del infante don Fernando, con la curiosidad de que el marco no presenta a personajes tipo, sino al monarca Sancho IV y su propio hijo.

Todas estas colecciones de cuentos orientales influyeron en todas las literaturas -a través de versiones latinas- como puede apreciarse en el francés Vincent de Beauvais, en el catalán Ramón Llull, en el italiano Boccaccio, en el inglés Chaucer. Y, por supuesto, en Don Juan Manuel, hijo del infante don Manuel, y, por tanto, sobrino de Alfonso X el Sabio. Creo que no exagera Anderson Imbert cuando califica *El conde Lucanor* como “una de las obras maestras de la literatura medieval”¹²⁵. Sin abandonar esa intención didáctica tan propia de la Edad Media, se advierte ya en Don Juan Manuel un estilo narrativo propio. “Aunque la repetición y la refundición del cuento tradicional es un fenómeno permanente -opina Marta

¹²² Vid. Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad, 1997, pág. 28.

¹²³ Para la complejidad del marco del *Calila e Dimna*, véase la ed. cit. de Juan Manuel Cacho Bleuca y M.^a Jesús Lacarra. También Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento español medieval*, cit., págs. 30 y ss.

¹²⁴ María Jesús Lacarra, “Introducción” a su ed. *Sendebär*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 11-59, especialmente pág. 26.

¹²⁵ Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, cit., pág. 10.

Altisent-, al final de la Edad Media se impone cada vez más la invención personal y la obra autorizada va ganando autonomía con respecto a la tradición colectiva de que se alimenta”¹²⁶. Una invención personal que, todavía en Don Juan Manuel, no pasa de muy sutiles pinceladas; una conciencia de autor, sin embargo, que se muestra en su amor por la obra bien hecha, limpia de errores, como prueba el deseo de que su obra corregida se custodiara en el monasterio de Peñafiel; el cuento de “El caballero y el Zapatero de Perpiñán” que aparece en el prólogo general de su obra, resulta buena prueba de cuanto venimos diciendo.

Así, pues, *El conde Lucanor* de nuevo nos presenta el consabido marco, pero ahora los personajes que dialogan están nominados (el joven conde Lucanor y su ayo Patronio). Para Juan Manuel Cacho Blecua y M.^a Jesús Lacarra, “se presentan ante el lector como seres menos hieráticos, individualizados con un nombre propio, y no como simples clichés ficcionales”¹²⁷. Tengamos en cuenta que Don Juan Manuel los coloca en el mismo nivel de realidad que él ocupa, “como si fueran amigos suyos”¹²⁸ -dice Carmen Hernández Valcárcel-. Incluso se aprecia en ellos una leve caracterización psicológica.

De igual modo, algunos cuentos de *El conde Lucanor* han experimentado un proceso de literaturización; esto es, sus argumentos se sitúan en un tiempo y un espacio determinados. Baste citar el ejemplo XXXIII: “De lo que contesçio a un falcon sacre del infante don Manuel con un aguila e con una garça”. Como es bien sabido, en dicho cuento aparece como personaje literario el padre del escritor, mientras que la acción transcurre en Escalona, villa natal de Don Juan Manuel.

Al siglo XV pertenecen otras colecciones de cuentos, si bien carecen de la importancia de las citadas hasta ahora. El *Isopete historiado* contiene fábulas de Esopo y otros autores puestas en castellano; el *Barlaam y Josafat* viene a ser una visión cristiana de la leyenda de Buda; el *Libro de los gatos* -traducción de unas fábulas satíricas del inglés Odo de Cheritón (siglos XIII y XIV)- debe su erróneo

¹²⁶ Marta Altisent, “Introducción” a *La narrativa breve de Gabriel Miró y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 18. De especial interés para la materia que nos ocupa es el cap. II: “El cuento español moderno y sus antecedentes”.

¹²⁷ Juan Manuel Cacho Blecua y M.^a Jesús Lacarra (eds.), *Calila e Dimna*, cit., pág. 35.

¹²⁸ Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español...*, cit., pág. 60.

título a una mala lectura de la palabra “quentos”¹²⁹; y, por último, tenemos el *Libro de los ejemplos por a, b, c*, de Clemente Sánchez de Vercial. Esta última colección, debilitado el marco en esta centuria, presenta una curiosa estructura basada en una peculiar clasificación alfabética: “cada ejemplo -explica Hernández Valcárcel- se inicia con un lema latino seguido por un pareado castellano que lo traduce y son los lemas latinos los que se ordenan alfabéticamente”¹³⁰.

Otros cuentos -y no siempre de procedencia oriental- pasarán a formar parte de otro tipo de obras, como los temas narrativos de los diferentes ciclos de la literatura caballeresca. Temas de Tebas, Eneas, Troya; de Carlomagno y las cruzadas; el ciclo bretón de la leyenda artúrica y temas hagiográficos se encuentran en *El caballero Cifar*, en *La Gran conquista de Ultramar* (novelas del XIV), en el primitivo *Amadís de Gaula*. La influencia italiana vendrá, muy a finales del XV, de la mano de Boccaccio, cuyo *Decamerón* será una de las fuentes de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en su *Corbacho*.

EL CUENTO EN LA ÉPOCA ÁUREA.

A finales del siglo XV y en la primera mitad del XVI, penetra en nuestra lengua el italianismo *novela*, término que servía para designar los relatos breves como los que contiene el *Decamerón* de Boccaccio. De esta manera, la voz *cuento* sufrió un desplazamiento y quedó para dar nombre al relato breve oral, diferenciándolo del escrito (*novela*). Cuando Cervantes, en 1613, declara al frente de las *Ejemplares* “que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”, no quiere decir sino que “las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas y hurtadas”. Esta distinción entre *cuento* -para el relato breve oral- y *novela* -para el escrito- se puede ver claramente en el *Quijote*. De hecho, cuando una narración está puesta en boca de un personaje, se le denomina, por lo general, *cuento* -como el famoso del

¹²⁹ Sobre las distintas hipótesis en torno al título del *Libro de los gatos*, véase el estudio de Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español*, cit., pág. 64, n. 50.

¹³⁰ *Ibíd.*, pág. 65.

pastor cabrerizo y la pastora Torralba (I, 20)-, mientras que toda historia que se presenta en forma escrita -por ejemplo, *El curioso impertinente*- lo hace bajo el marbete de *novela*.

Es más: el cuento, dada su naturaleza oral, inmediata, requiere unas dotes especiales por parte de un narrador, quien debe poseer gracia necesaria para contarlos y ser capaz, por tanto, de amenizar con éstos un viaje, una velada o una simple conversación. Timoneda, en la “Epístola al lector” de *El sobremesa y alivio de caminantes*, quiere que sus cuentos se memoricen (“podrás brevemente saber [los cuentos] de coro”) para que después se cuenten “en conversación”, pero siempre “a propósito de lo que trataren”¹³¹.

En definitiva, durante el llamado Siglo de Oro la diferencia entre *cuento* y *novela* no estriba, como hoy, en las dimensiones, sino que tienen significados muy distintos a los nuestros actuales: *cuento* –generalmente- para lo popular, lo espontáneo, lo gracioso, lo que se transmite oralmente; *novela* para la invención, lo que permanece escrito y como tal se difunde. Será en la segunda mitad del XIX cuando estas voces adquieran el sentido parecido al actual.

Al llegar el siglo XVI, el cuento popular bien se divulga, sobre todo, intercalado en novelas o bien se agrupa en colecciones o misceláneas¹³². De entre las muchas existentes, destacan la *Silva de varia lección* (1540) del sevillano Pedro Mexía; *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *Buen aviso y portacuentos* (1564), el *Patrañuelo* (1567), las tres del valenciano Juan Timoneda; y la *Floresta española* (1574) del toledano Melchor de Santa Cruz.

Por lo general, estas colecciones reúnen cuentecillos breves -y a veces muy breves-, de intención realista, ubicados en un tiempo y un espacio concretos, y atados, en ocasiones, a un importante personaje histórico. De ellas se desprende una concepción del cuento como puro entretenimiento y diversión, haciéndose este género deudor de Boccaccio, a quien le interesaba más “deleitar estéticamente que

¹³¹ Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, “Introducción” a su ed. de Joan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen aviso y portacuentos, Sobremesa y alivio de caminantes, Cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 202.

¹³² De tales novelas y colecciones nos da cumplida cuenta E. Anderson Imbert en *El cuento español*, cit., pág. 11, n. 1. Véase, asimismo, Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

adoctrinar éticamente”¹³³. Además, tales cuentecillos son fruto, a la vez, de fuentes cultas y populares; así nos lo hace saber Juan Timoneda en la “Epístola al lector” que pone al frente de *El sobremesa y alivio de caminantes*, cuando nos dice que en dicho volumen está copiado “lo que en diversos años he oído, visto y leído”¹³⁴.

Los cuentos se aglutinan por yuxtaposición, sin estructura alguna, y a dicha falta de orden parece aludir la voz *silva* (‘selva’) que aparece en el título de una de las colecciones antes citadas. Solamente la *Floresta española* presenta sus cuentos ordenados temáticamente en capítulos, con epígrafes tan significativos como “De sumos pontífices”, “De reyes”, “De vizcaínos”, “De amores”, “De dichos graciosos”, entre otros¹³⁵.

A principios del siglo XVII, resulta de capital importancia la publicación de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes; tanto es así, que un crítico tan autorizado como Sobejano ve en ellas -a la sombra del *Quijote*- “el destino del género cuento, del género novela-corta y del género novela”¹³⁶. De momento, en el Barroco, éstas provocan una eclosión de lo que hoy llamamos novelas cortas y un casi olvido del cuento tradicional, tan en boga en la centuria anterior. Recordemos, entre sus cultivadores, a Lope de Vega (*Novelas a Marcia Leonarda*), a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*La casa del placer honesto*), a Alonso de Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*, *Noches de placer*, entre otras) y a María de Zayas y Sotomayor (*Novelas ejemplares y amorosas*, *Desengaños amorosos*)¹³⁷.

EL SIGLO XVIII

¹³³ E. Anderson Imbert, *El cuento español*, cit., pág. 11.

¹³⁴ Juan Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes*, ed. de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 202.

¹³⁵ Vid. Maximiliano Cabañas, “Introducción” a su ed. Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 11-104.

¹³⁶ Gonzalo Sobejano, “Estudio preliminar: El cuento a la luz de la novela”, en Ángeles Ezama (ed.), Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, cit., págs. IX-XXIV.

¹³⁷ Una parcela de este inmenso campo narrativo ha sido estudiado por Evangelina Rodríguez, “Introducción biográfica y crítica” a su ed. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1988, págs. 9-81

En el siglo de las luces, la literatura se tiñe nuevamente de didactismo y el cuento, que había adoptado ese papel de entretener, cae en el olvido. Su papel viene desempeñado por las fábulas, de las que contamos con dos grandes cultivadores: Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego. El primero de ellos pondrá sus *Fábulas literarias* al servicio de la preceptiva neoclásica; Samaniego, en sus *Fábulas morales*, ridiculiza vicios humanos siguiendo a los maestros universales del género: Esopo, Fedro y La Fontaine.

Con todo, dice Anderson Imbert que “aparecen cuentos intercalados en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas* del padre Francisco de Isla y, mejor perfilados, en algunos libros de Diego de Torres Villarroel”¹³⁸. Además, según señala el mencionado crítico, en la segunda mitad del XVIII penetra en España el llamado costumbrismo, con un género -el artículo de costumbres- “que oscila entre el cuento y el ensayo”. Entre los cultivadores de éste destacó José Clavijo y Fajardo.

EL SIGLO XIX: EL NACIMIENTO DEL CUENTO LITERARIO

Dice Anderson Imbert que, con la llegada del Romanticismo, “el gusto con que los escritores contemplaban el color local de los modos de vida de cada pueblo les excitaba la fantasía y así dignificaron literariamente las formas del cuento popular”, lo que hace que “casi todos los románticos escriban cuentos”¹³⁹.

Otro hecho importante es que, en 1812, los hermanos Grimm publicaron en Alemania una colección de cuentos recogidos de la tradición oral. Su ejemplo se verá continuado en otras naciones europeas (pensemos en el danés Andersen). En España, la más fiel seguidora de los Grimm será Cecilia Böhl de Faber, “Fernán Caballero”, quien reunirá en dos volúmenes los frutos de sus investigaciones: *Cuentos y poesías populares andaluces* y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares infantiles*.

¹³⁸ E. Anderson Imbert, *El cuento español*, cit., págs. 14-15.

¹³⁹ *Ibíd.*, págs. 15-16.

Continuadores de la labor de Fernán Caballero son, entre otros, Juan de Ariza, Antonio de Trueba y Narciso Campillo. Continuadores que, incluso, escapan del período romántico para caer de lleno en el Realismo, como el P. Coloma y, sobre todo, Juan Valera (*Cuentos y chascarrillos andaluces*, 1896)¹⁴⁰.

Pero, asimismo, en el siglo XIX advertimos una bifurcación en el cultivo del género cuento. Por un lado nos vamos a encontrar con la ya nombrada pervivencia del cuento popular o folclórico; por otro, podemos ver cómo va naciendo el cuento literario moderno, esto es, aquel que “tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención”¹⁴¹.

Por supuesto, la problemática con la terminología se agrava. Así, la voz *cuento* queda reservada para los relatos folclóricos de transmisión oral, mientras que *novela* - que antes aludía a una narración breve, como vimos- viene ya a designar al relato extenso tal y como lo conocemos en la actualidad. Por esta razón, los escritores se ven empujados a acuñar nuevos marbetes para referirse a ese relato breve de invención propia que nada tiene que ver con el cuento popular. Fernán Caballero propone el término de *relaciones*, y Alarcón prefiere los de *historietas* o sencillamente *narraciones*. A este respecto, nos dice Baquero Goyanes:

“Se ve pues con claridad que todavía a mediados del siglo XIX la voz *cuento* no había alcanzado suficiente rango literario para designar un género creacional. Y asimismo se comprueba que la voz *novela* era entonces empleada sólo con referencia a los relatos extensos. Se echaba de menos la existencia, en nuestra lengua, de un término equivalente al francés *nouvelle*, que designara al género intermedio entre el *roman* y el *conte*. Y así como en la lengua inglesa prevaleció la denominación de *short story* que no es *roman* o *novel* (novela extensa) ni tampoco *tale* (cuento popular o infantil), en nuestra lengua se acuñó la ya citada denominación de *novela corta*. Esta pudo nacer en una época -el XIX- en que ya se había olvidado totalmente el valor de diminutivo que la palabra *novela* tuvo antaño, cuando aún se percibía su sabor italiano”¹⁴².

¹⁴⁰ Para este período es imprescindible el estudio de Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992.

¹⁴¹ M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit., pág. 107.

¹⁴² *Ibid.*, pág. 106.

Por su parte, el nacimiento del cuento literario debe situarse en el costumbrismo de la primera mitad del XIX, y sobre todo en ese particular género literario que es el cuadro o artículo de costumbres. Cuando éstos tienen una apoyatura argumental, podemos decir que nos encontramos ante auténticos cuentos. Pensemos, si no, en algunas páginas de un Mesonero Romanos (*De tejas abajo*) o de un Mariano José de Larra (“El castellano viejo” o “La Nochebuena de 1836”).

Otros escritores, aún en las estribaciones del Romanticismo, unirán en sus relatos el gusto por los cuentos folclóricos y una cada vez más presente invención personal. Es el caso del Bécquer de las *Leyendas*, quien siempre nos dice contar lo visto o lo escuchado. De igual forma, Pedro Antonio de Alarcón unirá lo ajeno y lo propio en colecciones de cuentos y novelas cortas -tan importantes para el desarrollo del cuento literario- como *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* o *Narraciones inverosímiles*.

Ya en la segunda mitad del XIX y asentados en pleno Realismo, los grandes maestros indiscutibles del género son Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas, “Clarín”. Sobre todo el segundo cuenta con el aplauso unánime de la crítica. Basten las palabras de Sobejano, para quien, entre predecesores y coetáneos, “nada se encuentra comparable a la narrativa breve de Leopoldo Alas”¹⁴³. Es más: “fue Clarín quien, en España, comprendió en su labor la renovación más decisiva de la novela, de la novela-corta y del cuento”. El mismo crítico ve en Clarín una dualidad que se mantendrá en autores sucesivos (Azorín y Valle-Inclán, sobre todo): una tendencia, por un lado, hacia el cuento popular, tradicional o folclórico; y otra, en cambio, más innovadora, capaz de sentar los cimientos del cuento literario actual¹⁴⁴. En la siguiente cita, pues, Sobejano distingue entre “cuento fabulístico” y “cuento novelístico”:

¹⁴³ Gonzalo Sobejano, “Estudio preliminar: El cuento a la luz de la novela”, cit., págs. X-XII. La misma opinión defiende Ángeles Ezama, “Prólogo” a su ed. Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, cit., pág. XXXII y, asimismo, en “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, núm. 614, febrero de 1998, págs. 18-20.

¹⁴⁴ Vid. Ana L. Baquero Escudero, “La historia velada: un aspecto de la modernidad de ‘Clarín’, en el género cuento”, *Ínsula*, núm. 659, noviembre de 2001, págs. 3-5.

“El cuento *fabulístico* (que es tradicional, aunque experimente renovaciones en nuestros tiempos) transfigura el mundo en mito, ejemplo, maravilla o fantasía; expone una trama, por breve que sea, a través de la cual se logra trascender la realidad comunicando al lector un reconocimiento, una iluminación, una interpretación; y en él lo que más importa es la buena trama, el choque moral, el humor, el vuelo imaginativo y los primorosos efectos. En cambio, el cuento *novelístico* (que es el cuento moderno a partir de 1880, aproximadamente; Clarín es uno de sus creadores) configura algo *de un mundo* (*una parte* de mundo) como impresión, fragmento, escena o testimonio; expone un mínimo de trama, si así puede llamarse, a través de la cual se alcanza una comprensión de la realidad, transmitiendo al lector la imagen de un retorno, una repetición, una abertura indefinida o una permanencia dentro del estado inicial; y en él lo que importa más es el reconocimiento de lo acostumbrado, la identificación con los personajes y la ampliación y esfuerzo de nuestra capacidad de simpatía. Si llamo *fabulístico* al primer tipo es porque se aproxima a la *fábula* (conseja, parábola, apólogo, alegoría, milagro, leyenda, enigma, fantasía, maravilla), y si llamo *novelístico* al segundo tipo es porque se aproxima a la *novela* moderna, de la que viene a ser una sinécdoque (la parte por el todo), de donde su carácter partitivo (o participativo)”¹⁴⁵.

Así, tomando como ejemplo el libro de Clarín *El Señor y lo demás, son cuentos*, entraría dentro del “cuento fabulístico” relatos como “Protesto”, “Cuento futuro” y “La rosa de oro”, fuertemente influidos por la cuentística tradicional. Como “cuentos novelísticos” quedarían clasificados “¡Adiós, *Cordera!*”, “Rivales”, “La yernocracia” y “Benedictino”.

145 Gonzalo Sobejano, “Introducción” a su ed. Leopoldo Alas, “Clarín”, *El Señor y lo demás, son cuentos*, cit., págs. 9-43.

LOS CUENTOS DE UNAMUNO

INTRODUCCIÓN

Don Miguel de Unamuno escribió casi un centenar de cuentos entre 1886 - fecha del relato más antiguo, “Ver con los ojos”- hasta 1923, año al que pertenecen las últimas narraciones que se conocen del escritor vasco: “García, mártir de la ortografía fonética”, “La manchita en la uña” y “Una tragedia”. En 1913, el propio autor reunió en un volumen veintisiete de los que llevaba escritos, titulándolos, genéricamente, *El espejo de la muerte* -como el relato que abre el libro-. La recuperación de los restantes cuentos -recuperación hasta hoy incompleta- se debe a estudiosos de la obra unamuniana, entre los que merecen ser destacados Manuel García Blanco, Eleanor Krane Paucker y Ricardo Senabre¹⁴⁶. Pese a todo, estos tres críticos no se ponen de acuerdo sobre el número exacto de relatos que componen el corpus cuentístico unamuniano. Para Eleanor K. Paucker, dicho número asciende a sesenta y nueve, recogiendo títulos que pertenecen a libros ajenos al género cuento como la recopilación de artículos *De mi país* (1903), de donde extrae “Solitaña” -que también se halla en *El espejo de la muerte*-, “La sangre de Aitor” y “Chimbos y Chimberos”, así como algunos de los relatos intercalados, al modo cervantino, en la novela *Niebla* (1914). Para Manuel García Blanco, el número llega a los setenta y seis cuentos. Por último, Ricardo Senabre ha recopilado recientemente ochenta y cinco, siguiendo el criterio estricto de eliminar “todos aquellos trabajos que no

¹⁴⁶ Eleanor Krane Paucker (ed.), *Cuentos de Unamuno*, dos volúmenes, Madrid, Minotauro, 1961; Eleanor Krane Paucker, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, Madrid, Minotauro, 1965; Manuel García Blanco (ed.), Miguel de Unamuno, *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, Barcelona, Juventud, 1965; Ricardo Senabre (ed.), Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Turner, 1995.

alcancen una mínima dosis de carácter narrativo”¹⁴⁷. Y los separa en distintos apartados: publica *El espejo de la muerte* tal y como lo concibió su autor; el resto de los cuentos los clasifica de la siguiente manera: bajo el epígrafe “cuentos” se publican treinta relatos ordenados por fechas; en “cuentos sin fecha” aparecen los once que transcribió García Blanco; finalmente, se ofrecen como “nuevos cuentos” nueve piezas nunca publicadas y extraídas de los fondos manuscritos de la Casa-Museo Unamuno de Salamanca y que, según Ricardo Senabre, deben pertenecer a la primera etapa del escritor¹⁴⁸.

A estos cuentos cabe añadir las novelas cortas -también así consideradas por Unamuno-, las cuales fueron recogidas en dos volúmenes: *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) y *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más* (1930). Según Ricardo Senabre, ocho son las novelas cortas que escribió Unamuno¹⁴⁹. De dudosa adscripción es el “Prólogo” que precede a las *Tres novelas ejemplares*. Recordemos las palabras del propio Unamuno:

“¡Tres novelas ejemplares y un prólogo! Lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro *Cuatro novelas ejemplares*. ¿Cuatro? ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela. Una novela, entendámonos, y no una *nivola*; una novela”¹⁵⁰.

Ahora bien, mucho deberíamos ensanchar el concepto novela corta para dar cabida en él a este peculiar texto unamuniano, que tanto Mario J. Valdés como

¹⁴⁷ Vid. Ricardo Senabre, “Introducción” a Unamuno, *Obras completas*, vol. II, cit., págs. IX-XIII.

¹⁴⁸ Sigo la edición de Ricardo Senabre por ser la más actual, aun siendo consciente de los fallos que ésta acarrea. Uno de ellos -y, tal vez, el principal- es que no todos los cuentos están fechados y en ningún caso se cita la publicación periódica donde aparecieron por vez primera (ya sabemos cuán importante es el contexto para conocer, algunas veces, el sentido último de una obra literaria). Tampoco estoy de acuerdo con los criterios de selección del profesor Senabre a la hora de decidir qué es cuento y qué no lo es; pero no es mi misión el estudio en profundidad de los cuentos de Unamuno, sino los de J. Martínez Ruiz.

¹⁴⁹ Ricardo Senabre, “Introducción”, Unamuno, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 9.

¹⁵⁰ Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 191.

Ciriaco Morón Arroyo no dudan en colocarlo más próximo a lo ensayístico¹⁵¹. Este “Prólogo” que acompaña a las tres novelas cortas parece, más bien, otra de esas argucias de que se valió Unamuno para alcanzar en el volumen el número de páginas exigido por los editores. De hecho, el autor tuvo problemas con *Amor y pedagogía* para completar las trescientas páginas que exigía el editor barcelonés Henrich, tal y como se desprende de las palabras del “Epílogo” de la mencionada novela:

“El editor se propone publicar, a lo que parece, una serie de obras editadas con cierta uniformidad, y para ello le conviene que llegue cada una de ellas a cierta cantidad de contenido, porque todo, incluso las obras literarias, debe estar sujeto a peso, número y medida. Ya yo por mi parte, previendo que la obra resultara demasiado breve, la hinché mediante el prólogo que la precede y con tal objeto se lo puse, mas ni aun así parece que he llegado a la medida. [...]

Opto por añadirle un epílogo, con lo cual se consigue además que tenga mi libro tan acreditada división tripartita, constando de prólogo, *logo* y epílogo, y es una lástima que las necesidades del ajuste y el tipo fatal de trescientas páginas por una parte y por otra lo apremiante del tiempo no me permitan estudiar el dar a esta división tripartita cierto módulo especial tal como el de la llamada sección áurea...”¹⁵².

Tal vez de este episodio autobiográfico nació el relato “La revolución de la biblioteca de Ciudámuerta” (1917), en el cual un bibliotecario está obsesionado por ordenar los libros según sus tamaños¹⁵³.

¹⁵¹ Vid. Mario J. Valdés, “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, 1979, págs. 13-91; asimismo, Ciriaco Morón Arroyo, “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 9-39. Tampoco aclara nada Demetrio Estébanez Calderón en su luminosa “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares*, Madrid, Alianza, 1987, págs. i-xix.

¹⁵² Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, Obras completas*, vol. I, Madrid, Turner, 1995, págs 423-424. Para el asunto de los “añadidos”, véase Anna Caballé (ed.), “Introducción”, Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 9-39.

¹⁵³ El hecho biográfico lo cuenta Unamuno en el “Prólogo” de *Amor y Pedagogía*, y es el siguiente: “Dice [el autor], en efecto, que hallándose el verano pasado en Bilbao, su pueblo nativo, y en una librería donde tiene consignados ejemplares de su novela *Paz en la guerra* y de sus *Tres*

Así, pues, siguiendo a Senabre diremos que Unamuno escribió ocho novelas cortas: “Dos madres”, “El marqués de Lumbría” y “Nada menos que todo un hombre” (agrupadas en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, de 1920); *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, de 1920 también; y “San Manuel Bueno, mártir”, “La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez”, “Un pobre hombre rico”, “Una historia de amor” (en *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, de 1933). Todas tienen, más o menos, la misma extensión -sobre las treinta o cuarenta páginas-, excepto “El marqués de Lumbría” -tan sólo unas trece-. Este hecho ha llevado a más de un crítico a considerar este relato como un cuento¹⁵⁴, si bien hay que señalar que “El marqués de Lumbría” supera con creces la extensión de casi todos los cuentos unamunianos, que en la mayoría de los casos no sobrepasan las cinco páginas.

ANÁLISIS TEMÁTICO

Que los cuentos de Unamuno están estrechamente ligados al resto de su obra lo prueba la unidad temática. Eleanor K. Paucker, en 1965, estudió los relatos breves unamunianos en virtud de los temas, estableciendo los siguientes: el amor, la paternidad, la fama, la pedagogía, la razón y la pasión, la mansedumbre, el costumbrismo, el secreto de la personalidad, y un apartado último en el que incluía fábulas, sátiras, cuentos humorísticos, caricaturas¹⁵⁵. Tan amplia clasificación se podría haber reducido si no se hubiese mezclado fondo y forma, o si se hubiesen entrelazado unos temas con otros. Esto último es lo que hace Ricardo Senabre, para quien el núcleo fundamental del pensamiento unamuniano tiene que ver con el ansia

ensayos, le manifestó el librero que cuando volviese a publicar otro libro se cuidara mucho de su volumen y condiciones materiales, procurando que, a poder ser, tengan sus obras todas un mismo tamaño.” Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. I, cit., pág. 311.

¹⁵⁴ Vid. P. Soehlke, “Unamuno, cuentista: *El marqués de Lumbría*”, *Atlántida*, Caracas, núm. 9, 1982, págs. 40-45.

¹⁵⁵ Vid. Eleanor Krane Paucker, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, cit.

de perduración¹⁵⁶, relacionándola, claro está, con esa temprana pérdida de la fe que aparece reflejada en *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) y en su *Diario íntimo - reflejo de la crisis de 1897-*. Y para Unamuno, esas ansias de perduración se curan con hijos.

Como expuso en el “Prólogo” de la pieza teatral *El hermano Juan* (1934), Unamuno consideraba como célula humana personal la pareja formada por una madre y un padre¹⁵⁷. Tanto es así, que el amor erótico no sólo está casi ausente de la extensa obra unamuniana, sino que cuando aparece no cuenta con la aprobación del autor. Es el caso de un texto rescatado por Ricardo Senabre, donde se nos narra el tormento de un estudiante en Madrid llamado Gabriel a causa de la inclinación sensual por una criada de la pensión donde habita¹⁵⁸. Condena más explícita encontramos en “El amor que asalta” (1912), ya que unos amantes son encontrados muertos en el sórdido cuarto de una fonda tras haberse entregado únicamente al placer. Todo lo contrario sucede en “Al correr los años” (1913), ejemplo de cómo el amor conyugal, que ya ha dado sus frutos en hijos, puede mantener viva su llama hasta la senectud.

De hecho, la falta de hijos es capaz de crear matrimonios inestables, desequilibrados. Y, curiosamente, es la mujer quien más acusa tales desequilibrios. En “Dos madres”, la viuda Raquel -tan parecida a la Yerma de Lorca- representa el drama de la mujer estéril, por lo que empujará al hombre que ama hacia Berta, para que ésta pueda satisfacer en Raquel sus frustradas ansias de ser madre, lo que en cierto modo nos recuerda la novela *Fortunata y Jacinta*, de Galdós¹⁵⁹. Nos encontramos, pues, con que la paternidad adoptiva puede paliar la falta de hijos

¹⁵⁶ Vid. Ricardo Senabre, “Introducción” a Unamuno, *Obras completas*, vol. I, cit., págs. IX-XXIX; en especial el apartado “La obra narrativa”, donde estudia conjuntamente novela, novela corta y cuento.

¹⁵⁷ En dicho “Prólogo” leemos: “Y cabe decir que el verdadero hombre, el hombre acabado, cabalmente humano es la pareja, compuesta de padre y madre. Es la célula humana personal”. Vid. Miguel de Unamuno, *El Otro, El hermano Juan*, ed. de José Paulino, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 115.

¹⁵⁸ Miguel de Unamuno, [Sin título], *Obras completas*, vol II, cit., págs. 752-755.

¹⁵⁹ Ciriaco Morón Arroyo pone en relación este personaje unamuniano con el mito bíblico de Raquel. No olvidemos que la recreación de mitos -bíblicos y no bíblicos- será una constante en el quehacer literario de Unamuno.

propios, planteamiento que, con mayor complejidad psicológica, nos vamos a encontrar en *La tía Tula*, novela de 1921. Otros cuentos que abordan este tema son “Cruce de caminos” (1912) y “El sencillo don Rafael” (1912). El primero, al decir de Ana L. Baquero, es uno de los cuentos más poéticos de Unamuno (un abuelo adopta a una niña en recuerdo de su nieta muerta)¹⁶⁰. “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” nos presenta a uno de esos personajes unamunianos en los que su autor volcó toda su ternura: en la puerta de este solitario don Rafael la providencia deja un niño abandonado y al final crea una familia junto a la nodriza que alimenta al recién nacido. En un momento del cuento, don Rafael llega a afirmar que es padre y madre a la vez. O “El padrino Antonio” (1915), en el que un solterón se casa con una joven sobrina suya y, a través de la paternidad, encuentra el amor.

Por su parte, los hijos -naturales o adoptivos- han de seguir el mismo ciclo que sus progenitores, es decir, desgajarse de ellos, crear su propia familia, como podemos ver en el desenlace del ya mencionado “Cruce de caminos” y en otro que se titula “Abuelo y nieto”.

Pero Unamuno dista mucho de ofrecernos una visión amable de la institución familiar. Diríase que una cosa es lo que se piensa y otra muy distinta la triste constatación de la realidad. Por eso hay varios cuentos en los que se denuncia una paternidad irresponsable. Entre éstos, “El dios pavor” (1892), “Ramón Nonnato, suicida”, “Soledad” y “La beca” (estos tres de 1913 e incluidos en *El espejo de la muerte*). De todos ellos, acaso el más cruel sea el de “La beca” (unos padres viven de las reiteradas ayudas para el estudio que recibe el hijo, hasta que éste muere). En “Ramón Nonnato, suicida” y “Soledad”, vemos que la ruptura de la unidad familiar - la falta de un padre o de una madre- puede traer consigo hijos tristes, infelices, inadaptados. Algo que tal vez Unamuno pudo conocer muy bien debido al temprano fallecimiento de su padre cuando el escritor contaba seis años; hecho biográfico bien constatado en *Recuerdos de niñez y mocedad* y que aún se refleja en ese magnífico cuento que es “El abejorro”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Vid. Ana L. Baquero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit.

¹⁶¹ La relación de este cuento con la biografía de Unamuno se debe a Senabre (“Introducción”, *Obras completas*, vol I, cit., pág. IX). Por otro lado, este relato contó siempre con la admiración de Baquero Goyanes, que lo utilizaba para ejemplificar aquellos cuentos basados en un objeto o suceso evocador. Véase M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit, pág. 149.

Las ansias de inmortalidad se curan, pues, con hijos, pero también con obras literarias que nos aseguren esa vida de la fama que nos enseñó Jorge Manrique¹⁶². Así, en “El poema vivo del amor” (1889), Julián, un poeta viejo y ciego, encuentra la perfección no ya en sus rimas de antaño, sino en la hija que le guía con sus ojos y a la que define como “¡mi vida, mi eternidad, mi luz, mi gloria, mi poema!”. En “Los hijos espirituales” (1916), Eulalia -otra de las mujeres frustradas por la falta de hijos- suple la carencia de éstos con muñecos, mientras que Federico, su marido, intenta inútilmente pergeñar poemas, cuentos, fantasías...

Otras narraciones ejemplifican también la vida de la fama, aunque desde posturas bien distintas. Próximos en el tiempo están “Una visita al viejo poeta” (1899) y “Don Martín o de la gloria” (1900). En el primero, un anciano poeta retirado espera que su nombre se vaya olvidando para que así sus obras entren con pie firme en la eternidad. En el segundo de los relatos, en cambio, don Martín asiste con hastío al orgullo de ser un clásico en vida, pero le tortura saber que sus obras le sobrevivirán cuando él haya muerto.

La enseñanza -tan unida al quehacer profesional de Unamuno- también se alza como un buen camino para llegar a la inmortalidad, porque el profesor crea en sus alumnos hijos espirituales. Cabe destacar dos cuentos: “El diamante de Villasola” (1898) y “El maestro de Carrasqueda” (1903). El maestro de Villasola ve a sus alumnos como “excelente materia pedagogizable”; escoge al alumno más aventajado para hacer de él un genio; sin embargo, el muchacho no alcanzará el esplendoroso futuro que todos le auguran. Creo que a todo lector de Unamuno el resumen de este argumento le ha de sonar a *Amor y pedagogía*, una de las innovadoras novelas de 1902. Solución diferente propone Unamuno en “El maestro de Carrasqueda”: don Ciriaco, que ha repartido amor y conocimientos entre todos sus alumnos, pervivirá gracias a la labor continuadora de uno de ellos. El secreto de la enseñanza se encuentra, pues, en saber mezclar amor y pedagogía¹⁶³.

¹⁶² Temas que ha vuelto a poner de actualidad el dramaturgo catalán Josep María Benet i Jornet en su obra *Testament*, de 1996. Adaptada al cine por Ventura Pons con el título de *Amic amat*.

¹⁶³ Senabre ve en “El maestro de Carrasqueda” (1903) un remoto origen de *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Vid. R. Senabre, “Introducción”, Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. I, cit., pág. XXII.

Hay hechos que el corazón siente pero que la cabeza es incapaz de aceptar. Este conflicto entre la razón y la pasión -conflicto tan vivido por el propio autor- da pie a muchos cuentos en Unamuno. Sus críticas al racionalismo científico -como fiel continuador del irracionalismo de Kierkegaard- se ven plasmadas en relatos como “Don Catalino, hombre sabio”, de 1915 (sátira contra aquellas disciplinas que “estudian las cosas pero no los hombres”) o “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo”, de 1917 (dura crítica contra la falsa erudición y la pedantería personificadas en el protagonista). En “Caridad bien ordenada” (1898) se condena a aquellos que anteponen la caridad a la justicia social; a la vez que en los relatos “¿Por qué ser así?” (1898) y “Juan Manso”, Unamuno desprecia a los humildes de corazón que piden las *Bienaventuranzas*, porque -en palabras de Eleanor K. Paucker- nuestro escritor “prefería al hombre inteligente y no bondadoso que al tonto y bueno”¹⁶⁴.

La defensa de lo sobrenatural, del misterio, lo vamos a encontrar en “La manchita en la uña”, donde las prevenciones contra malos augurios, hechicerías y supersticiones se tambalean para el protagonista ante la aparición de un fenómeno tan insignificante como el que da título a este simpático relato.

No obstante, la pugna más fuerte entre la razón y la pasión se produce cuando entra en juego la fe, problema que, como es bien sabido, preocupó a Unamuno durante toda su vida; porque, según dejó escrito en su *Diario íntimo*, “¿Qué persona ilustrada y nutrida de ciencia tiene fe?”. Basta con echar la más ligera de las miradas a obras como el ya mencionado *Recuerdos de niñez y mocedad*, *Diario íntimo*, *La agonía del Cristianismo* o *San Manuel Bueno, mártir*. Dentro de la cuentística, ya en su primer cuento, “Ver con los ojos” (1886), hallamos a un joven que vuelve a la tierra nativa en busca de la fe que ha perdido. Además, nos vamos a encontrar con el impresionante relato titulado “La venda” (1900), de muy alto valor simbólico. En éste, una muchacha que ha recuperado la vista por una operación, se venda los ojos para acudir a casa de su padre, que está agonizando. Al llegar allí antes de que éste muera, lo ve por vez primera con sus ojos. Tras la muerte del padre, la muchacha decide ponerse la venda para siempre. El significado del cuento resulta sencillo de

¹⁶⁴ Eleanor Krane Paucker, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, cit., pág. 65.

descifrar: a Dios no se llega con los ojos (razón) sino a través de las tinieblas y mediante el corazón (fe). Cuento que, a su vez, es una recreación del mito bíblico de María Magdalena, que creyó en la resurrección de Cristo sin ver. Y no muy alejado de este cuento se halla la novela *Marianela* (1878) de Galdós; recordemos uno de sus capítulos -el XXI-, titulado muy significativamente “Los ojos matan”.

Esas sucesivas dudas de fe, harán que Unamuno -como todo ser humano- llegue a preguntarse qué hay más allá de la muerte. Es el caso de don Hilario, el protagonista de “Sueño” (1897), quien gusta de saborear el breve instante que va de la vigilia al sueño, porque debe ser idéntico al que separa la vida de la muerte. Veamos un fragmento:

“A la par iba cobrando desenfrenado amor al sueño. Pasábase el día, mientras revolvía libros u hojeaba catálogos, esperando la hora de acostarse y acariciando la imagen del sueño, y una vez acostado se arrebujaba en las sábanas a gozar en la espera del momento de sumersión en la inconsciencia. Daba a las veces en ponerse a expiar el momento preciso en que entraba en el sueño, momento que se le escapaba siempre, pues siempre se distraía en la coyuntura propicia. Otras veces se revolvía preso de ardiente agitación pensando en la nada, que le aterraba más que el infierno. ¡La nada!, estar cayendo, cayendo por el vacío inmenso..., no, no estar cayendo siquiera...”¹⁶⁵.

Queda por estudiar el amplio tema de la personalidad, uno de los temas unamunianos por excelencia. Para Unamuno, como para Quevedo, en un hombre conviven varios yos: el niño, el adolescente, el hombre maduro, el anciano¹⁶⁶. Muchos de nuestros problemas de personalidad tienen su origen en un yo remoto, y así el protagonista de “El abejorro” explica su temor a estos insectos porque, para él, inconscientemente van unidos a la muerte de su padre.

Sin embargo, el más esclarecedor estudio sobre la personalidad y la dimensión social del individuo viene en el “Prólogo” a las *Tres novelas ejemplares* y

¹⁶⁵ Miguel de Unamuno, “Sueño”, *Obras completas*, vol II, cit., págs. 480-481.

¹⁶⁶ También para J. Martínez Ruiz. Recuérdese su cuento “El otro y el mismo” que sirvió de prólogo a *Visión de España*, de 1941, antología de páginas azorinianas reunidas por la profesora argentina Erly Danieri.

un prólogo. Allí su autor expone la curiosísima teoría -pero cierta- de los tres Juanes y los tres Tomasos, que en apretada síntesis nos viene a decir que en el hombre pugnan el yo externo (el que ven los demás), el yo interno (el íntimo) y el yo deseado (el que se quiere llegar a ser). Muchos cuentos, pues, dan cumplida cuenta de este conflicto. De hecho, en “Las tijeras” (1889) y “El secreto de un sino” (1913) - antecedentes mediatos de “La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez”, de 1933- vemos que la comunicación, el conocimiento de las personas resultará infructuoso mientras sólo tengamos en cuenta el yo externo. De ese mismo yo público, social, es presa el protagonista de “Robleda, el actor” (1900). Sólo los sencillos son capaces de ahondar en las insondables galerías del alma humana, como le ocurre a Celestino en “El semejante” (1915). Lo antes dicho convierte la vida en una farsa, en una representación teatral, por lo que desde esta perspectiva nos parece lícita la diferencia que establece Unamuno entre el “yo mío” y el “yo que el mundo nos ha dado”. A lo lejos resuenan los ecos de Calderón y *El gran teatro del mundo*.

Otro tema, unido al de la personalidad, es la existencia de un doble, de un otro. Tema que, pese al intelectualismo de los cuentos de Unamuno, roza el terror, máxime cuando ese otro habita en nosotros mismos¹⁶⁷. Unamuno dejó constancia de este miedo en su *Diario íntimo*:

“Y llegan momentos en que nos vemos fuera de nosotros mismos, como sujetos extraños, visión que nos entristece porque nos aparecemos en toda nuestra vanidad, como sombras pasajeras. Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié quedo mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba, y me sobrecogí todo como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera. ¡Qué tristeza entonces! Parece que se sumerge uno en aguas insondables que le

¹⁶⁷ Ese tema ya se había dado en Dostoievski, en el relato *El doble* (1846), donde se nos narra el enloquecimiento progresivo de alguien que llega a creerse acosado por otro igual a sí mismo. También la relación resulta evidente si pensamos en la conocida novela de Robert L. Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde*.

cortan toda respiración y que disipándose todo, avanza la nada, la muerte eterna”¹⁶⁸.

En este apartado que todavía nos ocupa, acaso el cuento más logrado sea “El que se enterró” (1908). Emilio, su taciturno protagonista, vive la inexplicable experiencia de encontrarse cara a cara frente a su doble:

“Él estaba ahí, de pie, delante mío, era yo mismo, por lo menos en imagen. Figúrate que estando delante de un espejo, la imagen que de ti se refleja en el cristal se desprende de éste, toma cuerpo y se te viene encima...”

Luego, este doble mata a Emilio, lo entierra en el jardín y lo sustituye en la vida real. El final del cuento sumerge al lector en el insondable misterio:

“La lógica -dice [el relato póstumo de Emilio]- es una institución social y la que se llama locura una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables”¹⁶⁹.

Pero a veces ese doble habita en nosotros mismos, puesto que el bien y el mal son dos caras de una misma moneda. Quizá tomando como modelo a Stevenson y su novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde*, de 1886, Unamuno escribió algunos cuentos que plantean una situación similar. Son “La locura del doctor Montarco” (1917) y “Artemio, heautontimoroumenos” (1918)¹⁷⁰. El doctor Montarco

¹⁶⁸ Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 46. Cabe advertir que idéntica experiencia sufren los protagonistas de los dramas unamunianos *La esfinge* y *El otro*.

¹⁶⁹ Miguel de Unamuno, “El que se enterró”, *Obras completas*, vol. II, cit., págs. 531-537. Otra versión de este mismo cuento la hace Unamuno en “La sombra sin cuerpo” (1921)

Salvadas todas las distancias, existen muchos paralelismos entre el cuento que hemos comentado y el del escritor argentino Jorge Luis Borges titulado “El otro” (*El libro de arena*, 1975). Para un estudio de este último, véase Anastasio Paredero, “El otro’. Un relato de Borges”, *Montearabí*, núm. 1, 1986, págs. 41-54.

¹⁷⁰ La alusión a Stevenson aparece en “Artemio, heautontimoroumenos”, cuando nos dice que su protagonista “llevaba su ángel bueno y su ángel malo, o, como habría dicho Pascal, su ángel y su bestia. Eran como el doctor Jekyll y el Mr. Hyde del maravilloso relato de Stevenson, relato que nadie que quiera saber algo de los abismos del alma humana debe ignorar” (Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 615).

es un excéntrico personaje que pasa de ser médico a escribir cuentos que nadie entiende, porque cada uno de estos cuentos ha de ser “entre fantástico y humorístico, sin descripciones y sin moraleja”. El Artemio del otro relato se nos presenta como un hombre atormentado por la lucha constante entre su yo interno (“lleno de escrúpulos y con una preocupación moral”) y su yo externo o público (“un yo sin escrúpulos, arribista o eficazista”).

Como señala Ricardo Senabre, si la familia constituye para Unamuno la verdadera célula social, el cainismo viene a ser “una forma de amputación, de ruptura del modelo ideal, como pueden serlo la paternidad frustrada o la obra que no pasa de proyecto”¹⁷¹. El tema de Caín, tan presente en la obra unamuniana -y tal vez la novela *Abel Sánchez*, de 1917, sea su mejor exponente-, no podía faltar en los cuentos. En “El marqués de Lumbría” la envidia entre las hermanas Carolina y Lucía, se reproduce, años después, en sus respectivos hijos. Por su parte, “El misterio de la iniquidad” (1913) nos presenta los enfrentamientos entre carlistas y liberales centrados en dos familias.

Quedan por analizar algunos cuentos, costumbristas a veces, que pretenden corregir defectos de los españoles. De entre ellos, el más entrañable es “Solitaña” (1889), lírica evocación de un tendero de Bilbao -el Bilbao nativo del escritor-. Los demás -siguiendo una estela que viene de los ilustrados Cadalso y Jovellanos, pasando por Mariano José de Larra- encierran, como ha quedado dicho, una sátira más o menos ácida. En ellos se nos viene a demostrar que nuestra administración no funciona por la sempiterna pereza de nuestros funcionarios (“Un caso de longevidad”, de 1917, y “La revolución de la biblioteca de Ciudadmuerta”, de 1914); que muchas consignas políticas resultan huecas (“¡Viva la introyección!”, de 1913) y que nuestros políticos son estultos (“El redondismo”, 1914). No faltan críticas veladas a la monarquía y a la nobleza (“El gran Duque-Pastor”, de 1892), ni a las -

Con respecto a ese mismo tema, no conviene olvidar una muy conocida novela de Óscar Wilde -también deudora de Stevenson- titulada *El retrato de Dorian Gray*, de 1891.

¹⁷¹ Ricardo Senabre, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. I, cit., pág. XXVII.

por aquel entonces- nuevas ideas feministas¹⁷² (“Don Bernardino y doña Etelvina”, de 1916). La honra mal entendida queda puesta en tela de juicio en “Una rectificación de honor” (1913). Las dudas en torno al progreso aparecen en cuentos futuristas que siguen -como Baroja y Azorín- la estela de H. G. Wells y su novela *La máquina del tiempo*, de 1895. Me estoy refiriendo, concretamente, a “Mecanópolis” (1913) y “Las peregrinaciones de Turismundo” (1921). Por último, “¡Cosas de los franceses!” de 1893, trata del falso patriotismo y de la poca inclinación de los españoles hacia los inventos, ya que, en este relato, don Pérez pone a prueba un artefacto capaz de “volar el peñón de Gibraltar con todos sus ingleses”. Hechos que recuerdan a otro inventor no menos famoso: Quijano, creador de un arma letal llamada toxpiro, que aparece en el capítulo XIII de la primera parte de *La voluntad* (1902) de J. Martínez Ruiz¹⁷³.

Así, pues, vemos que estos relatos -en palabras de Senabre- son “brotes de un mismo tronco” y forman una “unidad interna”. Estos cuentos, que presentan cuando menos una temática sorprendente, se reconocen frente a los de otros escritores “por su inconfundible y peculiar fisonomía”¹⁷⁴.

ANÁLISIS FORMAL

La renovación formal de la narrativa unamuniana ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones, sobre todo en lo que respecta a la novelística. El nombre de Unamuno -junto a otros del 98 como Azorín, Baroja y Valle-Inclán- ha

¹⁷² Idénticas críticas hacia el entonces nuevo feminismo hallamos en el drama *El hermano Juan*, donde se nos dice que por culpa de estas ideas las mujeres han dado en “hombrearse” y los hombres en “mujerearse”. Vid. Miguel de Unamuno, *El hermano Juan*, cit., pág. 167.

¹⁷³ Tras el idealista y derrotado personaje de Quijano se esconde un inventor real: don Manuel Daza (h. 1852-1915). Vid. María Martínez del Portal, n. 86 de su edición de *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 181. Asimismo, de la misma autora, la nota que cierra el pliego suelto de *Montearabí*, núm. 22, 1996.

¹⁷⁴ Ricardo Senabre, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. I, cit., pág. XVII.

quedado ya para siempre unido a esa emblemática fecha que es 1902¹⁷⁵. El propio autor, a través de uno de los personajes -el Víctor Goti de *Niebla*- intentó aclarar su concepción de la novela o *nivola*: desvalorización del argumento (“Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo”), poca preocupación por la estructura (“voy escribiendo como se vive, sin saber lo que vendrá [...], sin plan alguno”), importancia del diálogo como elemento caracterizador de los personajes (“lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada”), eliminación de todo lo accesorio (“descripciones, sermones o relatos”) y, por último, una barojiana concepción de la novela como cajón de sastre (“en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere”)¹⁷⁶. Ricardo Senabre resume de esta manera tales características:

“Llama la atención la desnudez con que se presentan las historias. Si exceptuamos *Paz en la guerra* -novela con ribetes aún galdosianos- y *San Manuel Bueno, mártir*, los relatos unamunianos aparecen desprovistos de elementos externos: paisajes, notas sobre el marco en que sitúan las acciones o descripciones físicas de los personajes se escamotean en beneficio de un tipo de narración esencial que cuenta rápidamente lo imprescindible y se sirve a menudo del diálogo -muchas veces de apariencia abstracta y divagatoria- para transmitir un contenido altamente intelectual”¹⁷⁷.

Con respecto al cuento también teorizó Unamuno, si bien sus ideas -en tantos aspectos tan afines a las de sus novelas- se encuentran dispersas a lo largo de toda su

¹⁷⁵ Sirvan, como botón de muestra, dos artículos de Fernando Lázaro Carreter: “Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)” más “Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán”, recogidos en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 129 y ss.

¹⁷⁶ *Vid.* Miguel de Unamuno, *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 194-201. Creo interesante destacar que, aunque *Niebla* se publicó en 1914, la redacción es de 1907, según menciona en su “Introducción” el citado crítico. Fecha, pues, más cercana a una novela por tantos aspectos innovadora como *Amor y pedagogía*, de 1902.

¹⁷⁷ Ricardo Senabre, “Introducción”, Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. I, cit., pág. XIII.

obra. Resumo, por tanto, unas cuantas. En el prólogo a “Un cuentecillo sin argumento”

-prólogo que no guarda relación con el relato en sí-, Unamuno explica por qué los cuentos no deben tener fábula:

“Escribir un cuento con argumento no es cosa difícil, lo hace cualquiera, un jarro sin asa, según dicen; la cuestión es escribir sin argumento. La vida humana tampoco tiene argumento, ¿quién sabe lo que será mañana? Las cosas vienen sin que sepamos cómo y se van del mismo modo”¹⁷⁸.

En este sentido insiste en “Y va de cuento...” (1913):

“Y luego los cuentos de mi héroe tenían para el común de los lectores de cuentos -los cuales forman una clase especial dentro de la general de los lectores- un gravísimo inconveniente, cual es el de que en ellos no había argumento, lo que se llama argumento”¹⁷⁹.

En “El héroe”, relato de 1899, defiende Unamuno la llamada unidad de acción: “No es la cuestión que pasen muchas cosas en un cuento. Me parece que basta con que suceda una sola bien”. Como ejemplo de lo mal que sientan al cuento las digresiones, tenemos “Los esposos Saavedra”, donde la sencilla anécdota que da pie a la narración -un día de domingo de este matrimonio- se va diluyendo más y más entre disquisiciones de “filosofía abstrusa”. Es más, volviendo a “El héroe”, Unamuno se nos muestra poco partidario de aportar detalles del protagonista, no dando siquiera el nombre, ni su descripción, ni el lugar donde sucede la acción.

¹⁷⁸ Miguel de Unamuno, “Un cuentecillo sin argumento”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 693.

¹⁷⁹ Miguel de Unamuno, “Y va de cuento...”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 154.

Eleanor Krane Paucker, basándose en Carlos Clavería, apunta que el relato “Y va de cuento...” fue escrito en torno a 1905. Véase su estudio *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, cit., pág. 155. Adviértase, asimismo, la cercanía de las tesis defendidas por el héroe unamuniano con aquellas que el maestro Yuste enseña al joven Antonio Azorín en el cap. XIV de la primera parte de *La voluntad*, novela de 1902: “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.” Vid. José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, cit., pág. 190.

Sobre estos y otros aspectos, baste recordar lo dicho por el autor en el “Prólogo” que, en 1933, puso al frente de *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*:

“Pero voy más lejos aún, y es que no tan sólo importan poco para la novela, para una verdadera novela, para la comedia o la tragedia de unas almas, las fisonomías, el vestuario, los gestos materiales, el ámbito material, sino que tampoco importa mucho lo que suele llamarse el argumento de ella”¹⁸⁰.

Para evitar los lectores que ponen sus miras sobre todo en los desenlaces, Unamuno pretende luchar contra los finales contundentes y sorpresivos. Así, en “Y va de cuento...” leemos:

“Por lo cual, creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade”¹⁸¹.

¹⁸⁰Miguel de Unamuno, “Prólogo” a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 301.

¹⁸¹ Miguel de Unamuno, “Y va de cuento...”, *Obras completas*, vol II, cit., pág. 155.

Sin embargo, pese a tan innovadoras teorías, a Unamuno tal vez le faltó valentía para llevar a la práctica lo antes expuesto. Tanto es así, que, si utilizáramos una balanza, veríamos que el fiel cae más a menudo del lado de la tradición que de lo realmente innovador. Son cuentos que, por uno u otro motivo, recuerdan más lo pasado que lo que aún estaba por venir -aunque en no pocos casos este porvenir quedará claramente anticipado, según veremos-.

Unamuno escribió sus cuentos entre 1886 y 1923, como dijimos. La mayoría de los mismos se concentra en dos decenios: 1891-1900 y 1912-1923. La frontera entre ambas etapas se puede fijar en 1904, fecha en que escribe “El derecho del primer ocupante”. Sin embargo, pese a tratarse de períodos tan distantes entre sí, no sé hasta qué punto podríamos hablar de dos etapas claramente diferenciadas, ya que elementos tradicionales e innovadores aparecen frecuentemente mezclados.

Hemos visto ya cómo Unamuno era enemigo de las descripciones en la narrativa, salvada la excepción de su primera novela, *Paz en la guerra* (1897). Diríase que el paisaje reunía para el escritor vasco la suficiente importancia por sí mismo, y a éste dedicó varios libros a los que les puso bellos títulos: *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922), entre otros. En los cuentos, como en las *nivolas*, suprimió Unamuno descripciones paisajísticas, si bien en algunos de ellos -quizá en los más antiguos- aún podemos apreciar cómo la mirada sensible del escritor es capaz de apresar, en muy pocas líneas, la belleza de un determinado lugar. Así, en “¡Solitaña!” (1899), lo descrito todavía es deudor del realismo decimonónico, lo que se puede observar en una de las muchas descripciones de inventario que nos muestran la tienda del entrañable personaje que da título al cuento:

“El cuchitril daba a la angosta portalada y costreñía el acceso a la casa un banquillo lleno de piezas de tela, paños rojos, azules, verdes, pardos y de mil colores para sayas y refajos; colgaban sobre la acharada y contrahecha puerta pantalones, blusas azules, elásticos de puntos abigarrados de azul y rojo, fajas de vivísima púrpura pendientes de sus dos extremos, boinas y otros géneros, mecidos todos los colgajos por el viento Noroeste que se filtraba por la calle

como por un tubo y formando a la entrada como un arco que ahogaba la puertecilla”¹⁸².

Pero, con todo, lo expuesto es excepción y no norma, dado que las descripciones unamunianas -y más en los cuentos- no pasan de ser una sutil pincelada capaz de crear una atmósfera o un estado de ánimo. Por ejemplo, un muy clariniano escenario dibujan las muy breves notas paisajísticas que abren el relato “Una visita al viejo poeta” (1899): “En el nutrido sosiego que venía a posarse plácido desde el cielo radiante, iba a fundirse la resignada calma que de su seno exhalaba la vieja ciudad, dormida en perezosa siesta.” Es más: como habrá podido observarse, los paisajes unamunianos nunca son estáticos, sino que, muy al contrario, se diría que tienen vida, movimiento, un rasgo inherente a la narración¹⁸³. Ello se consigue, principalmente, a través de personificaciones y de verbos que indican movimiento. Como ejemplo, cito el poético arranque de “Cruce de caminos” (1912):

“Entre dos filas de árboles la carretera piérdese en el cielo; sestea un pueblecillo junto a un charco, en que el sol cabrillea, y una alondra, señora, trepidando en el azul sereno, dice la vida mientras todo calla. El caminante va por donde dicen las sombras de los álamos; a trechos para y mira, y sigue luego”¹⁸⁴.

De lo que no es muy partidario Unamuno es de ofrecer un enclave geográfico para sus relatos y en este sentido predomina la indeterminación. Es cierto que, algunas veces, lo descrito nos suena a una ciudad en concreto -la Salamanca adoptiva del escritor, por ejemplo-, como sucede en el arranque de “El canto adámico” (1906), en el cual dos paseantes dialogan “ante la gloria de las torres de la ciudad, que

¹⁸² Miguel de Unamuno, “Solitaña”, *Obras completas.*, vol. II, cit., pág. 35. Quizá por su carácter descriptivo y melancólicamente evocador, este cuento también forma parte de un libro de artículos de 1903 titulado *De mi país*.

¹⁸³ Vid. Fernando Lázaro Carreter, “Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, ‘Azorín’)”, en *De poética y poéticas*, cit., págs. 129-149. Recuérdese, además, lo dicho por E. Anderson Imbert de que se puede “narrar con puras descripciones”, poniendo -muy certeramente- el ejemplo de Azorín. Vid. E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 230.

¹⁸⁴ Miguel de Unamuno, “Cruce de caminos”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 23.

reposaban sobre el cielo como doradas espigas gigantescas, surgiendo de la verdura que viste y borda el río”. Pero, como explicaba antes, lo normal es que no haya ninguna referencia explícita a una ciudad en concreto.

Quizá siguiendo el ejemplo de Galdós y Clarín, Unamuno también creó ciudades literarias. De hecho, uno de sus cuentos se titula “El alcalde de Orbajosa” (1921), que rápidamente nos trae a la memoria la galdosiana *Doña Perfecta*. Ciudades literarias que, en algún caso, pudieron tener una base real. Y pienso concretamente en Valverde de Lucerna, escenario -como es bien sabido- de *San Manuel Bueno, mártir*. El mismo autor nos brindó la clave:

“Escenario hay en *San Manuel Bueno, mártir*, sugerido por el maravilloso y tan sugestivo lago de San Martín de Castañeda, en Sanabria, al pie de las ruinas de un convento de bernardos y donde vive la leyenda de una ciudad, Valverde de Lucerna, que yace en el fondo de las aguas del lago”¹⁸⁵.

Y ya en la novela, nada más empezar, la narradora, Ángela Carballino, nos explica que esta aldea de Valverde de Lucerna, donde ella vive y donde ella escribe, pertenece a la diócesis de Renada. Allí, en “la vieja ciudad de Renada” tiene lugar “Nada menos que todo un hombre” y en su Instituto enseñó como catedrático D. Atanasio Gómez Cid, protagonista del cuento “Un caso de longevidad” (1917)¹⁸⁶. Por otra parte, “El marqués de Lumbría” sucede en la adusta ciudad de Lorenza¹⁸⁷.

Otras ciudades, de carácter más simbólico que real, irán apareciendo en algunos cuentos. Por ejemplo, Ciudadmuerta en “La revolución de la biblioteca de Ciudadmuerta”(1917); o Ciamaña, humorístico escenario para el cuento satírico “Batracófilos y batracófobos” (también de 1917). Sideria es marco de dos cuentos

¹⁸⁵ Miguel de Unamuno, “Prólogo” a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más, Obras completas*, vol. I, cit., pág. 298.

¹⁸⁶ Pasando de la narrativa a la dramaturgia, en Renada también transcurren *El otro* (1932) y *El hermano Juan* (1934).

¹⁸⁷ No aparecen estas ciudades en los mapas. Sí, en cambio, topónimos similares. Hay un Renedo en Valladolid; Renedo de la Vega, Renedo de Valdavia, Renedo del Monte, Renedo de Zalima y Renedo de la Escalera en Palencia. También hallamos en Cantabria dos municipios llamados Renedo. Lo más parecido a Lorenza es Lorenzana, municipio leonés. Sideria es un nombre ficticio -suen a “Iberia” y a *sidus-sideris*, ‘estrella’ en latín-, quizá un lugar imaginario donde ubicar los males de España.

muy críticos con nuestras costumbres: “El gran Duque-Pastor”, de 1893, y “Una rectificación de honor”, de 1913; cuentos que, pese a la distancia temporal que los separa, llevan como epígrafe “narraciones siderianas”, lo que nos induce a pensar en que tal vez Unamuno planeó una colección de relatos con idéntico tono y con la misma ubicación geográfica -colección, claro está, que el autor de *Niebla* no quiso o no pudo llevar a cabo-. Los cuentos que nos presentan un mundo futurista no están faltos de una precisa localización. De nuevo, pues, ciudades imaginarias sin ninguna referencia a lo real. Son mundos lejanos con una sociedad deshumanizada, quizá por influencia del inglés H. G. Wells y su conocida novela *La máquina del tiempo* (1895)¹⁸⁸. Estas ciudades a las que me vengo refiriendo son Mecnópolis -en el cuento así titulado- y Espeja -en “Las peregrinaciones de Turismundo”-. La excepción la marca “El maestro de Carrasqueda” (1903), también cuento futurista que transcurre “en el último tercio del siglo XX”, pero que todo en él respira un aire de cotidianidad. Quizá con este cuento quiso imaginar Unamuno cómo habría de ser algún día la enseñanza en España -un sueño de Unamuno que, por desgracia, rara vez se hace verdad-.

Un grupo de cuentos mira claramente hacia la tradición, hacia una tradición mediata. Entre éstos, los que adoptan la forma de un cuento infantil. Por ejemplo, “El derecho del primer ocupante”, de 1904. Su epígrafe no engaña: “Cuento para niños”. Y como en todo relato destinado a los niños, no falta un silencioso grupo de oyentes, bien visible desde el comienzo mismo de la narración: “Cuando nacisteis, os encontrasteis con padres que os daban todo lo que os hacía falta”. Sin embargo, el contenido -una fabulación sobre el origen de la propiedad privada- nos parece más próximo a esos cuentos de tendencia anarquista que tanto auge alcanzó en España a finales del siglo XIX y a principios del XX¹⁸⁹.

Por el contrario, “De águila a pato” (1900), con otro epígrafe que dice significativamente “Apólogo”, es el tradicional cuento de animales, en el que se nos explica cómo los patos fueron una vez águilas y cómo perdieron su capacidad de

¹⁸⁸ Influencia de H. G. Wells que se percibe en *Vidas sombrías* de Pío Baroja (“Bondad oculta”, “Nihil”) y a la que tampoco fue ajeno el joven Martínez Ruiz (“Epílogo en 1960” en *Los pueblos*; “La casa, la calle y el camino” en *Tiempos y cosas*).

¹⁸⁹ Vid. Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Madrid, Anthropos, 1990.

volar. Otros, por sus argumentos, parecen recreaciones de bien conocidas historias de la cuentística medieval. Así, “La manchita en la uña”, cuento tardío de 1923, prueba cómo un hecho insignificante puede llegar a convertirse en “una nebulosa cósmica de la razón”, precisamente en la mente de un hombre poco inclinado a las supersticiones. Por la cantidad de contratiempos a que este hecho insignificante -la aparición de una manchita en la uña- puede dar pie, relacionaría este relato con los llamados cuentos acumulativos, de los que es buen ejemplo el cuento número 7 del *Sendebar*: el titulado “Mel” (la gota de miel derramada provoca las muertes concatenadas de abeja, gato, perro, tendero y cazador, etc.)¹⁹⁰.

“En manos de la cocinera” lleva como epígrafe “Cuentos del azar”. Vicente, por esas trampas que a menudo nos tiende el destino, se rompe una pierna montando a caballo. Este hecho provocará que termine casándose con su cocinera -quien no escatima mimos durante la convalecencia de aquél- en vez de con Rosaura, su novia de siempre. Cuento que, por su argumento, nos trae a la memoria un viejo relato de Don Juan Manuel, recogido en *El conde Lucanor: exemplo XVIII*, “De lo que contesçió a don Pero Meléndez de Valdés quando se le quebró la pierna”¹⁹¹.

Tradicionales resultan, asimismo, los principios, los nudos -los abigarrados nudos- y los desenlaces de ciertos cuentos. Reproduzco algunos arranques que me resultan propios del cuento folclórico: “Érase en Artecalle, en Tendería o en otra cualquiera de las siete calles, una tiendecita...” (“Solitaña”, 1895); “Era Juan Manso en esta pícara tierra un bendito de Dios” (“Juan Manso”, 1892)¹⁹²; “Hubo allá en remotos tiempos una soberbia águila...” (“De águila a pato”, 1900); “Y aquí os voy a contar un sucedido. Y fue que una vez iban navegando diez familias...” (“El derecho del primer ocupante”, 1904); “Había en la biblioteca pública de Ciudámuerta dos bibliotecarios...” (“La revolución en la biblioteca de Ciudámuerta”, 1923). Aunque, a

¹⁹⁰ Vid. *Sendebar*, ed. de María Jesús Lacarra, cit., págs. 100-101.

¹⁹¹ Vid. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1978. págs. 142 y ss.

María Martínez del Portal relaciona, asimismo, este *exemplo* de Don Juan Manuel con otro cuento de Azorín: “El santuario abandonado” (*Cavilar y contar*, 1942). Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 25.

¹⁹² El nombre de Juan es muy común en el cuento folclórico. Vid. Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares de España*, ed. de Luis Díaz Viana, Madrid, Espasa Calpe, 1992. Asimismo, A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*, vols. I, II y III, Madrid, Anaya, 1983.

menudo, en estos principios aparece la burla de un autor implícito como ocurre en “J. W. y F.” -un cuento sin fecha-: “Érase una vez en mi mollera un hombre joven rico”. O, dicho con palabras de Ana L. Baquero, “aparecen curiosamente mezclados cuento folclórico y cuento literario”¹⁹³.

Lo dicho acerca de los principios se podría afirmar con respecto a los finales, ya que algunos de ellos están muy próximos a los que nos tienen acostumbrados los cuentos folclóricos. Por ejemplo -y pese a la ironía- la frase que cierra “El fin de unos amores”: “Y colorín colorado, este cuento se ha acabado.” O ese final feliz que prolonga la vida del protagonista durante muchos años en “El sencillo don Rafael” (1912):

“Y fueron en lo que en lo humano cabe -¡y no es poco!- felices, y tuvieron diez hijos más, una bendición de Dios, con lo cual pudo morir tranquilo *ab intestato*, por tener ya quienes forzosamente le heredaran, el sencillo don Rafael, que de cazador y tresillista pasó de dos brincos a padre de familia. Y es lo que él solía decir como resumen de su filosofía práctica: ¡hay que dar al azar lo suyo!”¹⁹⁴.

Abundan en Unamuno los cierres contundentes, casi en forma de frase sentenciosa, lo que equivale, de alguna forma, a las moralejas de los cuentos tradicionales. Cito algunos: “Y el viejo fue a la tierra: a beber bajo de ella sus recuerdos” (“Cruce de caminos”, 1913); “¡Bienaventurados los mansos!” (“Solitaña”, 1899); “Milicia es la vida del hombre sobre la tierra” (“Juan Manso”, 1898); “Tal es la historia del águila que, por querer hacerse león, se vio convertida en pato” (“De águila a pato”, 1900). En “El canto adámico”, de 1906, es el crepúsculo vespertino el que pone fin a la conversación de los dos personajes del cuento; un final que recuerda el cierre de muchos capítulos de *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz. Es el siguiente: “Y recogiendo las *Hojas de yerba*, de Walt Whitman, dejamos el esplendor de la ciudad cuando se derretía en el atardecer.” Sin embargo, otras veces la conversación se corta sin más, dándose el final truncado. El lector,

¹⁹³ Ana L. Baquero Escudero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit., pág. 21.

¹⁹⁴ Miguel de Unamuno, “El sencillo don Rafael”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 16.

entonces, tiene la sensación de que lo leído constituye tan sólo una parte de la totalidad de la charla y puede preguntarse de qué manera pudo haber continuado. Observamos este tipo de finales en “Una visita al viejo poeta” (1899) y “El abejorro” (1900).

Visto lo anterior, no diríamos que la cuentística unamuniana sea vanguardista en cuanto a desenlaces, pese a que en el ya mencionado “Y va de cuento...” su autor era partidario de la supresión de los mismos o bien de ofrecer varias alternativas al lector:

“Por lo cual creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade.”

Tan novedosa propuesta no la encontramos en la novelística de Unamuno, si bien nos dejó páginas en las que se mostraba partidario de este tipo de finales. Para *Amor y pedagogía* -una novela muy innovadora para 1902, y aun para nuestros días- su autor quiso otro desenlace. En el “Epílogo” de la misma nos dice Unamuno:

“Pensé luego en bifurcar la novela al llegar a cierto punto, dividir las páginas por medio y poner a dos columnas dos conclusiones diferentes para que entre ellas escogiese el lector la que fuese más de su agrado, artificio que ya sé que nada tiene de original pero sí de cómodo”¹⁹⁵.

Otro tanto nos decía acerca de *Niebla* en el “Prólogo a la tercera edición o sea la historia de *Niebla*”, fechado en Salamanca, febrero de 1935:

“Ocurrióseme en un momento hacerle escribir a mi Augusto una autobiografía en que me rectificara y contase cómo él se soñó a sí mismo. Y dar así a este relato dos conclusiones diferentes -acaso a dos columnas- para que el lector escogiese. Pero el lector no resiste esto, no tolera que se le saque de su

¹⁹⁵ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, Obras completas*, vol. I, cit., pág. 428.

sueño y se le sumerja en el sueño del sueño, en la terrible conciencia de la conciencia, que es el congojoso problema”¹⁹⁶.

Con todo, hay un cuento donde Unamuno sí puso en práctica lo teorizado en torno a los dobles finales, aunque sin utilizar el recurso de las dos columnas¹⁹⁷. Me refiero a “Bonifacio”, de 1913. Nos narra este relato la vida de un fracasado escritor y filósofo, falto de genio. Reproduzco el final:

“Me falta hablar del fin de Bonifacio. Respecto a éste corren dos tradiciones igualmente atendibles.

Según la una, Bonifacio acabó como había empezado, siempre el mismo, siempre buscándose y nunca hallado; acabó como las nubes de verano: mientras vivió hizo sombra, y cuando murió siguió alumbrando el sol su sitio vacío.

Según otra tradición, Bonifacio, golpe aquí, golpe allá, se fue redondeando, se casó, tuvo hijos, y cuando fue padre halló la originalidad tan buscada, que, con ser tan común, es la más rara. Sus últimas palabras fueron: “Conque, ¡adiós, hijos míos!”

Aún hay otras tradiciones, porque éstas son como los hongos; pero en todas ellas el fondo de la verdad está exornado por mil retazos y añadiduras”¹⁹⁸.

El marco narrativo es otro elemento de la cuentística medieval que hallamos, y no pocas veces, en los relatos de Unamuno, aunque no siempre de la misma forma. Es lógico que un escritor como Unamuno, tan preocupado por la literatura de ideas, volviese sus ojos a esta sencilla y primitiva forma del didactismo, según la cual un cuento vendría a ser algo así como la ejemplificación de un concepto. Con todo, encontraremos diferentes tipos de marco narrativo. Está el que se abre con un

¹⁹⁶ Miguel de Unamuno, “Prologo a la tercera edición o sea la historia de *Niebla*”, *Niebla, Obras completas*, vol. I, cit., pág. 480.

¹⁹⁷ El procedimiento de bifurcar la acción en dos columnas, aunque no el desenlace, sí que lo llevó a la práctica Ramón Pérez de Ayala en su novela *El curandero de su honra*, de 1926 - continuación, como es sabido, de *Tigre Juan*-. Véase la parte titulada “Adagio”, donde se nos cuenta la separación de Tigre Juan y Herminia.

¹⁹⁸ Miguel de Unamuno, “Bonifacio”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 47.

prólogo, cerrándose luego con un epílogo, en el que normalmente hay un autor implícito. Sirvan de ejemplo cuentos como “¡Cosas de los franceses!” (1893), “Juan Manso” (1892), “El desquite” (1891), “El lego Juan” (1898), “El derecho del primer ocupante” (1904) y “Un caso de longevidad” (1904), entre otros. A menudo, hay un prólogo que anticipa y aclara el sentido del cuento, es decir, se abre un marco que después no vuelve a cerrarse, como en “Al correr los años” y “Mecanópolis”, ambos de 1913. El caso contrario es cuando, una vez acabado el cuento, bien el mismo narrador o bien uno de los personajes reflexiona sobre el tema del cuento; reflexiones que -a su modo- vienen a ser una especie de hinchada moraleja. Sucede esto último en “El misterio de iniquidad” (1913), “Soledad” (1913) -ancha meditación sobre el determinismo en la mujer- y “La beca” (1913) -discurso doctrinal, puesto en boca de un médico, sobre el papel educador de los padres-.

A pesar de lo expuesto, también Unamuno trató de innovar en este terreno, ofreciéndonos otros tipos de marco narrativo. Así, en “El abejorro”, el cuento aparece insertado en medio de una conversación, que, por el tema tratado -la importancia del supuesto azar en los insondables misterios del alma humana-, diríase que tiene tanta importancia como el relato que se intercala -un recuerdo infantil donde el protagonista explica su temor a los abejorros-. Cuando el cuento enmarcado desaparece, la conversación en sí constituye la esencia del relato (v. gr., “El canto adámico”). Es más: frente a los finales contundentes, sorprendidos, que tanto abundan en la cuentística unamuniana, estos dos relatos tienen la virtud de lo inacabado por la ausencia de desenlace, ya que el lector tiene la sensación de que lo leído es un fragmento de esa conversación, pero no la totalidad de la misma.

Lo dicho nos lleva a estudiar otro aspecto innovador en los cuentos de Unamuno: me refiero a la mezcla de géneros. Al lector acostumbrado a otro tipo de narraciones le han de causar extrañeza, por fuerza, algunos relatos del escritor vasco, bien por su alto contenido ensayístico, o bien por la cercanía de éstos con el teatro, dada la abundancia de personajes que dialogan. A buen seguro, Unamuno fue muy consciente de la proximidad de todo relato breve con los otros géneros literarios. De hecho, él mismo transformó pequeñas piezas teatrales en cuentos y se sirvió -o dejó que se sirvieran otros- de cuentos y novelas cortas suyos para construir piezas

teatrales¹⁹⁹. Del teatro proceden relatos como “La venda” (1900) -de una pieza dramática inédita llamada *La ciega* que luego, en 1911, sería el drama en un acto del mismo título que el cuento-. Pero más frecuente resulta el trasvase del cuento al drama: “El que se enterró” (1908) dio pie al drama *El otro*, de 1932 -solamente en su primer acto-; el relato “Dos madres” se relacionaría con *Raquel encadenada*, de 1920. De “Dos madres” dice Demetrio Estébanez Calderón que “está concebida a la manera de un pequeño drama, en que las escasas intervenciones del narrador semejan acotaciones teatrales”²⁰⁰. Por su parte, la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, de 1920, pasó al teatro como *Sombras de sueño* en 1930. No se trata, pues, de hechos aislados. Otras manos subieron a las tablas “Nada menos que todo un hombre”, como explica el propio autor en el “Prólogo” a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*:

“Como mi novela *Nada menos que todo un hombre*, escenificada luego por Julio de Hoyos bajo el título de *Todo un hombre*, la escribí ya en vista del tablado teatral, me ahorré todas aquellas descripciones del físico de los personajes, de los aposentos y de los paisajes, que deben quedar al cuidado de actores, escenógrafos y tramoyistas”²⁰¹.

En otras ocasiones, las ideas sustituyen a cualquier trama argumental, aproximándose entonces el cuento al ensayo. Sobre todo cuando nos encontramos con que unos personajes disertan en torno a un tema. En realidad, todos los cuentos de Unamuno participan, en mayor o menor medida, de esta tendencia hacia el ensayo, pero destaco los que, a mi ver, contienen una mayor cercanía con lo ensayístico: “Y va de cuento...” (con la poética unamuniana de la narración breve),

¹⁹⁹ Vid. Eleanor K. Paucker, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, cit., especialmente el capítulo IV: “El cuento como forma primaria e intermedia”. También son interesantes los estudios citados de José Paulino y Ciriaco Morón Arroyo.

²⁰⁰ Vid. Demetrio Estébanez Calderón, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares*, cit., pág. vii.

²⁰¹ Miguel de Unamuno, “Prólogo” a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, *Obras completas*, vol II, cit., pág. 298.

“El canto adámico” (teorías en torno al origen de la poesía), “García, mártir de la ortografía fonética” (sobre una reforma de la ortografía española), entre otros²⁰².

La relaciones entre cuento y poesía son más difíciles de ver, en apariencia, dentro de las narraciones que nos ocupan, aunque -como bien aclaró Baquero Goyanes- lo poético resulta inherente al género cuento. Un relato con una gran carga poética -al decir de Ana L. Baquero²⁰³- es “Cruce de caminos”, tanto en el fondo como en la forma. Igualmente poéticos resultan esos cuentos en los que Unamuno deja de lado la parodia, la caricatura o la simple crítica y vuelca su mirada amorosa hacia sus criaturas, hacia sus entes de ficción. Ejemplos de esto último podrían ser “El sencillo don Rafael”, “Ramón Nonnato, suicida”, “Soledad” y “El maestro de Carrasqueda”.

Quedan por tratar algunos aspectos en torno a las voces narrativas, la estructura temporal de los cuentos y los personajes en general. En lo que se refiere al punto de vista, vemos que en la mayoría de los cuentos predomina el narrador omnisciente, el cual vierte sus propias opiniones en lo relatado (“Murió aquella tarde el pobre anciano...”, leemos en “Cruce de caminos”). Con el paso de los años, el narrador omnisciente se torna humorístico -como una herencia lejana de *Amor y pedagogía*-, dando paso a la sátira y a lo grotesco. Pueden ser representativos de esta tendencia “Un caso de longevidad”, “Batracófilos y batracófobos”, “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo” y “La revolución en la biblioteca de Ciudadmuerta”, todos de 1917. Por último, y siguiendo la estela de la narrativa decimonónica, también se da el empleo del estilo indirecto libre, como en “Ramón Nonnato, suicida” y “El diamante de Villasola”. En el primero de éstos, se lee lo que a continuación se reproduce:

“¡Niñez! No la había tenido. Su niñez fue un solo día largo, un día gris y frío de unos cuantos años, porque todos sus días fueron iguales e iguales las horas todas de cada uno de sus días. Y la escuela no menos tétrica que su hogar.

²⁰² Otros cuentos que se acercan al ensayo son: “Una visita al viejo poeta”, “Don Martín, o de la gloria” (ambos en torno a la fama póstuma), “El abejorro” (la muerte), “Sueño” (la nada y la vida como sueño), “Don Bernardino y doña Etelvina” (críticas a un feminismo mal entendido), “Robleda, el actor” (el yo íntimo y el yo externo).

²⁰³ *Vid.* Ana L. Baquero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit.

En ella le dirigían bromas feroces, como son las bromas infantiles, sobre las manías de su padre. Y como le vieran una vez llorar al llamarle el hijo del usurero, redoblaron las burlas”²⁰⁴.

Sin embargo, en “El fin de unos amores” observamos que el narrador omnisciente se entremete constantemente en lo narrado (“No quería yo mezclarme en mi relato, pero no puedo resistirme al cosquilleo de añadir a esto que es cosa bien natural que pase el tiempo”); aunque, en un momento dado, dicho narrador pierde parcialmente la omnisciencia (“hablaban Juanete y Rosita, pero hablaban tan bajo, tan bajo, que yo, que oigo todo lo que lo que los personajes de mis cuentos dicen y piensan no puedo oír sino estas últimas palabras de él a ella”), para luego dejar paso, de manera definitiva, a un narrador testigo (“No asistí a la conferencia y no sé lo que en ella se trataría”). Creo, en definitiva, que Unamuno juega en este relato con los diferentes puntos de vista de la narración.

En “Las tribulaciones de Susín”, el narrador omnisciente adopta, en ocasiones, el punto de vista infantil del personaje protagonista. Algo que ya experimentó, en parte, doña Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa* (1886)²⁰⁵ y que, bastantes años después, constituirá uno de los mejores logros de una novela de Delibes: *El príncipe destronado*, de 1973. A su vez, en “Don Catalino, hombre sabio” (1915) se reclama la participación del lector a través del empleo de la segunda persona del plural: “Recordarán ustedes que don Catalino es un sabio; esto es, un tonto”.

Se da en menor medida, pero cabe destacar en los cuentos de Unamuno la presencia del narrador testigo. Se ve claro en cuentos como “El abejorro” (1900), “El canto adámico” (1906), “Robleda, el actor” (1920), en los cuales este tipo de narrador se aprecia desde el comienzo de lo relatado. Así, en “El poema vivo del amor” leemos: “Un atardecer de primavera vi en el campo a un ciego conducido por una doncella que difundía en torno de sí nimbo de reposo”. Pero es mucho más

²⁰⁴ Miguel de Unamuno, “Ramón Nonnato, suicida”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 20.

²⁰⁵ Vid. Ana L. Baquero, “Otro enfoque de la realidad: el punto de vista infantil”, *Anales de Filología Hispánica*, 3, 1987, págs. 37-51.

corriente que el lector tenga la sensación de encontrarse frente a un narrador omnisciente, para que después

-hacia la mitad del cuento- surja, inesperado, un narrador testigo, con expresiones del tipo “una vez, íbamos de paseo a la caída de la tarde” (“Bonifacio”), “he tramado relación, no digo amistad, con Soledad” (“Soledad”), “cuando conocí al abuelo pedía limosna por los lugares y alquerías” (“Abuelo y nieto”), “los que le hemos conocido” (“El maestro de Carrasqueda”), “no sé cómo, pero llegamos a intimar” (“Robleda, el actor”)²⁰⁶.

Los cuentos de Unamuno, en su trama argumental, nos refieren un ancho paréntesis temporal. Tanto es así, que a veces lo narrado comprende toda una vida (“Al correr los años”, “La beca”, “El diamante de Villasola”, entre otros). Frente a esto, otro grupo de cuentos centra su escaso argumento en una sencilla anécdota. Por ejemplo, “Las tribulaciones de Susín” nos cuenta el breve período de tiempo en que el niño protagonista anda perdido. Es más: hay ocasiones en que la condensación temporal se extrema tanto que llega a coincidir con el tiempo de los lectores. Son los cuentos a tiempo real -concepto que Gérard Genette llamó *isocronía*²⁰⁷-; cuentos que duran, más o menos, lo que duraría una conversación. En este sentido, destacan “Una visita al viejo poeta”, “Robleda, el actor” y “Las peregrinaciones de Turismundo”, como hemos visto en otro apartado.

En cuanto a las estructura temporal de estos relatos, predomina la narración lineal *ab ovo*. Sin embargo, quiero destacar un cuento donde el final es lo que abre el relato; estructura que Unamuno denomina contar “a arredrotiempo”, según una experiencia que viven los protagonistas de las piezas dramáticas *El otro* y *El hermano Juan*²⁰⁸. Me refiero a “Ramón Nonnato, suicida”, de 1913. De hecho, nada

²⁰⁶ Sobre el narrador testigo, véase Ana L. Baquero, “La perspectiva narrativa en *San Manuel Bueno, mártir*”, *Montearabí*, núm. 27, 1998, págs. 95-110.

²⁰⁷ Vid. Gérard Genette, *Figuras III*, cit., pág. 145.

²⁰⁸ Dice el protagonista de *El otro*: “Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, a arredrotiempo, como en una película que se haga correr al revés... Empecé a vivir hacia atrás, hacia el pasado, hacia reculones, arredrándome...” Sobre este asunto véase lo dicho por José Paulino en n. 5, de su edición de Miguel de Unamuno, *El otro, El hermano Juan*, cit., pág. 63. Estructura análoga la encontramos en un cuento de Alejo Carpentier titulado “Viaje a la semilla”, incluido en una colección de 1958: *La guerra del tiempo y otros relatos*.

más empezar la lectura del mismo nos encontramos con la muerte del protagonista (algo muy similar a lo que hizo García Márquez en dos de sus mejores novelas: *Crónica de una muerte anunciada* -1981- y *Del amor y otros demonios* -1994-, como hemos apuntado en otro lado). Lo que nos vamos encontrando a continuación son las últimas horas del infeliz suicida, cómo perdió la fortuna paterna, la muerte de su padre, la triste niñez sin el cariño de la madre fallecida, el amañado matrimonio de su padres... Y, sin embargo, no todo está contado. No se nos dice, por ejemplo, cuál era el nombre de la madre ni qué infortunado amor llevó al protagonista al suicidio. Nos encontramos, en suma, con lo inacabado y, por lo tanto, con esos espacios en blanco -dejados aposta por el autor- que los lectores con su imaginación tienen el deber de ir llenando. También en “Cruce de caminos” desconocemos los pasados del anciano y de la niña protagonistas. Y en “Una visita al viejo poeta” se habla de “aquel triste asunto que usted conoce” que apartó al escritor del mundo de las letras, pero que el lector desconoce. Como tampoco llegamos a saber en “Robleda, el actor” qué es “lo esencial de él”, su yo íntimo, el porqué de su soledad y el miedo de darse a conocer a los demás. Como les ocurre a los protagonistas de “Las tijeras” (1889) -donde los dos contertulios apenas saben nada el uno del otro-. O “La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez”, en la cual narrador testigo y lectores cierran las páginas de la novela sin saber apenas nada de la verdadera personalidad del protagonista. Sobre este aspecto, véase lo que Martínez Cachero dice acerca de “Redondo, el contertulio”:

“De acuerdo con su proclamada estética de lo esencial, Unamuno -que se beneficia además de la obligada brevedad del cuento- deja sin noticia alguna en *Redondo, el contertulio*, que es cuento de personaje, el tiempo (¿cuánto?) que Redondo pasó en América (¿en qué lugar concreto?, ¿con qué concreta ocupación?) entre sus primeras y sus últimas recaladas en la tertulia cafeteril, para centrarse en las personas que la forman y mostrar así, merced a una serie de apuntes que pudieran calificarse como costumbristas, las consecuencias del paso irremediable del tiempo, vencedor de la vida pero no de la continuidad en la amistad y en la patria”²⁰⁹.

²⁰⁹ Vid. José María Martínez Cachero, “Introducción” a su ed. *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit., pág. 28.

Finalmente, nos queda echar una mirada a los personajes. En muchos casos nos vamos a encontrar con personajes tipo: abuelo y nieta en “Cruce de caminos” o los malos padres de “La beca”. Incluso hay personajes que constituyen una burla para ciertas ideologías, como “Don Bernardino y doña Etelvina”, crítica a un feminismo mal entendido o radicales posturas políticas frente a la sociedad (“Batracófilos y batracófobos”). Lo que sí llama la atención es el alto número de intelectuales que pueblan estos cuentos: el intelectual vencido e inadaptado (“Ramón Nonnato, suicida”, “El secreto de un sino”), docentes (“El maestro de Carrasqueda”, “El diamante de Villasola”), escritores (“Bonifacio”, “Una visita al viejo poeta”, “El poema vivo del amor”). Incluso se diría que tras alguno de estos intelectuales innominados – “El abejorro”, “Y va de cuento...”, “El canto adámico”- es fácil advertir la silueta severa de don Miguel de Unamuno. Quizá él también, para paliar tantas y tantas incomprensiones, creó todas estas otras vidas, unas veces tan parecidas a él mismo, y otras tan desmesuradamente distintas.

VIDAS SOMBRÍAS, DE PÍO BAROJA

Pío Baroja escribió numerosos relatos en el último decenio del siglo XIX, para luego, en el año 1900, reunir treinta y cinco de ellos en forma de libro bajo el título *Vidas sombrías* -Madrid, Imprenta de Antonio Marzo-²¹⁰.

Aun tratándose de la primera obra impresa de Pío Baroja, no le han faltado a *Vidas sombrías* críticos que hayan puesto de manifiesto su indudable valía. Hablo de voces tan autorizadas como las de Julio Caro Baroja, Mariano Baquero Goyanes, Miguel Ángel García de Juan, José-Carlos Mainer y Cecilio Alonso, entre otros²¹¹.

Sin embargo, la crítica no acepta plenamente estos treinta y cinco textos de *Vidas sombrías* como cuentos. Pegas les ponía Baquero Goyanes, en 1972, a “El vago” y “Patología del golfo”, calificándolos de estampas costumbristas; y otro tanto ocurría con respecto a “Mari Belcha”, “La venta” y “Ángelus”, englobando tales textos bajo el marbete de poemas en prosa, al modo de “Los viejos caballos del

²¹⁰ Para los problemas en torno a la edición del libro, así como los avatares de su gestación, vid. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, especialmente el tomo V, *Familia, infancia y juventud*. Manuel Longares (*Pío Baroja. Escritos de juventud*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972) y Luis Urrutia (*Hojas sueltas*, vols. I y II, Madrid, Caro Raggio, 1973) se ocuparon, en su momento, de la prehistoria en la prensa de tales cuentos y del problema de las variantes. Para la historia posterior de tales relatos, vid. Juan C. Ara Torralba, “Nota a la edición” de Pío Baroja, *Narraciones, teatro, poesía, Obras completas*, vol. XII, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, págs. 49-75.

²¹¹ Julio Caro Baroja, prólogo a Pío Baroja, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1966; Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, julio-septiembre, 1972 (recogido en Julio Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 463-484). El estudio más exhaustivo que conozco se debe a Miguel Ángel García de Juan, *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*, Madrid, Pliegos, 1997. Véase, asimismo, José-Carlos Mainer, “*Vidas sombrías*, un cambio de valores”, introducción a Pío Baroja, *Vidas sombrías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, págs. 17-45; y Cecilio Alonso, “Prólogo” a Pío Baroja, *Narraciones, teatro, poesía, Obras completas*, cit., págs. 11-48.

tiovivo” y “Elogio sentimental del acordeón”, capítulos de la novela *Paradox, rey*²¹². Y en 1997, García de Juan todavía dejaba fuera “Patología del golfo” -porque “participa más de las características del ensayo que de las del cuento”-, habiendo incluido en la categoría de relato un texto de tan similares características como es “El vago”²¹³. Asimismo, de “pequeño ensayo” califica Ara Torralba el ya mencionado “Patología del golfo”²¹⁴. No obstante, a poco que nos fijemos, este controvertido texto se encuentra más cerca de lo que hoy llamaríamos cuento que de un ensayo propiamente dicho, sobre todo por la presencia de un narrador testigo, por las escenas tomadas de la realidad madrileña y, fundamentalmente, por el empleo de recursos tan literarios como la ironía y el humor, recursos que no encajarían en modo alguno en la idea que tenemos de lo que debe ser un ensayo. Por otra parte, ya hemos visto cómo el género ensayo influye en la cuentística del siglo XX.

Pese a la diversa procedencia de estos cuentos, no carece *Vidas sombrías* de cierta estructura. En realidad, todas las narraciones participan del título genérico que le impuso su autor en cuanto a que estos relatos nos muestran, casi siempre, a unos seres marcados por la tristeza, el hastío y la desesperanza. Julio Caro Baroja intentó agruparlos según el enclave geográfico (Madrid, Vasconia, Valencia; lugares en los que vivió Baroja); o bien por temas: honda preocupación por las cuestiones sociales (“El carbonero”, “Conciencias cansadas”, “El vago”); temas esotéricos, no continuados en su vejez por el escritor (“Médium”, “El trago”); de influencia oriental (“Parábola”, “El reloj”); o simplemente por el indudable sello autobiográfico (“Noche de médico”, “Los panaderos”, “Bondad oculta”).

García de Juan contempla tres bloques temáticos: geografía rural vasca, geografía urbana madrileña, Valencia (“Médium”) y Oriente (“Parábola” y “El reloj”). Sin geografía explícita considera “La sima”, aunque en la primera versión aparecida en la prensa –“¡En el siglo XIX!”, *La Justicia*, 30-XII-1893- la acción se sitúa en la sierra de Tragacete y San Felipe, “en la parte que separa [el Tajo] la

²¹² Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Baroja”, cit., págs. 44 y ss. De cualquier forma, no oculta el mencionado crítico que ambos *elogios* los consideró su autor, en más de una ocasión, como cuentos, entrando a formar parte, en 1941, del tomo VI de las *Obras completas* de Baroja en el apartado *Otros cuentos*.

²¹³ Vid. Miguel A. García de Juan, *op. cit.*, pág. 42.

²¹⁴ Vid. Juan C. Ara Torralba, “Nota a la edición”, cit., pág. 52.

provincia de Teruel de la de Cuenca”²¹⁵. En más: a lo largo de la lectura llaman la atención vocablos como “zagal” y algunas voces dialectales (“vide” por “vi”, “dimoiños” por “demonios”, “vos pasa” por “os pasa”, “tie” por “tiene”, “too” por “todo”, “ves” por “ve” -verbo ir-, “agora” por “ahora”) de indudable procedencia del antiguo dialecto aragonés²¹⁶.

José Carlos Mainer señala cuatro núcleos temáticos que van vertebrando estas barojianas *Vidas sombrías*: un nihilismo materialista, la ciudad tentacular, el campo alucinado y la forja de un estilo.

Se estudian, en primer lugar, aquellas narraciones que nos hablan de un nihilismo materialista, muy en la línea de las ideas que, en aquellos años, defendían otros miembros de la Generación del 98 como Unamuno, Maeztu o Martínez Ruiz. Estos cuentos de *Vidas sombrías*, muy de tesis, nos vienen a decir que Dios vive de espaldas al sufrimiento de los humanos (“El amo de la jaula”), que la felicidad rara vez se encuentra en el matrimonio (“Lo desconocido”), que muchos ministros de la iglesia son corruptos (“Un justo”) o que la revolución es necesaria para cambiar el orden establecido (“Nihil”).

En otro apartado del prólogo –“La ciudad tentacular”- se agrupan aquellos relatos que, enclavados en Madrid, tienen como protagonistas a personajes humildes, marginales; en suma, a los desheredados. Entre éstos, los más hermosos son “Hogar triste”, “Conciencias cansadas”, “Caídos” y “Los panaderos”. Mainer relaciona, con perspicacia, el último de estos cuentos con el capítulo II de la segunda parte de *La voluntad* de J. Martínez Ruiz, donde también se esboza el espectáculo de las comitivas fúnebres que van al cementerio del Este. Asimismo, en la ciudad también encontramos a numerosas figuras femeninas que personifican otros tantos temas: el drama de la mujer soltera (“Águeda”), la degradación moral (“Biquette”), la mendicidad (“La tramera”) o la prostitución (“La sombra”).

Bajo el epígrafe “El campo alucinado” se estudian aquellos relatos que reflejan la vida rural vasca; una agrupación legítima si tenemos en cuenta que, en 1902, estas narraciones -con alguna otra que se añadió después- pasaron al volumen

²¹⁵ Vid. Manuel Longares, *op. cit.*, pág. 52.

²¹⁶ Vid. Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1966.

Idilios vascos. Entre éstas, “La sima” y “El trasgo”, por ejemplo, son dos logrados cuentos de terror basados en supersticiones populares, que nos recuerdan al Alarcón de *Narraciones inverosímiles* o al Valle-Inclán de *Jardín umbrío*. “Marichu” y “Noche de médico” son, en cierta manera, cuentos antitéticos, ya que el primero representa el triunfo de la superstición, mientras que en el segundo se da una “clara victoria de la ciencia sobre el destino”. El tradicional tema del *Beatus ille* lo podemos observar en “El carbonero” -con un toque antimilitarista que nos trae a la memoria el “¡Adiós, *Cordera!*” de Clarín- y, asimismo, en “Las coles del cementerio” -que destaca por su humor negro-. Con todo, el mejor título de esta serie es “Mari Belcha”, cuento que viene a ser una nueva -y muy poética- versión del clásico tema del viejo y la niña; cuento que, además, cautiva por el encanto de lo inacabado y -al decir de Castillo-Puche- contiene una de las más líricas definiciones del existencialismo literario: “¿Por qué lloran los hombres cuando nacen? ¿Será que la nada, de donde vienen, es más dulce que la vida que se les presenta?”²¹⁷.

Finalmente, en “La forja de un estilo”, Mainer nos habla del paisaje como materia literaria; un paisaje impresionista, crepuscular, de tonalidades cambiantes, en cuya descripción el escritor no ahorra trípticos de adjetivos. A este respecto, trae a colación las palabras que Yuste dirige a Antonio Azorín en el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad* (“- Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje...*”). Y en ese afán de buscar un referente europeo, Mainer hace alusión a Hugo Von Hofmannsthal, con su novela *Carta de Lord Chandos*, de 1901. Pero acaso olvida que, con anterioridad, ya el joven Martínez Ruiz, en un cuento titulado “Paisajes” (incluido en *Bohemia*, de 1897), nos muestra a un también joven escritor que aspira a escribir una obra, que “será una serie de cuadros sin figuras, de manchas de color, de visiones... estados del alma ante un pedazo de Naturaleza, sensaciones de la madre Tierra”. Sin duda alguna, Baroja cumple ambas máximas a la perfección en muchos de los relatos de *Vidas sombrías*, en los que podría afirmarse que el paisaje -suplantando a un cada vez más debilitado

²¹⁷Vid. José Luis Castillo-Puche, *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pág. 69. Un muy acertado comentario de este cuento se debe a Jesús María Lasagabaster, “Pío Baroja, Mari Belcha y yo”, en Félix Marañón (ed.), *Reelección de Pío Baroja*, San Sebastián, Bermingham, 1996, págs. 37-44.

argumento- se alza en indiscutible protagonista. Baste citar, como significativos ejemplos, “Playa de otoño”, “Lo desconocido”, “Ángelus” y “Grito en el mar”.

Pero por encima de la estructura -y por encima, incluso, de los fácilmente visibles núcleos temáticos- nos interesa, sobre todo, cuanto de innovador y tradicional encierran los relatos de *Vidas sombrías*. Cuentos que, en ciertos aspectos, miran al pasado y que, asimismo, abren nuevos caminos cara a la cuentística del siglo XX. Con toda razón afirmó Baquero Goyanes que esta obra era “algo así como uno de los últimos grandes libros de cuentos del siglo XIX y -a la vez- el primero y significativo libro de cuentos de nuestro siglo”²¹⁸.

Empecemos por la ladera que mira hacia la tradición. Algunos a una tradición muy remota que nos llevaría hasta el cuento folclórico. Así, el marco narrativo, un recurso tan atado a la cuentística medieval, está presente en relatos como “Médium” y “El trasto”; si bien hay que señalar que a veces tales soportes narrativos resultan tan interesantes o más que la historia que encierran -y pienso, de manera especial, en “El trasto”-. Y junto al marco narrativo están los estrechos vínculos entre el narrador y un silencioso auditorio perceptible en el empleo de la segunda persona del plural, como se aprecia en el comienzo de “La venta”: “Al viajar en el tren por las provincias del norte, habréis visto alguna casuca oscura en el cruce de una carretera solitaria, junto a un pueblecillo negro”²¹⁹. A su vez, Ana L. Baquero ve en “Águeda” la presencia del número tres, tan propio del cuento folclórico: se trata de tres hijas y la pequeña es la protagonista, si bien -en contra de lo que la tradición manda- ésta no alcanzará la felicidad²²⁰. Como también pertenece al relato folclórico la presencia del diablo en forma de animal en “La sima”.

Siguiendo a Baquero Goyanes, encontramos en *Vidas sombrías* el relato fácilmente contable, muy del XIX, como “Bondad oculta”, “Un justo” o “Las coles del cementerio”. En esta misma línea se sitúan cuentos que nos retratan a un personaje (v. gr., “Biquette” o “Un carbonero”). Es más: tienen reminiscencias de la narrativa decimonónica cuentos como “Águeda” -por su ambiente romántico-, “La

²¹⁸ Vid. M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Baroja”, cit., pág. 477.

²¹⁹ Pío Baroja, *Vidas sombrías, Obras completas*, vol. XII, cit., pág. 115. Todas las citas de esta obra están extraídas de esta edición.

²²⁰ Vid. Ana L. Baquero Escudero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit., págs. 7-33.

sima” -relato de terror a lo Poe o Alarcón-, “La enamorada del talento” -por el ambiente y por el lenguaje-, “Un justo” -descripciones de inventario- y “Los panaderos” -estudio de una clase social como hizo la Pardo Bazán en *La tribuna*-. Al XIX pertenece asimismo “La mujer de luto”, cuento quizá inspirado en la rima XI de Bécquer; o la defensa de la prostituta en “La sima”, tan relacionable con *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant.

No son pocos los elementos vanguardistas que hay en *Vidas sombrías* y que nos vienen a anunciar, algo así, como una nueva concepción del cuento contemporáneo. Innovaciones que, en líneas muy generales, afectan al argumento, a la mezcla de géneros, a las voces narrativas e incluso a ciertos temas.

Frente al cuento con gran densidad argumental y con finales preferentemente cerrados, van a ir apareciendo otros donde nada o casi nada pasa y en los que, sin embargo, tanto y tan bellamente se nos sugiere. Son relatos donde predomina lo inacabado, los finales abiertos. Entre éstos, por ajustarse a lo que Baquero Goyanes denominó “cuento situación”, creo que merecen destacarse “Errantes”, “Playa de otoño”, “Lo desconocido” y “Grito en el mar”, ya que los personajes de estos tres cuentos seguirán viviendo en la imaginación del lector una vez concluida la lectura de los mismos.

Decía Martínez Cachero -y lo decía con toda razón- que la mezcla de géneros era característica fundamental de los cuentos del siglo XX²²¹. *Vidas sombrías* se hace eco tempranamente de dicha mezcla, y así nos encontramos con cuentos cercanos al teatro (completamente dialogados como “Caídos” o parcialmente dialogados como “Nihil”)²²². Cuentos muy cercanos al poema en prosa (“Mari Belcha”, “La venta”, “Ángelus”) y otros que se quedarían en una mera estampa si no fuera por su gran carga sugeridora (“Errantes”, “Grito en el mar”). Asimismo cuentos que -como ya quedó explicado- presentan rasgos muy emparentables con el ensayo (los ya mencionados “El vago” y “Patología del golfo”).

²²¹ Vid. José María Martínez Cachero, “Introducción”, *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit., págs.7-49. No se puede afirmar, de manera general, que los cuentos que se desarrollan en el Norte nos presenten vidas menos sombrías.

²²² De hecho, “Caídos” lo transformó fácilmente Baroja en una pequeña pieza teatral titulada *Adiós a la bohemia* (1911). Ángeles Ezama Gil se detiene en este tipo de relatos en su excelente trabajo *El cuento de la prensa y otros cuentos* (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992), calificándolos de verdadera moda finisecular.

En cuanto a las voces narrativas, también estos relatos presentan cambios con respecto al típico narrador omnisciente del cuento y de la novela decimonónicos. Pensemos en “Mari Belcha”, que emplea la segunda persona del singular, dirigida a un narratario que no escucha. Pensemos, asimismo, en “La venta”, con el uso de la segunda persona del plural, que invita constantemente a la participación del lector. El narrador omnisciente, bien visible en “Un justo” o “El carbonero”, deja paso a menudo a un narrador objetivo que apenas interviene en la narración, dejando que el lector saque sus propias conclusiones (v. gr., “Errantes”).

El tiempo también experimenta una reducción. En menos de un día sucede la acción de “Hogar triste” o “Los panaderos”. Un cuento que prácticamente se desarrolla a tiempo real -isocronía- es “Caídos”. Incluso “Conciencias cansadas” es un buen ejemplo de cómo el paseo de un solitario observador puede dar pie a un muy logrado cuento.

La abrumadora presencia del paisaje en numerosos cuentos -de Vasconia, sobre todo- es algo que no dejaría indiferentes a los lectores de 1900. Máxime teniendo en cuenta que en algunos de los relatos de *Vidas sombrías* todo o casi todo es paisaje (“Playa de otoño”, “Ángelus”, “Grito en el mar”), hasta tal punto que no sé si sería atrevido considerarlo como el principal protagonista. Predomina el paisaje otoñal como un reflejo de la melancolía que sienten los personajes de estos cuentos (“Playa de otoño”, “Lo desconocido”, “Noche de médico”, “La mujer de luto”). Un paisaje de tonalidades cambiantes, en movimiento, que deja de ser una mera descripción (quietud) para aproximarse a la narración (movimiento). En “Playa de otoño” vemos la magnífica descripción de un amanecer, lo que nos lleva a pensar en otro magnífico amanecer: el de Yecla en la primera parte de *La voluntad* (1902) de J. Martínez Ruiz. Véase, si no, el siguiente fragmento del citado cuento:

“La luz de la mañana empezaba a esparcirse por entre los grises cendales de la niebla; luego, ya las formas confusas y sin contornos claros se iban fijando, y el pueblo, aquel pueblecillo de la costa guipuzcoana, formado por negros caseríos, iba apareciendo sobre la colina en que se asentaba, agrupado junto a la vieja torre de la iglesia, mirando de soslayo al mar, al mar

verdoso del norte, siempre agitado por inmensas olas, siempre fosco, murmurador y erizado de espumas”²²³.

A este respecto -la presencia del paisaje en los del 98-, recordemos lo dicho por el profesor Lázaro Carreter para la novelística de principios de siglo, pero aplicable también al cuento: “Como es lógico, las descripciones campestres, urbanas o domésticas se acumulan en las páginas iniciales de la novela realista. Después, surgirán sólo cuando la peripecia requiere un nuevo lugar. Pero un rasgo importante de esta técnica es que una vez realizada su descripción -sobre todo el paisaje- ya no sufre cambios. Queda allí, inmóvil, como una decoración de escena, como un telón pintado, al cual ya no es preciso volver a mirar una vez que ha empezado la acción”. Y más adelante añade que Martínez Ruiz y Baroja, sobre todo, pintan “paisajes que, significativamente, *viven* para adquirir entidad novelesca: viven cambiando”, porque, “alertados por el impresionismo plástico, están atentos a la mudanza de colores, sombras y formas que el paso del día imprime a lo visible”²²⁴.

Un paisaje, además, descrito con el lenguaje del Modernismo, tan distinto al de los escritores del XIX (si exceptuamos a un Clarín). Como han demostrado Baquero Goyanes y Mainer, predomina la triple adjetivación: “Las olas redondas, mansas, tranquilas” (“Ángelus”); “lamentos y quejidos vagos, lejanos, misteriosos” (“La sima”); “A lo lejos se oía el murmullo del mar, lento, tranquilo, sosegado” (“Playa de otoño”). Por último, hay cuentos que -aunque tradicionales en la forma- se anticipan en el contenido a ciertas corrientes del siglo XX. Por ejemplo, “Un justo” -cuento de marcado tono anticlerical que carga sus tintas contra los jesuitas²²⁵- se puede relacionar con otras obras dentro y fuera de nuestra literatura: pensemos en novelas como *A.M.D.G.* (1910), de Ramón Pérez de Ayala, o el cuento de Miró “El señor Cuenca y su sucesor” (en *Libro de Sigüenza*, 1917). Fuera de nuestras fronteras creo que es suficientemente significativo el caso de James Joyce con su

²²³ Pío Baroja, *Vidas sombrías, Obras completas*, vol. XII, cit., pág. 101.

²²⁴ Fernando Lázaro Carreter, “Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)”, en *De poética y poéticas*, cit, págs. 129-149.

²²⁵ La crítica de Baroja a los jesuitas también está presente en “Novelerías” (*La Justicia*, 14-I-1894), un relato que su autor no incluyó en *Vidas sombrías*, pero que sí recogió Manuel Longares en su *Pío Baroja. Escritos de juventud*, cit., págs. 88-90.

Retrato del artista adolescente (1916)²²⁶.

Por otra parte, el drama de la mujer soltera, tan presente en “Águeda”, será un tema recurrente en la literatura del primer tercio del siglo XX. Recordemos obras teatrales como *Puebla de las mujeres* (1912), de los hermanos Álvarez Quintero, *La señorita de Trevélez* (1916), de Carlos Arniches; o *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca. Asimismo, los cuentos recogidos en *Las violetas del huerto* (1922), de Francisco Martínez-Corbalán. Me parece obvio advertir que, pese a la igualdad del tema, cada autor da al mismo un enfoque distinto. Así, la risa en los Álvarez Quintero y en Carlos Arniches; el tono trágico de Lorca; la suave melancolía de un Martínez-Corbalán o de un Baroja.

²²⁶ Vid. María Martínez del Portal, “Un cuento de Miró: ‘El señor Cuenca y su sucesor’”, *Montearabí*, núm. 4, 1988, págs. 7-24. El cuento es de 1908, aunque apareciera luego en el *Libro de Sigüenza*, de 1917.

LOS CUENTOS DE VALLE-INCLÁN

CORTE DE AMOR

El texto más antiguo que se conserva de Ramón María del Valle-Inclán data del año 1888. Se titula “En Molineros” y apareció publicado en la revista compostelana *Café con Gotas*²²⁷. No deja de ser una casualidad el hecho de que la prehistoria literaria de quien sería el creador del esperpento coincida con la publicación de un libro que se considera póstumo del Modernismo en España; nos estamos refiriendo a *Azul...* de Rubén Darío. Sin embargo, las primeras narraciones - escritas durante la primera mitad de los años 90- las reunirá su autor en un volumen titulado *Femeninas*, que verá la luz a primeros de abril de 1895. Contenía este librito -y sigue conteniendo- cinco narraciones que, por sus dimensiones, entrarían en el campo de la novela corta -sobre todo si la extensión de éstas se compara con la brevedad de los relatos que componen *Jardín umbrío*, según veremos-. Los títulos de *Femeninas* son: “La Condesa de Cela”, “Tula Varona”, “Octavia Santino”, “La niña Chole”, “La Generala” y “Rosarito”. Con el correr de los años -y tras las pertinentes reelaboraciones a las que tan dado era su autor-, “La Condesa de Cela” y “La Generala” pasarán a formar parte del volumen *Corte de amor*. “La niña Chole” se insertará en la novela *Sonata de estío* (1903) y “Rosarito”, en *Jardín umbrío*²²⁸.

El segundo hito importante en la narrativa breve de Valle-Inclán lo constituye *Epitalamio*, de 1897; novela corta que, al igual que las anteriores, pasará luego a *Corte de amor*, pero cambiando su título por el de “Augusta”.

²²⁷ Estos datos proceden de la “Introducción” de Joaquín del Valle-Inclán a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas, Epitalamio*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 11- 41.

²²⁸ Es sumamente complejo el problema de las reelaboraciones, trasvases y variaciones en los textos de Valle-Inclán. Tal problemática escapa a los límites de esta Tesis. Sobre este asunto, pueden consultarse los muchos estudios de la profesora Eliane Lavaud-Fage, como *La singladura narrativa de Valle-Inclán*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”, 1991.

Corte de amor conoció cuatro ediciones en vida de su autor: años 1903, 1908, 1914 y 1922. Las tres primeras incluían cuatro relatos (“Rosita”, “Eulalia”, “Augusta” y “Beatriz”)²²⁹. A las reediciones de 1908 y 1914, Valle les añadió el prólogo “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”; prólogo que desaparecerá de la edición definitiva -la de *Ópera omnia* en 1922-, siendo sustituido por el que, en 1895, puso Manuel Murguía al frente de *Femeninas*. En cuanto a los relatos, “Beatriz” pasó a *Jardín umbrío* y así *Corte de amor*, en 1922, quedó definitivamente configurado con cinco novelas cortas y en este mismo orden: “Rosita”, “Eulalia”, “Augusta”, “La Condesa de Cela” y “La Generala”. En nota del autor, éste nos advierte que en este libro “están recogidas aquellas novelas breves de mis albores literarios”²³⁰.

Recepción crítica

Dentro de la “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro” - texto firmado en Aranjuez. Agosto de 1903-, Valle-Inclán se queja de la poca atención crítica que, en su día, merecieron los relatos que componen *Corte de amor*. Dice que, exceptuando “Eulalia”, las demás historias “fueron condenadas a la hoguera, en algunas de esas redacciones donde toda necedad tiene su asiento”²³¹. Sin embargo, tan rotunda afirmación es una verdad a medias. Aunque hubo acerbos críticas, no faltaron elogios, como el de Torcuato Ulloa, quien en las páginas del *Diario de Pontevedra* (4-V-1895) escribía del entonces titulado *Femeninas* que “encanta su estilo, recrean sus asuntos, sorprende su originalidad”²³².

En cuanto a *Epitalamio* (1897), contamos, al menos, con tres juicios muy significativos. Uno proviene del muy temido Leopoldo Alas (“Palique”, *Madrid Cómico*, 25-IX-1897) y la valoración que hace de la obra de Valle es muy negativa.

²²⁹ Vid. Joaquín del Valle-Inclán, “Introducción” a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, págs. 9-22.

²³⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor*, cit., pág. 24.

²³¹ *Ibíd.*, pág. 176.

²³² *Ibíd.*, pág. 236.

Aunque alaba la buena impresión del libro y el hecho de que su autor “es capaz de llegar a tener estilo”, no ve con buenos ojos la excesiva influencia francesa que tienen los primeros escritos de Valle-Inclán. Por eso concluye: “En fin, el librito, al fuego... pero el autor a estudiar más todavía y a olvidar también muchas lecturas malsanas”. No termina Leopoldo Alas sin exhortar al escritor novel para que trabaje más en la “verdadera viña”²³³.

A un jovencísimo J. Martínez Ruiz tampoco le pasó por alto la publicación de este librito tan cargado de nueva literatura. Lo comentó en *Charivari* (1897), en su anotación del 27 de marzo:

“Se ha publicado *Epitalamio*, de Valle-Inclán, un tomito por el estilo de los de Guillaume, de París, aunque muy mal aliñado... (Aquí en Madrid no saben hacer esas cosas.) Es una novela corta, algo incoherente, escrita en cuidado y terso estilo; el asunto, trivial...; los personajes, algo amanerados...”²³⁴.

Vemos, pues, cómo el aún anarquista Martínez Ruiz no coincide plenamente con Clarín en lo que respecta a la cuidada edición del libro. En cuanto a la obra en sí, destaca la forma (“escrita en cuidado y terso estilo”), mientras le pone pegas al contenido evasivo de *Epitalamio* (“el asunto, trivial...; los personajes, algo amanerados...”).

Como no podía ser de otro modo, los elogios más unánimes con respecto a *Epitalamio* vinieron de escritores que, como el Valle de estos mismos años, militaban dentro de las filas del Modernismo. Es el caso de Miguel Sawa. Éste, en la revista madrileña *Don Quijote* (23-IV-1897), publicó una carta abierta a don Ramón María del Valle-Inclán con motivo de la aparición de *Epitalamio*. Tras eludir el revuelo moral que suscitó la publicación de esta obra, y tras resaltar lo poético de su estilo (calificando la novela corta de “poema en prosa”), llega a declarar que *Epitalamio* le parece un “libro admirable”²³⁵. No faltan impropiedades contra los que

²³³ Leopoldo Alas, *Clarín*, “Palique”, *Madrid Cómico*, 25-IX-1897. Recogido por Joaquín del Valle-Inclán en la ya citada edición de *Corte de amor*, págs. 254-255.

²³⁴ J. Martínez Ruiz, *Charivari, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I, pág. 281.

²³⁵ Miguel Sawa, “Carta abierta”, *Don Quijote*, 23-IV-1897; recogido por Joaquín del Valle-Inclán en su citada edición de *Corte de amor*, págs. 252-253.

no han sabido o no han querido entender cuanto de novedoso para nuestras letras encierra esta novelita, a quienes, por cierto, califica de “eunucos”, de “estériles” e “impotentes”.

Así, pues, de todo lo dicho -sin querer ser exhaustivo- se desprende que los primeros escritos de Valle no pasaron tan desapercibidos para la crítica como él mismo creyó recordar en 1903.

Una exaltación del Modernismo

En 1903, el autor de *Corte de amor* escribió “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”. Estas páginas no sólo vienen a ser una defensa de su idiosincrasia frente a las críticas recibidas por sus primeros escritos, sino que constituyen toda una exaltación del Modernismo. En ellas califica a *Corte de amor* de “libro de juventud”, en el que se siente un “alegre palpitar de vida”. Contra aquellos que tildaron los primeros libros de Valle de muy franceses, el autor se defiende afirmando que con estas novelas cortas buscaba “nuevas orientaciones”, porque “la vida y el arte son una eterna renovación”. Es más: sostiene que “la juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta”. No oculta, asimismo, su amor a los clásicos (“los nobles y viejos progenitores”), pero tampoco está de acuerdo con una época -la suya- que aplaude “las despreciables comedias de Echegaray”. Siguen unas palabras de claro sabor libertario:

“En el arte como en la vida, destruir es crear. El anarquismo es siempre un anhelo de regeneración, y, entre nosotros, la única regeneración posible”²³⁶.

A continuación, Valle traza una briosa defensa de lo que él llama la “fe modernista”, consistente en expresar “más sensaciones que ideas”. Por eso alaba a los autores franceses (Gautier, Baudelaire, Rimbaud), cultivadores todos ellos de la sinestesia, esas “correspondencias entre el sonido y el color”. A tal efecto, recuerda

²³⁶ Ramón del Valle-Inclán, “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”; recogido por Joaquín del Valle-Inclán en su ya citada edición de *Corte de amor*, págs. 9-22.

la “Sinfonía en blanco mayor” de Teófilo Gautier. Y concluye diciendo que “esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el ‘modernismo’ en literatura”.

Manuel Murguía, un adelantado a su tiempo

Al igual que Rubén Darío encontró en D. Juan Valera un espíritu adelantado capaz de comprender las innovaciones que estaban por venir, el joven Valle-Inclán contó con el apoyo de D. Manuel Murguía. Y así, en 1894, éste escribió un prólogo para *Femeninas*, el cual, en 1922, pasaría definitivamente a servir de pórtico a *Corte de amor*. En las palabras de D. Manuel Murguía encontramos las serenas estimaciones de un hombre docto que no le pone trabas a lo nuevo. De hecho, considera *Femeninas* (1895) como un libro “juvenil”, “nuevo”, “moderno”. No oculta su sincera admiración a “cuanto nuevo encierra este libro, lo mismo en el fondo que en la forma”. Y la primera de estas innovaciones -que no pasaron por alto ni tan siquiera sus detractores- se refiere a la “prosa blanda, cadenciosa, llena de luz; prosa por esencia descriptiva, y a la cual sólo falta la rima”. En cuanto a la trama de estos relatos, nos dice D. Manuel Murguía que Valle “despunta los asuntos, no los lleva a sus últimos límites”, dándose así lo que llamamos final abierto. Ante la vaguedad de estos finales, el lector debe tomar partido (“dejando el final [...] en una penumbra que permite al lector prolongar su emoción y gozar algo más de lo que el autor indica y deja en lo vago”). “El humor y el sentimiento lírico” son otras de las características de las narraciones de *Femeninas*. Por último, se hace mención a la unidad de estos relatos, ya que están contagiados de una “pasión viva, juvenil, un tanto libidinosa -hay que confesarlo- pero siempre poética”; es más: estos relatos “no nos hablan de otra cosa que de lances a que da lugar el amor de las mujeres”. La perspicacia de D. Manuel Murguía le lleva a detectar las diferencias entre narraciones de este tipo y las del siglo XIX que terminaba. Así, mientras los cuentos decimonónicos “encierran en breve espacio todo un drama”, los de Valle -anunciadores de una nueva época- “son como pequeños poemas breves, alados, llenos de sentimientos, cosas de hombres y mujeres que pasan a cada momento, pero

que sólo tienen vida, fuerza y relieve cuando filtran, como quien dice, a través de un alma de poeta”.

En definitiva, para D. Manuel Murguía -como para nosotros- las innovaciones de estas primeras novelas cortas de Valle-Inclán pueden resumirse en: prosa poética y musical, finales abiertos, participación del lector, unidad temática de todos los relatos, concepción de las narraciones como “pequeños poemas breves”²³⁷.

Más recientemente, Joaquín del Valle-Inclán matiza algunas de las afirmaciones que casi cien años atrás hiciera el ya entonces viudo de Rosalía de Castro. Para empezar, en *Corte de amor* todas las protagonistas son mujeres de compleja personalidad: Rosita Zegri (en “Rosita”), “Eulalia”, “Augusta”, Julia (en “La Condesa de Cela”) y Currita Jimeno (en “La Generala”). Como vemos, son protagonistas y con su nombre o condición social dan título a las distintas historias de *Corte de amor*.

En segundo lugar, la relación amorosa que predomina es el adulterio; pero a diferencia del Realismo, que, por lo general, “condenaba firmemente aquella transgresión”, ahora los personajes actúan por amor o por deseo simplemente, pero siempre al margen de las normas establecidas. No existe moraleja alguna y debe ser el lector quien, al final, saque sus propias conclusiones.

En cuanto a la trama, los relatos transcurren en un breve lapso de tiempo, “del atardecer a la noche”, y generalmente en un espacio reducido. Otras características formales son la división en capítulos, que funcionan “como pequeñas estampas”, dándose así un predominio de lo estático sobre lo dinámico o -lo que viene a ser lo mismo- debilitamiento del argumento en favor de lo descriptivo. La ironía está bien presente a lo largo de toda la obra desde el subtítulo mismo: *Florilegio de honestas y nobles damas*. Y, por fin, la intertextualidad, dadas las múltiples referencias -implícitas o explícitas- a otros autores.

Estructura

²³⁷ Manuel Murguía, “Prólogo” a *Femeninas*, recogido por Joaquín del Valle-Inclán en su ya citada edición de *Corte de amor*, págs. 25-30.

No todos los críticos están de acuerdo con respecto a la adscripción genérica de los relatos que componen *Corte de amor*. El mismo Valle-Inclán, en una “Nota” puesta al frente de la edición definitiva de 1922, decía que en “este libro están recogidas aquellas novelas breves de mis albores literarios”²³⁸. De la misma opinión es Joaquín del Valle-Inclán. Por otro lado, Luis T. González del Valle, en un completo estudio sobre la narrativa breve del creador del esperpento²³⁹, sostiene que *Corte de amor* está formado por “tres cuentos (‘Eulalia’, ‘La Condesa de Cela’ y ‘La Generala’) y dos novelas cortas (‘Rosita’ y ‘Augusta’)”. Lo que no explica González del Valle es en qué basa tan arbitraria clasificación. Por último, para Rosa Alicia Ramos, otra estudiosa de las formas del relato breve en Valle, en *Corte de amor* todos son cuentos²⁴⁰.

A mi entender, las cinco piezas del librito que nos ocupa pertenecen a ese género que llamamos novela corta. La extensión de cada una de ellas -en la edición que yo manejo- oscila entre las veinticinco y treinta páginas y todas van divididas en capítulos (“La Generala”, en cuatro; “Eulalia”, en cinco; “Rosita”, en seis; “Augusta” y “La Condesa de Cela”, en ocho). Así, pues, por su extensión y por la división en capítulos parece lógico que el mismo Valle-Inclán definiera estas narraciones como novelas cortas, dado el claro contraste que presentan -en cuanto a extensión, ritmo narrativo y tono- con respecto a los relatos que componen *Jardín umbrío*, más cercanos -en su mayoría- al género cuento, como tendremos ocasión de ver. Si alguno de los títulos que componen *Corte de amor* se aproximase al cuento literario, éste sería sin duda “La Generala”, ya que en él se aprecia perfectamente que es una historia estirada y que su núcleo lo compone una sencilla anécdota, que en su día fue cuento y que se tituló “El canario” (*El Universal*, Méjico, 26-VI-1892).

Ya hemos visto cómo el orden de la escritura no se corresponde con el lugar que los relatos ocupan en el libro²⁴¹. En otras palabras: la colocación de las novelas

²³⁸ *Ibíd.*, pág. 24.

²³⁹ Luis T. González del Valle, *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona, Anthropos, 1990.

²⁴⁰ *Vid.* Rosa Alicia Ramos, *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Pliegos, 1991.

²⁴¹ Para la fechación de las novelas cortas, *vid.* Joaquín del Valle-Inclán, sus eds. ya citadas de *Femeninas*, *Epitalamio* y *Corte de amor*.

cortas dentro del libro obedece a una bien meditada estructura. De hecho, Rosa Alicia Ramos agrupa y estudia tres de ellas en un mismo bloque: “Augusta’, ‘La Condesa de Cela’ y ‘La Generala’: lo antinatural”]; mientras que “Rosita” es “una farsa del decadentismo” y “Eulalia” constituye una “alternativa al decadentismo”²⁴². O sea: por un lado, las dos primeras, claramente contrapuestas, como se puede leer en los epígrafes; por otro, las tres finales.

A mi entender, la estructura es más compleja, claramente simétrica y en quiasmo. Así vemos que “Rosita” y “La Generala” -primera y última, respectivamente- tienen muchos aspectos en común: sus protagonistas son jóvenes, casadas con hombres mayores que ellas; y -desde el punto de vista formal- en ambos relatos predomina el humor y el diálogo sobre la narración o la descripción. En cuanto a los temas, las dos novelitas tratan -en palabras de González del Valle- de “la insensatez de ciertos varones que se casan ya viejos con doncellas menores que ellos”²⁴³. Y tratándose de Valle-Inclán, por encima de los rasgos propios del Modernismo -que los hay-, nos llaman la atención algunos anticipos de lo que luego será el esperpento. En “Rosita”, concretamente, dicha propensión a lo grotesco se aprecia en los diálogos, mientras que en “La Generala” lo apreciamos, sobre todo, en ciertas descripciones:

“El Duquesito de Ordax intentó rodear el talle de Rosita Zegri, que le dio con el abanico en las manos:

- Vamos, niño, que atentas a mi pudor.

Con la voz un poco trémula, el Duquesito murmuró:

- ¿Por qué no quieres?

- Porque no me gustan las uniones morganáticas”²⁴⁴.

²⁴² Vid. Rosa Alicia Ramos, *op. cit.*, págs. 43-84.

²⁴³ Vid. Luis T. González del Valle, *op. cit.*, pág. 112.

²⁴⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor*, cit., pág. 38.

“Tenía el General por ayudante a cierto ahijado suyo recién salido de un colegio militar. Era un teniente bonito, de miembros delicados, y no muy cumplido de estatura. Pareciera un niño, a no desmentir la presunción el bozo que se picaba de bigote, y el pliegue, a veces enérgico y a veces severo, de su rubio entrecejo de damisela”²⁴⁵.

“Eulalia” -que es la segunda novela corta- se relaciona con “La Condesa de Cela” -que es la cuarta-. Ambas se desarrollan en Galicia: la primera en una Galicia rural y casi bucólica; la segunda, en un entorno urbano. Sus protagonistas son mujeres casadas y con hijos, que tienen sendos amantes mucho más jóvenes que ellas: Jacobo Ponte (“Eulalia”) y Aquiles Calderón, el bohemio estudiante compostelano de orígenes cubanos (“La Condesa de Cela”).

“Eulalia” es la única de estas cinco novelas cortas que presenta un final cerrado por la muerte de su protagonista; pero el enigma que plantea dicha muerte hace que las preguntas sigan presentes en la mente del lector. Así, Luis T. González del Valle considera que la muerte de Eulalia en el río no es un suicidio, sino que es la misma naturaleza quien le pasa factura restaurando un orden que ella antes había alterado²⁴⁶. Por contra, Rosa Alicia Ramos -desde una postura más femenina, y también más feminista- subraya las divergencias existentes entre Eulalia y sus egocéntricas compañeras de antología. Es más: considera éste como el relato “más romántico y simbolista” de *Corte de amor*, y “el suicidio rápido y casi imperceptible de Eulalia se presenta lleno de sugerencias”²⁴⁷.

“Augusta”, como no podía ser de otro modo, ocupa la parte central del libro. No olvidemos que en 1897 -tan sólo dos años después de *Femeninas*- mereció ser una publicación exenta con el título de *Epitalamio*. Su argumento presenta una complejidad mayor que el típico triángulo amoroso más o menos presente en los demás títulos de la serie. Joaquín del Valle-Inclán lo resume así: “Una madre casada, Augusta, que para tener a su amante, Attilio, siempre a su lado, decide usar como

²⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 160.

²⁴⁶ *Ibíd.*, págs. 62-69.

²⁴⁷ *Vid.* Rosa Alicia Ramos, *op. cit.*, págs. 73-79.

coartada el matrimonio de su hija Nelly con Attilio”. Para el mencionado crítico, Nelly se nos presenta “con todos los rasgos de la inocencia y la ingenuidad”. Opinión distinta a la que sostienen tanto González del Valle -para quien Nelly es en el fondo “otra Augusta”- y Rosa Alicia Ramos -quien nos hace ver “una complicidad entre el príncipe y la niña”-²⁴⁸.

JARDÍN UMBRÍO

Valle-Inclán publicó, por vez primera, *Jardín umbrío* en 1903, pero en aquel entonces el libro tan sólo contenía cinco cuentos. Se reeditó el volumen en 1905 y 1908 con el título de *Jardín novelesco* y con una notable ampliación del número de relatos. En 1914, vuelve a titularse *Jardín umbrío* y, en 1920, su autor nos ofrece la edición definitiva (tomo XII de su *Ópera omnia*), edición que es la que ha llegado hasta nosotros²⁴⁹. En el índice, leemos diecisiete títulos, que -a diferencia de *Corte de amor*- no pertenecen al mismo género literario, ya que tres de ellos (“Beatriz”, “Mi hermana Antonia” y “Rosarito”) son novelas cortas, todas ellas ambientadas en Galicia y con unas heroínas jóvenes como protagonistas que, supuestamente, son víctimas de posesiones diabólicas. Los demás títulos son cuentos, dada la menor extensión que presentan.

Dentro de esta obra, llaman la atención dos piezas: “Tragedia de ensueño” y “Comedia de ensueño” -de 1901 y 1906, respectivamente-. Por su estructura externa plenamente teatral (acotaciones, entradas de personajes, estilo directo), algunos críticos no las consideran cuentos. Así, Miguel Díez Rodríguez las ve como “piezas dialogadas y no narrativas que pertenecen, por tanto, al género dramático y se adscriben a un tipo de teatro poético simbolista más de moda en la Europa finisecular”²⁵⁰; mientras que Rosa Alicia Ramos no comenta estas obras en su

²⁴⁸ Opiniones éstas -las de González del Valle y Rosa Alicia Ramos- que convertirían a Nelly en un lejano antecedente de la protagonista de *Lolita* (1955), de Vladimir Navokov.

²⁴⁹ Para las distintas ediciones de *Jardín umbrío*, véase el estudio citado de Luis T. González del Valle *La ficción breve de Valle-Inclán*, especialmente las páginas 134, 333 y 334.

²⁵⁰ Vid. Miguel Ángel Díez Rodríguez, “Introducción” a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, págs. 9-60.

estudio *La narrativa breve de Valle-Inclán*. En cambio, para Luis T. González del Valle “Tragedia de ensueño” y “Comedia de ensueño” son “narraciones con una acción dramática”²⁵¹, plenamente contagiadas de aquella moda de finales del siglo XIX, bien visible tanto en el cuento como en la novela, que pretendió acercar los géneros literarios²⁵².

Así, pues, *Jardín umbrío* -en su edición de 1920- consta de diecisiete narraciones, entre las que tres son novelas cortas y el resto, cuentos. Todas estas narraciones vienen enmarcadas por una “Nota” inicial y una “Oración” que cierra el volumen. En la “Nota” del principio, un narrador nos dice que lo que va a relatarnos son las historias que de niño oía contar a una vieja doncella llamada Micaela la Galana. Este personaje, tan propio de la literatura oral y folclórica, está presente en muchos cuentos, pero no en todos. De hecho, aparece mencionada en “Juan Quinto”, “Mi bisabuelo”, “Milón de la Arnoya”. Otras veces, en cambio, el narrador es más autobiográfico y, por ello, no aparece la mediación de Micaela la Galana, como, por ejemplo, en “Una Nochebuena”. Sea como fuere, ambos textos -el preliminar y el que actúa a modo de colofón- enmarcan los diecisiete textos de *Jardín umbrío* y le infunden a éstos verosimilitud “al crearse la impresión de que se escuchan voces reales que cuentan sucesos que en verdad ocurrieron”²⁵³. Sin embargo -y pese a este indudable homenaje a lo folclórico- los cuentos que Valle incluyó en *Jardín umbrío* tienen una elaboración completamente literaria.

Pese a la unidad que presenta la obra -unidad basada, sobre todo, en las presencias del mundo gallego y del misterio-, en *Jardín umbrío* conviven textos cronológicamente muy alejados entre sí. Por un lado nos encontramos con el cuento más antiguo de los que entre, hoy por hoy, conocemos de Valle-Inclán: “A media noche”, publicado en enero de 1889. Por otro, está “Mi bisabuelo”, publicado en enero de 1915, cuento más reciente y último de los que escribiera el creador del esperpento. Entre uno y otro, median veintiséis años, en los cuales cabe toda la

²⁵¹ Vid. Luis T. González del Valle, *op. cit.*, pág. 229.

²⁵² Vid. Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, cit.; muy especialmente el apartado que lleva por título “Una moda narrativa finisecular: el relato teatral”. Asimismo, puede repasar lo dicho por mí en la primera parte de esta Tesis doctoral sobre las estrechas relaciones existentes entre cuento y teatro.

²⁵³ Vid. Luis T. González del Valle, *op. cit.*, pág. 133.

narrativa breve de Valle²⁵⁴. De estos relatos destacaría el hecho de que “Beatriz”, novela corta, fuera en sus inicios un relato mucho más breve llamado “Satanás”. Su autor lo presentó, en 1900, a un concurso de cuentos que organizaba *El Liberal*. El concurso no lo ganó Valle-Inclán, por considerar el jurado su cuento “especialmente tremendo y escabroso” (según un prestigioso miembro de ese jurado, D. Juan Valera). Los cuentos premiados -ganador y finalista- fueron dos trabajos que miraban más al siglo que terminaba que al que estaba próximo a empezar: “Las tres cosas del tío Juan”, de José Nogales, y “La Chucha”, de Emilia Pardo Bazán²⁵⁵.

La estructura

Rosa Alicia Ramos ha estudiado la estructura interna de *Jardín umbrío*. De manera muy especial, se ha fijado en el subtítulo, que dice así: “Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones”. Y es que, efectivamente, todos los relatos están unidos por “su ambientación en el mundo rural gallego y sus temas de raíz popular”. Este tirón popular o folclórico queda subrayado por la nota que precede a los cuentos y que nos habla de Micaela la Galana:

“Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso”²⁵⁶.

²⁵⁴ Según Miguel Díez Rodríguez, “se puede afirmar que nuestro autor empezó a despreocuparse de este tipo de narraciones a partir de 1907, cuando escribe las *Comedias bárbaras* y *La guerra carlista*, y las abandonará definitivamente en 1915”. Véase Miguel Díez Rodríguez, “Introducción” a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, cit., pág. 35.

²⁵⁵ De este concurso de cuentos -hito entre dos épocas- nos informan distintos autores. Entre ellos, Ángeles Ezama Gil, *op. cit.*; José María Martínez Cachero, “Introducción” a su ed. de *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit., pág. 22; y, por último, Miguel Díez Rodríguez, “Introducción” a su ed. de *Jardín umbrío*, cit., pág. 35.

²⁵⁶ Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, ed. cit., pág. 65.

En *Del amor y otros demonios*, Gabriel García Márquez echa mano de un recurso folclórico muy parecido al de Valle-Inclán. En el “Prólogo” de la citada novela leemos: “...mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola

Pero, como bien señaló Antonio Risco, no es Micaela la Galana quien narra, sino “un *narrador profesional* a partir de la fuente popular”. Y lo que nos presenta son, en efecto, historias de santos (“La adoración de los Reyes”, “La misa de San Electus”, “Un ejemplo”), de almas en pena (“Beatriz”, “Mi hermana Antonia”, “Rosarito”), de duendes y ladrones (“Juan Quinto”, “El miedo”, “Tragedia de ensueño”, “Un cabecilla”, “Del misterio”, “A media noche”, “Mi bisabuelo”, “Comedia de ensueño”, “Milón de la Arnoya”). Quedan un tanto fuera de esta clasificación “El rey de la máscara” y “Nochebuena”; cuentos que por sus notas anticlericales podrían quedar hermanados con “Beatriz” y con “Mi hermana Antonia”. Acerca de la colocación de los mismos, no creo que sea casual el que “Mi hermana Antonia” esté situado hacia la mitad del libro, hecho que no pasa desapercibido para Rosa Alicia Ramos, quien considera este relato quizá el más logrado de toda la colección.

Aparte de la ensamblada estructura -temática y formal-, hay en *Jardín umbrío* mucho de lo que fue el cuento decimonónico (popular y literario); pero Valle, al igual que otros escritores de su generación -pensemos en Unamuno, en Baroja, en Martínez Ruiz-, anticipa algunos aspectos caracterizadores del cuento del siglo XX. En ambos aspectos me quiero detener.

Lo tradicional

“Juan Quinto” es el relato que abre la colección, aunque se trata de un cuento tardío -es de 1914-. Respecto al contenido, lo popular planea desde el principio de la narración (existencia legendaria del protagonista, tema del burlador burlado). La presencia de Micaela la Galana da mayor verosimilitud a lo relatado, tal y como ha advertido Luis T. González del Valle:

de novia, que había muerto del mal de la rabia por el mordisco de un perro, y que era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros”. Véase Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Barcelona, Mondadori, 1994, pág. 13.

“En síntesis, en ‘Juan Quinto’ tenemos dos niveles narrativos. El relatado por el narrador inicial (un ser desconocido y de cuyo mundo nada sabemos), y el narrado por Micaela la Galana (personaje que cuenta la historia de Juan Quinto)”²⁵⁷.

Rosa Alicia Ramos relaciona “Juan Quinto” con el relato que cierra *Jardín umbrío*: “Nochebuena”. Para la mencionada crítico, ambos son cuentos fuertemente anticlericales y transcurren en una rectoral, aunque “Nochebuena” está narrado en primera persona²⁵⁸. En él, un niño aprende latín en la casa del arcipreste de Céltigos, que vive con una sobrina. El niño es incapaz de aprender y mira, a través de la ventana, la huerta²⁵⁹. De repente, llegan unos niños cantando villancicos en gallego; villancicos que, poco a poco, van dejando paso a canciones de escarnio contra el sacerdote. Precisamente, uno de los últimos cantares sugieren los sacrílegos amores entre el cura y su sobrina.

“Beatriz”, novela corta que en sus orígenes -no lo olvidemos- fue un cuento titulado “Satanás”, supone un triunfo de lo sobrenatural sobre la razón, en una línea similar a algunas de las *Leyendas* de Bécquer²⁶⁰. A Beatriz, hija de la condesa de Porta Dei, la creen víctima de una posesión demoníaca, hasta que un penitenciario descubre que el desequilibrio que esta joven padece se debe a los abusos cometidos por Fray Ángel (la razón). Por esto, la condesa encarga un conjuro a una saludadora y a la mañana siguiente encuentran en el río el cuerpo sin vida de Fray Ángel (la superstición). Cierta complejidad estructural -un sí es no es- y el final abierto que suscita múltiples interrogantes (¿murió Fray Ángel por el conjuro? ¿O se trata, por el contrario, de un accidente, suicidio o asesinato?), hacen de “Beatriz” no sólo un fruto tardío del relato folclórico o de tantas y tantas obras anticlericales del Realismo y del

²⁵⁷ Luis T. González del Valle, *op. cit.*, pág. 196.

²⁵⁸ Según M. Díez Rodríguez, el cuento llevó en la prensa el epígrafe “Recuerdo infantil”, lo que sin duda estrecharía aún más los lazos entre el narrador y el autor.

²⁵⁹ Este niño en actitud distraída por la aridez de la materia que hay que aprender, nos recuerda a otro colegial: el Antonio Azorín de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), libro de memorias de J. Martínez Ruiz. Recuérdese el capítulo titulado “La lección”.

²⁶⁰ Conflicto entre la razón y lo sobrenatural muy bien analizado por Rosa Alicia Ramos, *op. cit.*

Naturalismo, sino que, además, convierten este cuento en avance de lo que será el cuento del siglo XX. En la misma línea de anticlericalismo muy del gusto del Realismo cabe situar “El rey de la máscara” (donde también aparecen unas oscuras relaciones entre cura y sobrina o cura y criada) y “El miedo” (por la incomprensión del prior de Brandeso ante la justificada cobardía del joven granadero).

Finalmente, en el apartado hagiográfico nos encontramos con “Un ejemplo”. Lo popular y lo folclórico se perciben ya en su muy medieval título. Tiene como protagonista a un santo muy venerado en Galicia -San Amaro- y nos sitúa, a diferencia de otros cuentos, en un tiempo muy lejano. En palabras de Miguel Díez Rodríguez, “se centra en el penoso viaje -símbolo de la vida- lleno de peligros, tentaciones y dificultades que el ermitaño Amaro emprende en pos de Jesucristo”²⁶¹. Rosa Alicia Ramos ha emparejado este relato con “La adoración de los Reyes” y, al mismo tiempo, ha estudiado muy detenidamente sus motivos folclóricos; entre éstos: el legendario santo protagonista, Jesucristo como personaje, el viaje lleno de dificultades, coadyuvantes y oponentes... Un tema importante en “Un ejemplo” es el del tiempo, ya que una visión fugaz del paraíso, contemplado a través del agujero de una puerta, equivale a trescientos años.

Lo novedoso

Mucho es, sin duda, lo que los relatos de *Jardín umbrío* deben a la cuentística tradicional. Ahora bien, junto a ello creo necesario destacar cuanto de novedoso, de vanguardista, tienen estas narraciones. Y así, “La misa de San Electus” nos interesa, sobre todo, por la superación de lo folclórico. En él, tres mozos son mordidos por un perro rabioso en el bosque. Como consecuencia, enferman, por lo que deciden pedir limosna y ofrecer una misa al glorioso San Electus para que los sane. El día de la misa, dos empeoran y sólo uno consigue ir a la misa. Pese al esfuerzo realizado, los tres morirán esa misma noche²⁶².

²⁶¹ M. Díez Rodríguez, “Introducción”, *Jardín umbrío*, cit., pág. 110.

²⁶² Compárese este cuento con otro muy similar de Pío Baroja: “El amo de la jaula” (incluido en *Vidas sombrías*). Según Juan Carlos Ara Torralba, “El amo de la jaula” tiene una larga historia,

También hay que destacar, como indudable signo de modernidad, la importancia que Valle-Inclán concede a la focalización. De hecho -y sin abandonar aún el relato anterior-, vemos que “La misa de San Electus” tiene, desde el inicio, un aire lejano, muy remoto, como de leyenda. A ello contribuye ese arranque que nos recuerda el de los cuentos folclóricos: “Éranse tres mozos que volvían cantando del molino y a los tres habíales mordido el lobo rabioso que bajaba todas las noches al casal”. Sin embargo, esa no precisa distancia temporal que separa a los hechos del lector se acorta cuando, hacia la mitad del relato, aparece un narrador testigo en primera persona:

“Cuando llegaban a las casas hidalgas, las viejas señoras mandaban socorrerlos, y los niños, asomados a los grandes balcones de piedra, los interrogábamos”²⁶³.

El cuidado en la perspectiva también se da en “Mi hermana Antonia”, uno de los relatos de *Jardín umbrío* más alabados por la crítica. Como en las otras dos novelas cortas –“Beatriz”, “Rosarito”-, en ésta aparece también el tema de la posesión diabólica. Pero en “Mi hermana Antonia” la verdad o no de los hechos queda cuestionada por el punto de vista infantil elegido para la narración, hecho que han estudiado sobradamente tanto Rosa Alicia Ramos como Ana L. Baquero Escudero²⁶⁴. Quien cuenta es un narrador adulto que, sin buscar explicaciones,

“puesto que existe un hipotexto inicial en ‘La Muerte y la Sombra’ de *La Justicia* (21-III-1894; después en *El Nervión* de 25-VI-1898), otro posterior en ‘Morir al sol’ de *La Voz de Guipúzcoa* (3-II-1896), y el último, ya como ‘El amo de la jaula’ en *Revista Nueva* (5-IV-1899)”. Vid. Juan Carlos Ara Torralba, “Nota a la edición” de Pío Baroja, *Narraciones, teatro, poesía, Obras completas*, vol. XII, cit., pág.51. Por su parte, Miguel Díez Rodríguez nos informa de que “La misa de San Electus” se publicó en *El Imparcial*, el 6-II-1905.

²⁶³Un cambio de perspectiva similar lo encontrará el lector en *Antonio Azorín* (1903), novela de J. Martínez Ruiz, desde la tercera persona hasta la primera de un narrador testigo. Sucede, concretamente, en el capítulo XV de la primera parte: los personajes son la madre del protagonista, Pascual Verdú -un pariente de ésta- y un silencioso observador -Antonio Azorín, niño-. Vid. María Martínez del Portal, “Antonio Azorín, personaje de J. Martínez Ruiz”, *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-1984, págs. 84-97. Asimismo, Manuel María Pérez López, “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 11-92, y n.92 en pág. 153. Téngase en cuenta que el relato de Valle del que hablamos –“La misa de San Electus”, 1905- es posterior a la novela de Azorín.

²⁶⁴ Vid. Rosa Alicia Ramos, *op. cit.*, y Ana L. Baquero Escudero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit., págs. 7-33.

revive en su memoria una terrible experiencia de la niñez; es decir, “narra una acción pasada utilizando su perspectiva de entonces”²⁶⁵. Se puede decir, a tenor de lo afirmado, que en “Mi hermana Antonia” conviven dos tipos de narrador: el yo adulto (omnisciente) y el yo niño (testigo). La historia que se nos presenta es la de un amor casi sacrílego -el que siente Máximo Bretal, estudiante de Teología- por Antonia; una relación que cuenta con la oposición de la madre de ésta.

“Tragedia de ensueño”, cuento al que no se le puede negar su gran carga dramática, es una pieza que conecta con el teatro simbolista, especialmente con *La intrusa* (1890) del escritor belga Maurice Maeterlinck²⁶⁶. Miguel Díez Rodríguez resume así su argumento: “Una abuela, vieja y ciega, vela a su último nieto moribundo, mientras una serie de símbolos y presagios anuncian y conducen irremediabilmente a la muerte del niño”²⁶⁷. Entre los presagios, me atrevo a destacar: “casa abandonada”, “tarde que agoniza”, “viento”, “aúllan los perros”, “pájaro negro”, “una cosa que no se ve”. Incluso intervenciones como ésta:

“LA ABUELA: - Dentro de la casa anda la muerte... ¿No la sientes batir las puertas?”²⁶⁸.

Por último, hablaremos de lo inacabado en algunos cuentos. A veces, lo inconcluso afecta a algún episodio marginal dentro de la narración. Y así, en “Rosarito”, el lector se queda sin saber por qué a don Miguel de Montenegro se le pusieron, de repente, los cabellos blancos ni se le detallan las muy románticas historias que hicieron de él un donjuán.

“A media noche” es, hoy por hoy, el cuento más antiguo de Valle-Inclán (enero de 1889) y, aun así, nos llama la atención por su modernidad, ya que del

²⁶⁵ Luis T. González del Valle, *op. cit.*, pág. 178.

²⁶⁶ Como es bien sabido, la primera traducción al español se debe a un joven J. Martínez Ruiz, quien la publicó en Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896. Además, “Tragedia de ensueño” guarda muchos paralelismos con “El segador” de Azorín, una de las tres piezas dramáticas breves que forman la trilogía *Lo invisible* (1928).

²⁶⁷ Miguel Díez Rodríguez, “Introducción” a su ed. de Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, cit., pág. 34.

²⁶⁸ *Ibid.*, pág. 83.

innominado protagonista no sabemos si es un bandolero o el cabecilla de una partida. Por eso, Miguel Díez Rodríguez afirma que el cuento sorprende por el misterio que advertimos “tanto en la identidad de los personajes como en la motivación de sus acciones”²⁶⁹. En los mismos términos nos habla Luis T. González del Valle:

“Del jinete que aparece en ‘A medianoche’ poco -prácticamente nada- se sabe, aunque es perceptible que desea llegar a un sitio desconocido rápidamente (aun tomando malos y peligrosos caminos) por razones que se ignoran. Su nombre nunca es pronunciado, aunque sí se sabe que mantiene con el espolique que le acompaña una relación de amo con criado. Indudablemente, la figura de este jinete es bastante enigmática”²⁷⁰.

Es, precisamente, esa relación amo-criado lo que más ha llamado la atención a Rosa Alicia Ramos, para quien en este cuento “se conjuga lo folklórico con lo simbolista”. Los enigmáticos protagonistas de este relato le recuerdan a la mencionada crítico a Fernando de Argensola y su viejo montero Íñigo de “Los ojos verdes”, una de las más famosas *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, y constituyen dos “sombras fugitivas” que continúan siéndolo una vez acabado el relato²⁷¹. Y lo prueban las palabras que cierran sin cerrar el cuento:

“¿Adónde iba? ¿Quién era? Tal vez fuese un emigrado. Tal vez un cabecilla que volvía de Portugal. Pero de las viejas historias, de los viejos caminos, nunca se sabe el fin”²⁷².

A su vez, “La adoración de los Reyes”, relato tan atado a la cuentística tradicional, toma de su tiempo no sólo la brillante y modernista prosa (descripción de los tres Reyes Magos), sino ese final abierto que se cierra, de alguna manera, en la mente del lector. Si todo el relato viene a ser una narración plácida que sigue, punto

²⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 51.

²⁷⁰ Luis T. González del Valle, *op. cit.*, pág. 217.

²⁷¹ Rosa Alicia Ramos, *op. cit.*, pág. 141.

²⁷² Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, *cit.*, pág. 145.

por punto, el bíblico episodio de la Epifanía, en el villancico final la mención a los soldados que mandó Herodes siembran la incertidumbre en los avisados lectores que conocen qué pasó después²⁷³.

Por último, y tratándose de Valle-Inclán, no podían faltar aquellos textos que anticipan lo que luego, a partir de 1920, habrá de ser el esperpento. Así, hay que señalar “El rey de la máscara”, temprano cuento valleinclanesco publicado en *El Globo* el 20-I-1892. En su argumento, encontramos a un cura y a su criada viviendo en la rectoral de San Bernardo de Gondar, donde unos hombres disfrazados llevan un muñeco con una máscara que resulta ser el cadáver del Abad de Bradomín. El cura y la criada se deshacen de él quemándolo en el horno. Pero lo importante de este cuento no es el contenido, sino la forma. Lo esperpéntico se advierte en ciertas descripciones y en los efectos de luz, muy cercanos al expresionismo. Y entre las descripciones, yo destacaría la siguiente:

“Eran hasta seis hombres, tiznados como diablos, disfrazados con prendas de mujer, de soldado y de mendigo: Antiparras negras, larguísimas barbas de estopa, sombrerones viejos, manteos remendados, todos guiñapos sórdidos, húmedos, asquerosos, que les hacían de repugnante agüero. En unas angarillas traían un espantajo, vestido de rey o emperador, con corona de papel y cetro de caña. Por rostro pusiéronle groserísima careta de cartón, y el resto del disfraz lo completaba una sábana blanca”²⁷⁴.

En el cuento, se nos dice que “una ráfaga de viento apagó el candil, dejando la habitación a oscuras”. Un farol, primero, y la boca del horno, después, hacen que contemplemos una escena como un conjunto de deformantes sombras, con una luz temblorosa. Por eso, “los encendidos reflejos [del horno] daban a la lívida faz del muerto apariencia de vida”. Cuento, pues, este de “El rey de la máscara”, que tiene un principio melodramático, pero su nudo y su desenlace son tan grotescos que lo

²⁷³ Estos finales abiertos y esta participación del lector, con ser nuevos, ya se daban en los romances del siglo XV. Nos lo advirtió Mariano Baquero Goyanes en el “Estudio preliminar” a su *Antología de cuentos contemporáneos*, cit., págs. XIX-XLVIII. El mencionado crítico ponía como claro ejemplo el “Romance de Mudarra” -final abierto en el romance, pero cerrado en la mente del lector que conoce al completo la historia de los siete infantes de Lara-.

²⁷⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, cit., págs. 114-115.

convierten en un antecedente mediato de lo que será el muy personal esperpento valleinclanesco.

SEGUNDA PARTE

LOS CUENTOS DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ

CAPÍTULO III

POÉTICA DE LA NARRACIÓN BREVE EN AZORÍN

José Martínez Ruiz cultivó el género cuento a lo largo de su dilatada carrera como escritor, a diferencia de otros compañeros de la llamada Generación del 98, para los que la narración breve supuso, tal vez, un ejercicio ligado únicamente a sus años de aprendizaje (y al decir esto, pienso, de manera muy especial, en Pío Baroja, en Ramón M.^a del Valle-Inclán y en Ramiro de Maeztu²⁷⁵). Sin embargo, aunque los primeros cuentos de J. Martínez Ruiz están fechados tempranamente a la altura de 1894 (incluidos luego en *Buscapiés*), lo cierto es que el escritor no teorizó o no sintió la necesidad de teorizar sobre el género hasta los años cuarenta, aproximadamente. Y lo hizo, primero, con las palabras preliminares al volumen *Cavilar y contar*, de 1942, y después en el artículo titulado “El arte del cuento” (*ABC*, 16-I-1944), el cual serviría de prólogo -con la nueva denominación de “La estética del cuento”- a futuras colecciones de relatos azorinianos como *Cuentos*, de 1956, y *Cada cosa en su sitio*, de 1973.

El prólogo de *Cavilar y contar* está fechado en “Madrid, octubre de 1941”. En él, queda bien expresado que el proceso de escritura de un cuento comprende dos momentos: “*Cavilar y contar*: ese es el oficio del cuentista. Primero, naturalmente, se cavila, y luego se cuenta”²⁷⁶. A continuación se enumera una serie de sucesos, en su mayoría insignificantes, que pueden dar pie a un cuento: “El embrión lo hace

²⁷⁵ Para los recientemente rescatados cuentos del autor de *Hacia otra España*, véase Emilio Palacios Fernández, “Introducción” a su ed. de Ramiro de Maeztu, *Obra literaria olvidada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 9-208. Los relatos breves se recogen en el apartado “Frente al sueño (Cuentos)”, págs. 211-342.

²⁷⁶ Azorín, *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942, págs. 9-11.

nacer cualquier accidente imprevisto o previsto²⁷⁷: un encuentro con un desconocido, las palabras de un amigo, una puerta cerrada, un pasillo al cabo del cual hay un balcón, el son de una esquila en el campo, el paisaje que contemplamos, la nube que pasa”. En lo que se refiere a la estructura, nos explica Azorín que “un cuento ha de ser narración breve. En esos términos angostos se ha de encerrar lo siguiente: exposición, desenvolvimiento y epílogo. Si el cuento no guarda armonía, proporción, equilibrio en todas sus partes, no será cuento bueno. La brevedad no ha de empecer tampoco a la plenitud artística. Dentro de tan apretados límites, bien se puede -si se sabe- encerrar una obra de arte”. No se olvida, tampoco, nuestro escritor de dar un repaso por los que él considera los maestros del relato corto: “Obras de arte son los cuentos de Pedro Antonio de Alarcón, de Leopoldo Alas y de Emilia Pardo Bazán; estos tres cuentistas modernos son ya clásicos”. Por último, hace Martínez Ruiz coincidir el auge del cuento literario, en el XIX, con el auge de la prensa: “El cuento es cosa moderna; nace con el periódico; la necesidad de constreñir la narración a una o dos columnas hace que surja el cuento, narración abreviada”.

En el prólogo de *Cuentos*, establece Azorín una muy acertada equivalencia entre narración corta y poesía lírica con el siguiente aserto: “El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso”²⁷⁸. Insiste Martínez Ruiz, nuevamente, en la estructura tripartita del relato: “El cuento es cosa difícil; necesita tres períodos: prólogo, desenvolvimiento y epílogo. No se puede llevar al lector durante cierto trecho para enfrentarle luego con una vulgaridad”. Y como rasgo de modernidad en el género, se apunta hacia la levedad argumental: “Después de escribir tantos cuentos, he llegado a la conclusión de que el verdadero cuento, el más artístico, es el que el cuentista forja con una minucia; el cuento con argumento de cierta truculencia está al alcance de todos”.

Sin embargo, no todo son aciertos dentro de “La estética del cuento”, ya que también hay alguna afirmación cuestionable, como ésta: “todo verdadero cuento se

²⁷⁷ Punto y coma aparece en la primera ed. de Destino, e incluso en la tercera (1966). Preferimos, no obstante, la puntuación de las *Obras completas* (vol. VI, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 407), donde aparece dos puntos.

²⁷⁸ Azorín, “La estética del cuento”, *Cuentos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956, págs. 11-16. La comparación entre cuento y soneto fue cara al profesor Baquero Goyanes, quien la utilizó siempre en sus estudios. Véase, entre otros, *Qué es el cuento*, cit.

puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela. De los cuentos enviados por mí a la Argentina, tres han pasado a ser novelas; los titulados *María Fontán*, *Cecilia de Rianzares* y *Salvadora de Olbena*: tres retratos de mujer, tres mujeres a las que tengo verdadero cariño”. Una afirmación no del todo cierta sobre la cual Baquero Goyanes, tan buen conocedor de los géneros novela y cuento, hizo en su momento unas puntualizaciones pertinentes:

“En relación con estas ideas (sobre las que no procede insistir aquí) quiero apuntar mi discrepancia respecto a la creencia azoriniana de que un mismo tema puede servir para un cuento o para una novela. Entiéndase bien que no niego la posibilidad de tal operación, pues el propio Azorín la realizó, al convertir dos relatos breves en dos novelas extensas, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, ambas de 1944. Recuérdese asimismo el caso de Valle-Inclán, tan aficionado a esos procesos de trasvase y ensanchamiento.

Lo que simplemente rechazo es la muy divulgada creencia de que esto es posible con cualquier cuento, con los más de los cuentos”²⁷⁹.

De la alta consideración que para Martínez Ruiz merece la narración breve, da cumplida cuenta el hecho de que muchos de sus personajes sean cuentistas y que hablen de la dificultad que entraña dicho género. Sirvan de comprobante dos fragmentos de sendos relatos. El primero pertenece a “Un cartujo en París” (de *Espanoles en París*), y dice así: “Fulgencio Grases, escritor español, refugiado en París, escribe cuentos. Escribe otras muchas cosas. El cuento es lo que más le seduce. Dice Fulgencio Grases que el cuento es la flor de la literatura. El cuento representa en la prosa lo que el soneto en la poesía. El que no sepa escribir un cuento no domina su arte”²⁸⁰. El otro fragmento está extraído de otro relato de la misma etapa: “Paloma del Campo” (*Pensando en España*, 1940) y quien habla es el

²⁷⁹ Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 355-374; asimismo, en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, cit., pág. 185.

²⁸⁰ Azorín, *Espanoles en París*, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 816.

narrador protagonista, Federico Sobrado de Aliaga: “No sé si podré imaginar un nuevo cuento. El arte de contar me apasiona. Lo reputo por el más arduo”²⁸¹.

Así las cosas, puede que las ideas de José Martínez Ruiz con respecto a la narración corta parezcan poco arriesgadas. El hecho ha provocado que más de un crítico haya visto en estas dos breves poéticas que hemos analizado una visión tradicional, decimonónica, del género cuento. Es el caso de Joseluís González²⁸². Y, no obstante, vemos que, en la práctica, Martínez Ruiz no se ajustó siempre a lo teorizado por él. Para demostrarlo, nos fijaremos, esencialmente, en los argumentos y en la estructura de algunos de sus cuentos. No olvidemos que el saltarse las normas fue una constante en el quehacer literario de Azorín; y sabido es, también, el poco afecto que le tuvo a los encorsetados géneros literarios. En *Memorias inmemoriales* dejó escrito que “los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor. [...] Decía que la novela es novela y el cuento es cuento, conforme sean el novelador y el cuentista”²⁸³. Piénsese, además, en lo dicho por Leon Livingstone acerca de las novelas de Azorín y que se podría aplicar, igualmente, a los cuentos: el error ha consistido en “juzgar un concepto tan heterodoxo con criterios tradicionales” o, lo que es lo mismo, “medir una creación nueva con normas viejas”²⁸⁴.

Empecemos, pues, con algo tan consustancial al cuento como la presencia necesaria de un argumento, de algo que narrar. Y pensemos, al mismo tiempo, que desde sus primeras tentativas literarias Martínez Ruiz arremetió contra el excesivo culto a la fábula en novelas y relatos. En cuanto a la narración breve, cabría recordar al vencido protagonista de “Paisajes” (*Bohemia*, 1897), quien, ante todo, desea escribir una obra completamente innovadora. Lo explica así:

²⁸¹ Azorín, *Pensando en España, Obras completas*, vol. V, cit., pág. 1000.

²⁸² Vid. Joseluís González, “La estética tradicional de Azorín”, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, cit., págs. 95-98.

²⁸³ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 116. Véase, asimismo, el artículo de 1912 titulado “El fracaso de los géneros”, donde Martínez Ruiz vaticina que “los antiguos géneros van desapareciendo”. Se halla el citado artículo en *Ante las candilejas* (1947), *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 27-29.

²⁸⁴ Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 223.

“- Sí, ése es mi libro -decía-; el libro de mi juventud entera, de mis amores con la Naturaleza, de mis entusiasmos, de toda mi vida de artista enamorado del campo, de la vegetación loca, del cielo azul, de la noche estrellada. Ese es mi libro: un montón de páginas vibrantes, calurosas, resplandecientes de luz, con todos los ruidos de la campiña, con todos los aromas de los huertos de mi tierra. Se titulará *Paisajes*; será 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”²⁸⁵.

Asimismo, en *La voluntad*, novela que rompió moldes en 1902, puede considerarse su capítulo XIV de la parte primera como una poética anticipadora de una nueva sensibilidad frente al hecho novelesco, poética que surge al hilo de la conversación de Yuste y su discípulo Antonio Azorín. Al igual que en el cuento comentado anteriormente, se destaca la importancia del elemento paisajístico: “Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. En Francia sólo data de Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre... En España, fuera de algún poeta primitivo, yo creo que sólo la ha sentido Fray Luis de León en sus *Nombres de Cristo*... Pues bien; para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario...”²⁸⁶. Igualmente, se critican los diálogos de las novelas por considerarlos demasiado falsos: “Observo, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*, excesivamente *literario*”²⁸⁷. Y, por último, está la antes comentada desvalorización de la fábula, en aras de lo que habrá de ser una nueva novela, diferente a los moldes decimonónicos: “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... Y por eso, los Goncourt,

²⁸⁵ J. Martínez Ruiz, *Bohemia*, Madrid, V. Vela, 1897, sin paginar. Corrijo la acentuación y la puntuación cotejando con el texto que aparece en *Obras completas*.

²⁸⁶ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, cit., pág. 186.

²⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 189.

que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista... cosa absurda, puesto que *toda* la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones...”²⁸⁸.

En los años 40, mediante distintos artículos, volverá a insistir Azorín en la desvalorización de la trama, refiriéndose, principalmente, a la novela, pero con unas afirmaciones que se podrán aplicar igualmente al cuento. Así, en el artículo “La novelística” queda planteada la posibilidad de una novela sin argumento: “Se puede hablar de las novelas en que no pasa nada; en esas novelas es, precisamente, donde pasan más cosas. La intensidad suple al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo. No pasa nada en el romance del prisionero: diez y seis versos. Y, sin embargo, cuántas cosas sentimos al ir leyéndolo”²⁸⁹. En semejantes términos se referirá al relato corto en *París* (1945), cuando habla acerca de los cuentos incluidos en *Pensando en España, Sintiendo a España* y algunos de los que vendrán después: “En los dos tomos de cuentos escritos en esta casa [el piso 14 de la Rue Tilsitt] ¿no habrá un poco de teatro, es decir, de artificio? El espíritu del teatro, ¿no habrá puesto en estas páginas su maleficio? 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”²⁹⁰. Y aún en *Posdata*, de 1959, el ya provector José Martínez Ruiz sigue defendiendo los mismos postulados que en el lejano 1902: “Se tiene un concepto errado de la imaginación. Se cree que tener imaginación es inventar prodigiosas aventuras. No se comprende -no se quiere comprender- que hace falta imaginación, mucha y fina imaginación, para escribir una novela en que *no pase nada*”²⁹¹. Precisamente, el

²⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 190.

²⁸⁹ Azorín, “La novelística”, *Destino*, 17-VI-1944; recogido en Azorín, *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, págs. 265-269.

²⁹⁰ Azorín, *París, Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 872.

²⁹¹ Azorín, *Posdata*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pág. 51.

Azorín de la etapa final fue consciente de que, al margen de los relatos de hechura tradicional (que los hay), había creado un tipo de cuento innovador, diferente, según observamos en las palabras de un hipotético lector que deja oír su voz frente al autor al comienzo de “Cuentos sin cuento. Antonio Armenta” (*Pasos quedos*, 1959). Éstas son sus palabras: “¿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? ¿Habrá 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?”²⁹².

Al teatro, que cultivó Azorín, con más ahínco, en los años 20, también se le aplican los mismos principios renovadores que a la novela y al cuento. Son ideas escritas en esa misma etapa y recogidas en forma de artículos en el volumen *Escena y sala*, de 1947. Sobre todo, se insiste una vez más en la ausencia de fábula. Alaba Martínez Ruiz el teatro renovador de Jacinto Benavente escrito a finales del XIX y a principios del XX, diciendo que el citado dramaturgo “trae al teatro la desarticulación, la dispersión, la disgregación de la fábula”²⁹³. Es más: en “La innovación de Benavente” -artículo de 1925 que vuelve la vista atrás para estudiar los cambios en la escena española a la altura de 1902-, sostiene Azorín que el autor de *El nido ajeno* fue capaz de crear “una nueva modalidad teatral”; y -en virtud de ella- “se prescinde de la acción; o, mejor dicho, la acción es lo secundario”. Diferencia, además, entre teatro de intriga y teatro de carácter o de imaginación. Escribe Martínez Ruiz: “Pero el público, más tarde o más temprano, se cansa de la obra dramática con argumento, con intriga y sin realidad... [...] El teatro de intriga se

²⁹² Azorín, “Cuentos sin cuento. Antonio Armenta”, *Pasos quedos*, Madrid, Escelicer, 1959, pág. 148. En “Cocoteros en Corisco” se lee, también, 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?” (*ibíd.*, págs. 139-140).

²⁹³ Azorín, *Escena y sala, Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 908.

halla agotado; es preciso recurrir a un teatro de fábula simplificada... y de imaginación”²⁹⁴. En suma, propugna Azorín un tipo de teatro en cuyas obras se dé la disgregación de la fábula, se prescindiera de la acción y pueda alterarse el orden de los actos.

El otro punto sobre el que debíamos tratar es acerca de la estructura. El Azorín defensor de los cuentos con tres momentos muy marcados -planteamiento, nudo y desenlace- no siempre, en la práctica, permanece fiel a sus propios principios. Y de hecho, a menudo nos vamos a encontrar con que, en los relatos, como en las novelas, los finales sin desenlace constituyen algo más que una excepción a la rígida norma²⁹⁵. Un antecedente mediato de este tipo de finales lo encuentra Azorín en algunos de los romances tradicionales, según comenta en *Al margen de los clásicos* (1915):

“Entre todos los romances amamos los más breves. Son estos romances unas visiones rápidas, sin más que un embrión de argumento. Han podido ser estos romances concebidos por un hombre no profesional de las letras. Los otros, más largos, más complicados, revelan un estudio, un artificio, diversas manipulaciones y transformaciones, que han hecho que la obra llegue a ser como hoy la vemos. Aquellos son a manera de una canción que se comienza y no se acaba; algo ha venido a enmudecer al autor; algo que no sabemos lo que es, y que no puede ser fausto o trágico. Lo inacabado tiene un profundo encanto. Esta fuerza rota, este impulso interrumpido, este vuelo detenido, ¿qué hubieran podido ser y adónde hubieran podido llegar? Estos romances breves reflejan un minuto de una vida, un instante fugitivo, un momento en que un estado de alma que comienza a mostrársenos, no acaba de mostrársenos”²⁹⁶.

²⁹⁴ Azorín, “El arte del actor”, *ibíd.*, pág. 919. Véase, además, en este mismo volumen, “Para un estudio de Benavente”, págs. 908-917.

²⁹⁵ Vid. María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit., págs. 18-19; y, asimismo, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, *Anales Azorinianos*, núm. 5, 1997, págs. 185-195.

²⁹⁶ Azorín, “El romancero”, *Al margen de los clásicos, Obras escogidas*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 1263.

Estas ideas sobre lo inacabado, tantas veces llevadas a la práctica por Azorín en todos los géneros literarios, serán reformuladas de nuevo en los años cuarenta, en la etapa de senectud. Así, en *María Fontán*, novela de 1944, cuando la condesa -o marquesa- de Hortel pregunta al narrador sobre el destino último de los personajes, éste le responde: “-Los personajes, marquesa, no tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía”²⁹⁷. Pero habrá de ser en otra novela del mismo año, *La isla sin aurora*, una de las más innovadoras de Azorín²⁹⁸, donde se nos haga una más briosa defensa de los finales faltos de desenlace. Y ello se da en el capítulo XIX, que se titula “El barco abandonado”. He aquí un significativo fragmento:

“De pronto el poeta vio lo que antes no habían visto: en un bufete, allí mismo en la cámara del capitán, había un rimero de cuartillas; en la primera, arriba, con letras gruesas, decía, como título: *Belleza de lo indeterminado*.

Los tres personajes se miraron en silencio. El barco había comenzado su vida y repentinamente esa vida había quedado rota. Habíase comenzado una obra y esa obra había quedado inacabada.

- Lo inacabado tiene su belleza -dijo el poeta.

- ¿Lo inacabado en arte? -preguntó el novelista.

Y como en el arte dramático lo inacabado no vale, el dramaturgo no dijo nada.

²⁹⁷ Azorín, *María Fontán (Novela rosa)*, *Obras escogidas*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 1451.

²⁹⁸ Diríase, tal vez, que Azorín quiso llevar en ella a la práctica -en la medida de lo posible- lo que en *Capricho* (1943) quedara expuesto por el Director, uno de los personajes, como mero deseo: “Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes”. Azorín, *Capricho*, *Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1235. De esta novela merecen ser recordadas estas certeras palabras de José-Carlos Mainer: “Posiblemente *La isla sin aurora* (1944) sea uno de los libros más rotundamente bellos de estos veinticinco años nacionales y, desde luego, con *Doña Inés* y *Félix Vargas*, la mejor novela de la nueva época azoriniana. *La isla...* es una obra fuera de todo asidero real: es una novela soñada, sonreída desde principio a fin, que acaece en un ambiente contradictorio, con barcos de vela y radiogramolas, con faunos y ondinas que han tomado café en la Puerta del Sol, igual que en los pequeños cosmos de Pedro Salinas, en los que pájaro compite con violín, jardín con bombilla, bombilla eléctrica con sol; *La isla sin aurora* es una de esas cosas que se escriben porque sí y que son bellas por una gracia ignorada”. José-Carlos Mainer, “Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*”, *Ínsula*, núm. 246, mayo de 1967, págs. 5-11; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, pág. 179.

- Imaginad vosotros que el barco ha emprendido un largo viaje a no sabemos dónde. La gallardía de su arquitectura encanta a todos; acaba de salir de los astilleros. Todo es en el barco alegría y esperanzas -decía el poeta.

- Y de improviso, el barco interrumpe su viaje y los pasajeros lo abandonan - añade el novelista.

- ¿No hay en esto materia de arte?

- ¿Y no hay un misterio que nos atrae?

- ¿Cuál hubiera podido ser la ruta de ese barco?

- ¿Y cómo no reconocer que en lo inacabado de esa ruta, como en lo inacabado en una obra de arte, existe una atracción que nos seduce?

Las cuartillas, con su letra grande, estaban en la mesa: *Belleza de lo inacabado*. Lo inacabado para los que las contemplaban en silencio, era el deseo que va a realizarse e impedimos voluntariamente que se realice. Y es también un cuadro que con ardor habíamos emprendido y que permanece en boceto. Y la obra literaria que habíamos comenzado a escribir y que ya no escribimos. Lo que hubiera sido el cuadro y lo que hubiera sido el libro es lo que nos hace meditar²⁹⁹.

También en *Agenda*, de 1959, titula Azorín el capítulo XXIX como “Lo inacabado”. Y empieza escribiendo con esta sugerente frase: “Pienso, a veces, en la atracción de lo inacabado”. Y concluye con estas palabras tomadas del siempre admirado Saint-Beuve:

“El gran poeta -dice el gran crítico- no es el que más perfectamente se expresa, sino el que sugiera más: aquel de quien no se sabe, de pronto, lo que ha querido expresar, y que deja que nosotros acabemos lo que él no ha dicho del todo. No hay como estos poetas inacabados e inexhaustos, para nutrir y exaltar la imaginación³⁰⁰”.

²⁹⁹ Azorín, *La isla sin aurora, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1332. En idénticos términos se expresa nuestro escritor en un artículo de la misma época: “Problema social y estético” (*El Español*, 25-IX-1943): “Esa sensación de lo inacabado es la que nos dan ciertas obras artísticas; un cuadro sólo abocetado o una catedral con una sola torre en vez de las dos proyectadas, como la catedral herreriana de Valladolid”. Azorín, *Sin perder los estribos*, Madrid, Taurus, 1948, pág. 70.

³⁰⁰ Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, págs. 133-136.

Esta tendencia a lo inacabado no es exclusiva de la novela y el cuento, sino que también la hallamos en el teatro, relacionada con esa concepción tan azoriniana acerca de lo inútil que en una obra resulta el tercer acto. Así, en *La isla sin aurora* leemos que “a una fábula puede oponerse otra, a un tercer acto otro tercer acto”³⁰¹. Y se insiste en dicho asunto una vez llegados al “Epílogo”:

“EL DRAMATURGO

¡Cuántas obras hay en tres actos que han acabado en el segundo! Y, sin embargo, el público pide el tercero.

EL POETA

¿Pide el desenlace? Todo desenlace es antiartístico. Todo desenlace es falso.

EL NOVELISTA

¿Qué desenlace dará el autor a este libro?

EL POETA

No me hagas, dramaturgo, una frase efectista para el final. ¡Lo que se deja en inconcreto es más bello!”³⁰².

En contraste con estos finales truncados están, por un lado, los cuentos con un falso final y, por otro, los que ofrecen varios desenlaces a gusto del lector. Los primeros presentan sucesivos finales, si bien el último anula completamente al anterior; un ejemplo de lo que venimos diciendo lo encontramos en algunos cuentos de *Cavilar y contar*, como “Un humorista”. De entre las narraciones breves que presentan al lector varios finales podemos citar “Vida de un labrantín” (*España. Hombres y paisajes*, 1909) y el cuento “¿Qué pasó después?” (cuyos distintos finales los encontramos en la novela *Capricho*, de 1943). Además, en la cuentística azoriniana hay relatos que sirven de prólogo o pórtico de narraciones extensas, como “La Toledana” a *María Fontán* o “Salvadora de Olbena” a la romántica novela homónima. Por contra, los cierres a ciertas novelas -o a situaciones y personajes novelescos determinados- no están en ellas mismas, sino en cuentos; por ejemplo, “Todos frailes” prolonga en unos años la abierta trama de *La voluntad* (1902),

³⁰¹ Azorín, *La isla sin aurora*, cit., pág. 1300.

³⁰² *Ibíd.*, pág. 1337.

mientras que relatos de *Los pueblos* (“Sarrió”) o del ya citado volumen de *España* (“La calle de la Montera”) nos informan del fin último de algunos personajes de Antonio Azorín (1903).

El poco afecto que Azorín sentía por las prolijas y, para él, innecesarias acotaciones de los textos dramáticos le llevó a escribir unas obras teatrales donde el protagonismo absoluto se lo llevase el diálogo. Así lo dejó escrito, a la altura de 1926, en el prólogo de *Old Spain!*, titulado significativamente “Las acotaciones”: “He reducido a lo indispensable las acotaciones. [...] No he podido nunca leer sin trabajo las difusas, prolijas, pintorescas descripciones que se suelen injerir en las obras escénicas. Las acotaciones, para el actor original, observador, no sirven de nada. Estorban y no ayudan. En el arte del teatro, el diálogo lo es todo. Todo debe estar en el diálogo. En el diálogo limpio, resistente y flexible a la vez; fluido y coloreado”³⁰³. Por el mismo motivo quizá escribió Martínez Ruiz cuentos completamente dialogados, acercando así la narrativa y la dramaturgia. Pensemos, si no, en algunos relatos de *Bohemia* (“El maestro”, “El amigo”, “Una mujer” y “Una vida”), casi en sus inicios literarios, en 1897. Y cuentos completamente dialogados - con desaparición total del narrador, además- los encontramos, asimismo, en la etapa de madurez: “Diez minutos de parada” y “Pasillo... de *sleeping-car*” (en *Cavilar y contar*). Ejemplos similares podemos citar de *Los pueblos* (1905) o de *Escena y sala* (1947). Y no creo que sea arriesgado afirmar que en esa afición al cuento de estructura teatral subyace lejanamente el recuerdo de Silverio Lanza -que los anticipó en *El año triste*- o en ciertas novelas dialogadas de Benito Pérez Galdós.

Igualmente innovadores resultan otros cuentos que se acercan al ensayo, como los cuentos-crítica que José María Martínez Cachero señaló en *Castilla* (“Las nubes”, “Lo fatal”, “La fragancia del vaso”, “Cerrera, cerrera...”) o en el volumen *Los Quinteros y otras páginas*. Cuentos en los que tal vez se hace más necesaria que nunca la intervención del lector, aspecto éste en el cual también Azorín fue un avanzado. Léase, si no, el siguiente fragmento, extraído nuevamente de su novela *La isla sin aurora*: “Pero la fuerza del ideal es tanta, que el lector o el espectador sule en la obra lo que el autor no ha puesto. Fatalmente, en todas las grandes obras, el

303 Azorín, *Old Spain!*, *Obras escogidas*, vol. III, cit., 1998, pág. 117.

verdadero autor es quien contempla y lee”³⁰⁴. Y más adelante, en otro capítulo (XX, “Blanco y azul”), se intercala el cuento titulado “El duro y el desnudo”, pero el poeta, que es quien lo narra, deja que cada lector extraiga su propia moraleja (“Que cada cual, según su temperamento, según sus pasiones, saque de la narración la enseñanza que quiera”³⁰⁵). Con toda razón, Antonio Risco, tan convencido de las innovaciones inherentes a la novelística azoriniana, dijo: “Azorín también fuerza al lector a completar su creación como hemos visto, [...]. El lector de Azorín llena blancos, pone nexos, desarrolla historias apenas apuntadas, remata o redondea, pero siempre dentro de una órbita semántica estrechamente coherente”³⁰⁶.

Asimismo, la crítica ha señalado el carácter metaficcional de novelas y cuentos en José Martínez Ruiz. Con respecto a la cuentística, reproducimos aquí las palabras de Mariano Baquero Goyanes, que dan fe de lo mucho que nuestro autor echó mano de la mencionada técnica: “... para Azorín la operación de escribir suponía ya una aventura tan bella y emocionante como para hacer de ella, de su descripción, el equivalente de un cuento. El simple hecho de ponerse a escribir un cuento era capaz de sugerir a un escritor tan entregado a su oficio como Azorín la idea de que ese cuento podía ir configurándose como tal con la sola descripción de su posibilidad, de su proyecto, de su título. Un cuento se hace mientras se intenta hacer; tanta es la fe que Azorín tiene en el poder de la palabra escrita, en la magia de la expresión literaria”³⁰⁷. Antonio Risco ha señalado varios niveles de metaficción en las novelas azorinianas, dentro de lo que él llama la estructura de *mise en abyme*: una historia dentro de otra historia (v. gr., la trágica historia de doña Beatriz en *doña Inés*); confusión entre los límites entre la ficción y la realidad (J. Martínez Ruiz, personaje de *La voluntad*, al mismo nivel que Antonio Azorín, por ejemplo); una narración que va haciéndose ante nuestros ojos (*El escritor* o *La isla sin aurora*, entre otras). Es obvio que, por la brevedad del cuento, sería difícil encontrar una historia intercalada dentro de los estrechos límites que se impone al género; y, sin

304 Azorín, *La isla sin aurora*, cit., pág. 1300.

305 *Ibid.*, pág. 1336.

306 Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, pág. 99.

307 Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit., pág. 198.

embargo, vemos alguna vez casos de vidas inacabadas, apenas esbozadas, muy sugerentes para el lector (“No hay habitantes”, de *Cada cosa en su sitio*). Las mayores confusiones entre realidad y ficción se dan con los heterónimos de José Martínez Ruiz, entre los que destacan Félix Vargas (en algunos cuentos de *Blanco en azul* o *Cavilar y contar*) o Gaspar Salgado (*Sintiendo a España*). O también en ciertos cuentos de *Contingencia en América* (1948), donde -rotas las ataduras de espacio y tiempo- conviven en armonía personajes reales con seres de ficción.

ETAPAS EN LA CUENTÍSTICA AZORINIANA

La mayoría de los azorinistas coinciden en señalar la existencia de distintas etapas dentro de la obra de José Martínez Ruiz y a ellas voy a referirme, deteniéndome sobre todo en los cuentos. Los primeros años del escritor vienen marcados por sus simpatías con el anarquismo finisecular. A este período pertenece el volumen de relatos titulado *Bohemia*, de 1897, aunque también los hay, mezclados con artículos, en *Buscapiés* (1894) y *Soledades* (1898). Este período de compromiso, en lo que a la novelística se refiere, alcanza su plenitud con *La voluntad*, de 1902, derivando hacia posturas más evasivas con la novela *Antonio Azorín* (1903) y el libro de memorias *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Así, pues, entre 1905 -fecha de *Los pueblos*- y 1925 -fecha de *Doña Inés*- tiene lugar el período áureo del escritor, cuando comienza a firmar escritos y libros con el pseudónimo de Azorín. Un período sin volúmenes dedicados a la narración breve, aunque ejemplos de las mismas se encuentran en libros no dedicados inicialmente a la cuentística (y creo que *Castilla* puede ser un buen ejemplo de cuanto venimos afirmando). Tradicionalmente, el período superrealista de Azorín se suele fijar en los años que van desde 1926 hasta 1936; pero, precisando más, ceñiríamos este acercamiento a las vanguardias hasta 1930, ya que en estos años se escribe la mayor parte de cuentos de dos colecciones: *Blanco en azul* (1929) y *Cavilar y contar* (1942). Como cierre de esta etapa podríamos citar el cuento “Las tres caretas. Superrealismo” (*Blanco y Negro*, 2-III-1930; luego recogido en *Cuentos*, de 1956). A los años de la segunda República pertenece gran parte de los relatos que, años más tarde, se recopilarán en *Cuentos* (1956), *Dicho y hecho* (1957) y *Cada cosa en su*

sitio (1973), entre otros, presentándonos a un Azorín en el que, de forma fugaz, vuelven las ideas juveniles. Finalmente, a partir de 1936 empieza el período de senectud, marcado en sus inicios por la Guerra Civil y el exilio, que dejará su huella en una gran trilogía compuesta por *Espanoles en París* (1939), *Pensando en España* (1940) y *Sintiendo a España* (1942). Otros cuentos de este importante período se recogerán en *Memorias inmemoriales* (1946), *Pasos quedos* (1959), más las ya mencionadas recopilaciones de *Cuentos* y *Cada cosa en su sitio*. El mismo Azorín era consciente de estas etapas en su carrera literaria; por eso, en el prólogo a *Cavilar y contar*, dejó escrito lo siguiente:

“He reunido en este volumen algunos de los cuentos que he escrito con más cariño; los escribí cuando tenía aún entusiasmo por las fábulas un tanto complicadas; a esa complicación fui desde la primitiva sencillez; a la primitiva sencillez creo que he retornado luego. No existe, sin embargo, en estos cuentos, sacrificio de lo natural a lo sorprendentemente trivial”³⁰⁸.

A la vista de lo expuesto muy sucintamente aquí, cabría preguntarse cuál es el corpus de cuentos de José Martínez Ruiz -pregunta que, en sí misma, supone uno de los fines de esta Tesis doctoral-. Decía Azorín en el prólogo a *Cuentos*: “Llevo escrito más de cuatrocientos cuentos. El hábito facilita la gestación”³⁰⁹. A la vista del número que cita Martínez Ruiz, se entabla la polémica entre los libros propiamente de cuentos y aquellos que, en su momento, no fueron considerados como tales, pero que, con el correr de los años, la crítica -y a veces también el propio autor- ha visto en ellos ejemplos de relatos que se adelantaron a su tiempo; a este respecto creo que tanto *Los pueblos* como *España* pueden ser ejemplos harto elocuentes³¹⁰. Si nos atenemos a los volúmenes propiamente declarados como *de cuentos*, tendríamos que Azorín escribió a lo largo de su vida unos ciento cincuenta relatos; a éstos cabría añadir cuentos que, voluntariamente, José Martínez Ruiz fue intercalando en libros

³⁰⁸ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 11.

³⁰⁹ Azorín, *Cuentos*, cit. Sobre el corpus cuentístico de Azorín, véase el anexo que se adjunta al final de esta Tesis doctoral.

³¹⁰ Sobre este cambio de opinión, véase el “Prólogo hipotético” que Azorín puso al frente de la colección de relatos *Con Cervantes*, en 1947.

dedicados a lo ensayístico. Si a ellos sumamos los cuentos que fueron recopilados por manos ajenas en otros volúmenes -Ángel Cruz Rueda y José García Mercadal, sobre todo- nos encontraríamos, sin forzar mucho las situaciones, con que el corpus de la cuentística azoriniana supera los seiscientos relatos³¹¹. Y eso sin contar los más de cien cuentos catalogados por E. Inman Fox, no recogidos en forma de libro, pertenecientes todos al período de senectud³¹².

EL ESTILO AZORINIANO

A estas etapas en la trayectoria de Azorín corresponde una concepción distinta del estilo, aspecto sobre el cual el escritor también teorizó más de una vez³¹³. En cualquier época, claridad y sencillez parecen ser premisas indiscutibles del mismo. Así lo expresó en una obra ensayística de 1916 titulada *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*. Precisamente, en el capítulo IV de esta obra -“Teoría del estilo”- Azorín nos da las claves de cómo entiende el acto de la escritura:

“El estilo es eso; el estilo *no es nada*. El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: *Esto no es nada*. Que piense: *Esto lo hago yo*. Y que sin embargo no pueda hacer eso tan sencillo -quien así lo crea-; y que eso que no es nada sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado.

[...] La claridad -dice nuestro autor- es la primera calidad del estilo. No hablamos sino para darnos a entender. El estilo es claro si lleva al instante al oyente a las cosas, sin detenerle en las palabras. [...]

³¹¹ Tomando como referencia los títulos que aparecen en el anexo de cuentos que han sido estudiados, los números -de modo aproximado y provisional- podrían ser éstos: libros de cuentos preparados por José Martínez Ruiz, 150 relatos; libros que contienen parcialmente cuentos también preparados por Azorín, 185; libros de cuentos recopilados por azorinistas (Ángel Cruz Rueda y José García Mercadal, principalmente), 161 relatos; libros editados por críticos en los que se incluyen algunos cuentos, 126. En total, 622 relatos.

³¹² Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992. “Hay unos 170 cuentos de Azorín, publicados a partir de 1940, nunca recopilados”; E. Inman Fox, “Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad”, *Ínsula*, núm. 556, abril de 1993, págs. 1 y 30.

³¹³ Vid. Leon Livingstone, *op. cit.*, especialmente el capítulo IV: “Proyecciones estilísticas de los temas generales”, págs. 169-221.

Preferimos, en literatura castellana, los autores del siglo XVI a los del siglo XVII. Preferimos, entre las obras de un gran autor, las obras de la madurez a las de la mocedad... [...] Las obras de la juventud son fuego y oro; las de la madurez, sobriedad y plata [...]

Haced lo siguiente y habréis alcanzado de un golpe el gran estilo: *colocad una cosa detrás de la otra*. Nada más; esto es todo”³¹⁴.

A la hora de buscar los antecedentes más lejanos de su propio estilo, Azorín destaca a fray Luis de Granada, de quien dirá lo siguiente en *Los dos Luises y otros ensayos* (1921): “nos hallamos en presencia del mínimo de vocabulario y de artificios sintácticos, unido al máximo de energía y de inspiración. Y esa es la suprema novedad de fray Luis; como era su vida es su estilo. Sobrio, claro y preciso. La prosa de quien así escribía no podrá ser nunca anticuada”³¹⁵. Asimismo, en *De Granada a Castelar* (1922), José Martínez Ruiz continúa hablándonos del autor de la *Introducción al símbolo de la fe* como si de su propia prosa se tratara. Reproduce Azorín palabras de la obra *Retórica* de fray Luis de Granada y las comenta: “La claridad, pues, a nuestro gusto y juicio, ha de ser la primera virtud de la elocuencia: las palabras propias, el orden recto, la conclusión nada prolija y que nada falte ni sobre.” [...] Ese es también el concepto del estilo literario. Sencillez que revela una profunda e íntima complicación. [...] Y claro está que la sencillez, por encima de todo, es un instinto. Se nace con buen gusto, o no se nace. El escritor o el orador que tengan la obsesión del estilo, difícilmente podrán hacer estilo”³¹⁶.

En las novelas de los años 20, en el llamado período surrealista, el estilo es otro, ya que la frase suelta pretende reflejar la incoherencia de nuestro pensamiento. Estamos ante lo que Azorín definió como estilo de miembros disyectos en su novela *Félix Vargas* (1928); concretamente, en el capítulo XVII, titulado “Las llavecitas”:

³¹⁴ Azorín, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila, Obras escogidas*, vol. II, cit., págs. 1434-1437.

³¹⁵ Azorín, *Los dos Luises y otros ensayos (Fray Luis de Granada, Fray Luis de León)*, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 153.

³¹⁶ Azorín, *De Granada a Castelar, Obras completas*, vol. IV, cit., pág. 293.

“El poeta sonrío; el estilo de miembros disyectos supone una fuerte trabazón psicológica en el fondo; más arduo que el terso estilo amplio y brillante. Escribir otra vez; de nuevo ante la mesita. Ahora va a prescindir Félix de toda consideración retórica y sintáctica; rasgos precipitados en inconexos sobre las cuartillas; a campo traviesa; el carro por el pedregal”³¹⁷.

En esta misma idea volverá a insistir en la novela que mejor se adapta a la vanguardia de estos años: *Superrealismo* (1929). De hecho el “Prólogo” de esta obra ha sido considerado como un manifiesto de la moderna y nueva estética. Reproducimos el fragmento donde se refiere Azorín al lenguaje y al estilo:

“Peces de colores y palabras autónomas. La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes. Una sola palabra situada en su ambiente natural, expresa más vida, ella sola, única, que engarzada en el largo y prolijo período. No tener miedo a libertar palabras. Conceder valientemente la libertad a las pobres palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida; hacer que cada palabra rinda el máximo de su vitalidad. Palabras que todavía no han desenvuelto toda su fuerza; deben ser colocadas en una atmósfera estética propicia en pleno desarrollo. Palabras y peces de colores. Los peces, con el auxilio de las palabras, en plena autonomía, en plena libertad”³¹⁸.

Azorín puso en práctica lo aquí teorizado en las novelas antes mencionadas, más en los cuentos de *Blanco en azul* y en algunos de lo que, escritos en estos años, luego pasarían a formar parte del volumen *Cavilar y contar*, ya en la posguerra. Sin embargo, ello no impidió que Azorín continuase reflexionando acerca de la supresión de las transiciones y de la elipsis, ideas apuntadas ya en el “Prólogo” a *Félix Vargas* (“En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La

³¹⁷ Azorín, *Félix Vargas, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 813.

³¹⁸ Azorín, *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I., cit., págs. 859-869. Del análisis de las palabras que preceden a la novela se ha encargado Christian Manso, “Sobre el prólogo de *Superrealismo*”, *Azorín et le Surréalisme*, Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, págs.145-154.

supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio”). En el artículo “De Leopoldo Cano a Pío Baroja”, de 1934, sigue insistiendo en ambos aspectos apuntados:

“No se sabe, en definitiva, lo que es el estilo. La ciencia filológica dice una cosa, y la psicología dice otra. Para nosotros, el estilo es cuestión de pura psicología. Ni la gramática, ni la retórica deben entender en este pleito. Lo capital del problema estriba en las transiciones. Todo estilo es un arte de transiciones. Instintivamente, sin deliberación, se pasa de un matiz de las cosas a otro matiz, de una sensación a otra sensación, de un cambiante de la realidad a otro cambiante. La dificultad consiste en suprimir los intersticios. En la prosa de Baroja no existen embarazosos intersticios”³¹⁹.

En el período de senectud -pasada una guerra, vuelto ya del doloroso exilio-, Azorín va depurando cada vez más su propio estilo, hacia la desnudez total. De ello dejó constancia en sus *Memorias inmemoriales* (1946):

“Procuraba escribir ahora, setentón, de modo más claro que antes. Evitaba el 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?”³²⁰.

³¹⁹ Azorín, “De Leopoldo Cano a Pío Baroja”, *ABC*, 5-VII-1934; recogido en *Escritores*, cit., págs 251-256. También, en el cuento “Adiós al poema” (*La Prensa*, 20-III-1938), donde habla el poeta argentino José Mármol: “Cuando creo que he llegado a dominar las dos más peligrosas sirtes del arte literario -la eliminación y la transición-, advierto que la hostilidad se alza contra mí. Digo la eliminación, porque no puede haber artista sin facultad de zafarse de lo prolijo. Hablo de la transición, porque el pasar de un matiz a otro, eludiendo los rellanos, es en arte literario como arrojarse, en el circo, con salto mortal, de un trapecio a otro”. Azorín, *Contingencia en América* (1948), *Obras completas*, vol. VII, cit., pág. 1240. En “Vitalidad”, artículo de 1943, se reafirma Azorín en los principios antes enunciados: “El estilo -dicen otros- consiste en la eliminación; se impone eliminar lo accesorio y dejar lo sustancial. [...] El estilo estriba en la maestría para condensar sin miedo a la elipsis”. Azorín, *El artista y el estilo*, *Obras completas*, vol. VIII, cit., págs. 671-672.

³²⁰ Azorín, *Memorias inmemoriales*, *Obras escogidas*, vol. III, cit., pág 1072.

Asimismo, en el artículo “Estilística”, de 1945, recogido en el volumen *El artista y el estilo*, de 1946, nos ofrece Martínez Ruiz lo que para él son sus claves estilísticas: poner una cosa detrás de otra y no mirar a los lados; no entretenerse; si un sustantivo necesita de un adjetivo, no lo carguemos con dos; el mayor enemigo del estilo es la lentitud; nuestra mayor amiga es la elipsis; dos cualidades esenciales tienen los vocablos: una de ellas es el color; la otra cualidad de los vocablos es el movimiento³²¹. Incluso en algún cuento un personaje instruye a otro en cuestiones concernientes al estilo. Es el caso de “La vida es sueño” (*Pensando en España*, 1940):

“- Antonio -le advertía Micael-, si alguna vez escribes, huye del relativo *que*. El *que* me encocora. El *que* es la cizaña que brota en el haza de los panes. He visitado a España dos o tres veces, y allí he conocido, entre otras personas, a don Juan Vázquez de Mella y a Damián Olivares. 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 preguntaban 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.’ Y así era la verdad. Y con ello evitaba la cizaña del relativo *que*”³²².

Eliminación de lo superfluo, la elipsis, evitar las transiciones, ahorrar adjetivos son normas que Martínez Ruiz llevará hasta las últimas consecuencias en su última etapa. Por eso, quizá, no deja de sorprenderme un ejercicio que el escritor realiza en *Posdata* (1959), uno de sus últimos libros. Tomado un texto suyo, perteneciente a la etapa áurea, lo copia igual pero sin adjetivos, para que el lector vea cómo el estilo ha evolucionado desnudándose de ornamentos hacia lo sustantivo:

³²¹ Azorín, “Estilística”, *El artista y el estilo, Obras completas*, vol. VIII, cit., págs. 677-680.

³²² Azorín, *Pensando en España, Obras completas*, vol. V, cit., pág. 964.

“He dicho yo mismo -y lo he dicho a los jóvenes- que hay que escribir sin adjetivos. ¡Cómo se exagera! Voy a poner un ejemplo de prosa sin adjetivos; los adjetivos los pondré entre paréntesis.

‘Puestos en lo alto del Collado -el Collado de Salinas-, la vista abarca la (*vasta*) llanada. En el centro la (*blanca*) laguna reverbera (*viva*) al sol. En los declives (*suaves*), que bajan hasta el (*bello*) espejo, en verano resalta el verdor (*claro*) de los viñedos. Al fondo surge (*vagoroso*) el castillo (*rojo, dorado*) de Sax”³²³.

³²³ Azorín, *Posdata*, cit., págs. 71-72.

CAPÍTULO IV

EL PERÍODO ANARQUISTA DE J. MARTÍNEZ RUIZ

(1892-1904)

LOS CUENTOS PUBLICADOS EN LIBROS

A finales del siglo XIX y a principios del XX se dio a conocer el que luego sería uno de los escritores más representativos de la llamada Generación del 98: José Martínez Ruiz. Se trata de un período inconformista, comprometido, de claras tendencias anarquistas que -aunque eclipsado por etapas posteriores- nunca fue olvidado completamente por su autor. Será tras la muerte de Azorín -acaecida el 2 de marzo de 1967- cuando un grupo de estudiosos decida indagar en lo que, acaso no con total justeza, dio en llamarse la prehistoria de Azorín (pseudónimo que, como es bien sabido, no nacería hasta 1904). Entre estos estudiosos cabe destacar a Carlos Blanco Aguinaga, José María Valverde y E. Inman Fox³²⁴.

Siguiendo a Francisco J. Martín, sería erróneo el considerar todo este período como un todo unitario, por lo que conviene diferenciar dos etapas con unos años intermedios o de transición entre ambas. La primera va desde 1892 hasta 1897, y es el período valenciano y primeros años en Madrid de Martínez Ruiz³²⁵; los años

³²⁴ E. Inman Fox, "José Martínez Ruiz (Estudio sobre el anarquismo del futuro Azorín)", *Revista de Occidente*, núm. 26, 1966, págs. 157-174; hoy recogido en E. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 43-65. Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1970; José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971 (hoy en José María Valverde, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Trotta, 1998, págs. 97-426 -citaré siempre por ésta-); José María Valverde, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972 (reeditado como *Artículos anarquistas*, Barcelona, Lumen, 1992). Más reciente es el estudio de María Dolores Dobón Antón, *Azorín anarquista: de la revolución al desencanto*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1997, aunque carece del rigor y de la sensibilidad de los anteriores. Asimismo, *vid.* María Martínez del Portal, "El anticlericalismo del joven J. Martínez Ruiz", *Montearabí*, núm. 32, 2001, págs. 27-57.

³²⁵ Aun tratándose de la etapa valenciana y de los primeros años madrileños, quiero resaltar el hecho de que el artículo más antiguo que se conserva de nuestro escritor es "¡Esto se nos va! Las fiestas de Colón y el país. La nieve negra de los conservadores", aparecido en *El Defensor de Yecla*, el 20-III-1892 y firmado con el pseudónimo "Juan de Lis". De ello nos dan noticia Magdalena Rigual Bonastre y Liborio Ruiz Molina en su *Catálogo exposición "Azorín y América"*, Yecla, Casa Municipal de Cultura, 1992.

intermedios o de transición van desde 1898 a 1900; la última etapa -del compromiso a la evasión- comprende los años 1901 y 1904 (de este último período son representativas novelas como *La voluntad* y *Antonio Azorín*)³²⁶.

Para muchos críticos que se han acercado a esta etapa, el corpus cuentístico resulta bastante mermado: lo componen un libro titulado *Bohemia*, de 1897, que contiene ocho relatos, y tal vez una novela corta titulada *Pecuchet, demagogo*, de 1898, más un libro de cuentos que no llegó a ver la luz, cuyo título sería *Pasión (Cuentos y crónicas)*³²⁷. Así lo advirtió, en 1971, Mirella d'Ambrosio³²⁸. Y así lo siguen viendo, actualmente, otros estudiosos de la obra azoriniana, como E. Inman Fox y M.^a Teresa Arregui Zamorano³²⁹. Al menos E. Inman Fox, en la extensa catalogación de la prensa de José Martínez Ruiz, nos indica la existencia de muchos cuentos que han sido rescatados del silencio de las hemerotecas por diversos azorinistas, entre los que destacan -quizá por ser los primeros- Ángel Cruz Rueda, José García Mercadal y José María Valverde³³⁰. Incluso son cada vez más los críticos que ven cuentos en libros tradicionalmente catalogados como ensayos (v. gr.,

³²⁶Vid. Francisco J. Martín, "Introducción" a su ed. de José Martínez Ruiz (Azorín), *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 9-127. Especialmente significativo es, para el aspecto que nos ocupa, el apartado I, que lleva el acertado título de "Silueta de un autor olvidado: J. Martínez Ruiz (1898-1904)".

³²⁷Vid. Rafael Pérez de la Dehesa, "Un desconocido libro de Azorín: *Pasión (Cuentos y crónicas)*, 1897", *Revista Hispánica Moderna*, núm. 33, 1967, págs. 280-284; José María Valverde, *Azorín*, cit., págs. 161-162; Juan Rodríguez, "Algunas notas y un cuento de un libro olvidado de José Martínez Ruiz", *Lucanor*, núm. 7, mayo de 1992, págs. 97-108.

³²⁸ Vid. Mirella d'Ambrosio Servodidio, *Azorín escritor de cuentos*, Nueva York, Las Américas, 1971.

³²⁹ E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.; María Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín, Baroja*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996. En la misma línea de ambos cabe situar a Magdalena Rigual Bonastre, como responsable del "Estudio bibliográfico de José Martínez Ruiz, Azorín. Guía de libros, ediciones y estudios", *Azorín, Obras escogidas*, vol. III, cit., págs. 1548-1675.

³³⁰ José María Valverde, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904)*, Madrid, Narcea, 1972; reeditado como J. Martínez Ruiz, *Azorín, Artículos anarquistas*, cit.; José Luis Cano, "Azorín en *Vida Nueva* (Y tres artículos de J. Martínez Ruiz en *Vida Nueva*)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 423-435; Rafael Ferreres, *Valencia en Azorín*, Valencia, Ayuntamiento, 1968. Cito a éstos por ser los pioneros, pero la nómina se verá ampliada a medida que este trabajo vaya avanzando.

Buscapiés, de 1894, y *Soledades*, 1898). Entre estos críticos se hallan indiscutibles azorinistas como José María Martínez Cachero y María Martínez del Portal³³¹.

BUSCAPIÉS (SÁTIRAS Y CRÍTICAS), 1894

Firmado con el pseudónimo de “Ahrimán”, impreso en Valencia, aunque distribuido en Madrid por el librero Fernando Fe, tradicionalmente se ha venido considerando *Buscapiés* como ensayo y como tal lo siguen catalogando E. Inman Fox y Miguel Ángel Lozano Marco, entre otros³³². Sin embargo, no deja de extrañar que un azorinista tan escrupuloso con los géneros literarios, como lo es Martínez Cachero, considere que no todo en *Buscapiés* pertenece a lo ensayístico, puesto que junto al artículo de crítica literaria también nos vamos a encontrar con cuentos; dos concretamente: “Estaba escrito” y “Vencido”. Otros dos textos se acercan a la narración breve en tanto son, según el mencionado crítico, “estampas presentativo-narrativas muy animadas”, refiriéndose a “Los ideales de antaño” y “Medalla antigua”³³³.

Para mí, de los dieciséis textos que incluye *Buscapiés*, ocho pertenecen a la crítica literaria y, por lo tanto, al ensayo; mientras que los ocho restantes son cuentos. En este sentido, considero harto elocuente el epígrafe *Sátiras y críticas*. Y así -aunque no siempre aparecen en estado puro-, las sátiras se encuadran en la cuentística y las críticas, en el ensayo. A este último pertenecen, pues, “Fray Candil”,

³³¹ José María Martínez Cachero, “Sobre cinco folletos de J. Martínez Ruiz”, en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguaclara-Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1998, págs. 55-67; María Martínez del Portal, “Introducción” a J. Martínez Ruiz, *Azorín, Fabia Linde y otros cuentos*, cit., y asimismo su “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, *Azorín, Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 405-441.

³³² Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 28; asimismo Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, *Obras escogidas*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 17-61.

³³³ Vid. José María Martínez Cachero, “Sobre cinco folletos de J. Martínez Ruiz”, cit. De la presencia de cuentos en *Buscapiés*, también nos avisan tanto Miguel Ángel Lozano Marco, “Los ensayos de Azorín”, cit., págs. 29-37, como María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit. Sorprende, en cambio, la ausencia de *Buscapiés* en estudios íntegramente dedicados a la cuentística azoriniana, como los de Mirella d’Ambrosio Servodidio, *op. cit.*, y M.^a Teresa Arregui Zamorano, *op. cit.*

“Valencia”, “Impresiones literarias”, “Luis Bonafoux (A partir de *El avispero*)”, “*Equivocaciones* (Novela, por Martín Luque)”, “Palografía”, “Traducciones” y “El misticismo de Ureña”³³⁴. Por ende, son cuentos -de distinta consideración y valía, según tendremos ocasión de comprobar- “Dar en el clavo”, “Hastío”, “Estaba escrito”, “Legislación literaria”, “Vencido”, “Muertos ilustres. Doña Emilia Pardo”, “Los ideales de antaño” y “Medalla antigua”. A ellos me refiero brevemente a continuación, en el orden en el que aparecen en la obrita que estudiamos.

Evidentemente, tiene mucho de sátira “Dar en el clavo”. En la ficción, dos conocidos escritores de la época -Alfonso Pérez Nieva y Salvador Rueda- pasan a ser los dueños de una “droguería y quincallería”. El cuento tiene una estructura epistolar, por lo que los mencionados autores, en primera persona, nos explican por carta su abandono de las letras por la invasión de “ese cosmopolitismo avasallante que tiende a barrer de una vez todo nuestro carácter original y legendario”³³⁵.

“Hastío” bien pudiera considerarse -en terminología de Martínez Cachero- un “cuento-crítica”³³⁶. Tiene dos partes, que, a su vez, se corresponden con una descripción y una narración. Lo que se describe es una tarde otoñal, lluviosa y gris, muy al gusto modernista. Y en medio de esa descripción, encontramos al narrador protagonista que ve lo que pasa en la calle o lee para que así pase más rápido esa tarde de tedio; aunque lo que lee le aburre igualmente (Calderón, Tirso, malas traducciones de Shakespeare o de Homero)³³⁷. Desde el punto de vista formal, hay un desdoblamiento del narrador protagonista, dándose la segunda persona:

³³⁴ Para el estudio de estos artículos de *Buscapiés*, véase José María Valverde, *Azorín*, cit., págs. 120-121; José M.^a Martínez Cachero, “Sobre cinco folletos de J. Martínez Ruiz”, cit.; Miguel Ángel Lozano Marco, *op. cit.*

³³⁵ J. Martínez Ruiz, “Ahrimán”, *Buscapiés, Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 75.

³³⁶ José María Martínez Cachero, “Sobre los cuentos-crítica de Azorín, una especie literaria ambigua”, *Orbe* (Yecla), 1985, y, asimismo, “Una especie literaria ambigua: los cuentos crítica de Azorín”, *Actes du premier Colloque International “Azorín”*, Pau, Université de Pau et des Pays de l’Adour, 1986.

³³⁷ Una estructura similar la encontramos en otro cuento de Martínez Ruiz titulado “Otoño” (*El Pueblo*, 18-X-1896); pero en éste, el narrador protagonista no reflexiona sobre literatura, sino sobre la grave situación política y social por la que atraviesa España. *Vid.* Cecilio Alonso, “José Martínez Ruiz fugaz redactor de *El Pueblo* (Valencia, 1896). Algunos textos sin catalogar de la prehistoria azoriniana”, *Anales Azorinianos*, núm. 6, 1997, págs. 243-266.

“¡Cansarse del excelso Calderón! ¡Aburrirse de aquel colosal ingenio, admirado universalmente! ¡Ah querido *Ahrimán*, tú estás loco! ¿Qué dirían tus enemigos si lo supieran?”³³⁸.

“Estaba escrito”, texto que Martínez Cachero ve como cuento fuera de toda duda, aparece dividido en cuatro capítulos. Su protagonista es el político D. Luis María Munárriz, quien, una buena mañana lee, en un periódico, su necrología -“fruto de unos redactores atolondrados”-, en la cual se dice que ha muerto “víctima de rápida y cruel enfermedad”. Esa enfermedad se hará real -por la obsesión que provoca el hecho en el protagonista-, cerrando el cuento otra necrología donde se nos da cumplida cuenta del suicidio del D. Luis María Munárriz, “ex gobernador de Orense y jefe superior de Administración”. Como anticipaciones, nos encontramos con la figura del suicida, tan frecuente en esta etapa del escritor³³⁹. Por otro lado, el insondable misterio será uno de los temas más importantes de colecciones de cuentos de la etapa superrealista del escritor (*Blanco en azul*, 1929, y *Cavilar y contar*, 1942). O pensemos, más concretamente, en un relato tan allegable al que nos ocupa como “No juguéis con el misterio” (*Pensando en España*, 1940).

Sátira, humor y sorprendente final son las características de “Legislación literaria”, un cuento atípico de J. Martínez Ruiz. Esta vez nos encontramos con una extraña Academia, en la que toman la palabra Júpiter, el señor Marte, la señora Minerva, el señor Baco y hasta los mismos Sol y Luna. El motivo de esta reunión no es otro que poner fin a ciertos vicios literarios que empañan el fulgor de las actuales letras. El sorprendente final consiste en que todo ha sido una borrachera de varios académicos, entre los que se encuentra “don Baco Júpiter y Semelé”.

“Vencido” nos presenta a un pintor en pos de la fama, derrotado por la ciudad; por eso, el desenlace del cuento nos lo sitúa vuelto a su pueblo, donde muere “en aquella casita rodeada de verdura, solo, desamparado de toda asistencia humana”. Como bien señala María Martínez del Portal, este relato constituye, junto a

³³⁸ J. Martínez Ruiz, “Ahrimán”, *Buscapiés*, cit., pág. 80.

³³⁹ Sirvan de ejemplo “Una vida” (cuento que cierra *Bohemia*, de 1897), y la novela *Diario de un enfermo* (1901). Como potencial suicida cabe considerar al desesperado protagonista del relato “Las ilusiones perdidas” (*El Pueblo*, 6-V-1895).

otros cuentos, la serie de los vencidos: “Delirante” (*El País*, 21-XII-1896), “Paisajes” y “Una vida” (ambos de *Bohemia*, 1897)³⁴⁰. “Vencido”, del que ahora nos ocupamos, está dividido en tres partes y un epílogo. La primera, nos retrata el innominado protagonista “hambriento de gloria”, lo que nos recuerda al Antonio Azorín de *La voluntad* (1902) y al protagonista de la novela homónima de 1903. Sin embargo, la derrota y el regreso al pueblo son, exclusivamente, de *Diario de un enfermo* (1901) y *La voluntad*; derrota y regreso forzoso que acaso temiera el joven Martínez Ruiz.

“Muertos ilustres” lleva como epígrafe “Doña Emilia Pardo”. Y adviértase que el escritor ha procurado no poner “Pardo Bazán” para que los lectores no identifiquemos plenamente al personaje del cuento con la escritora gallega; porque, además, ¿cuándo escribió doña Emilia “*Ocios del alma*, colección de poesías, en las que se ve palpitar su tierno corazón”? Tanto para Martínez Cachero como para M.^a Dolores Dobón se trata de un duro -e injustificado ataque- a la autora de *Los pazos de Ulloa*³⁴¹. Sin embargo, lo importante del cuento es que se trata de una necrología, escrita en un estilo rancio, amanerado y arcaizante, lo que convierte lo escrito -como ocurriera con “Legislación literaria”- en un relato pleno de ironía y humor.

“Los ideales de antaño (Fragmento)” y “Medalla antigua (Apunte)” no constituyen, en puridad, cuentos. Por una vez, los epígrafes que acompañan a los títulos no engañan, puesto que son fragmentos o esbozos de una obra futura más amplia. En principio, volverán a aparecer en *Soledades* (1898) en los capítulos I (“Medalla antigua”) y V (“Los ideales de antaño”). Por otra parte, Miguel Ángel Lozano Marco nos advierte lo siguiente:

“Medalla antigua’ y ‘Los ideales de antaño’, los textos más reiterados en la obra primeriza del escritor: aparecieron como artículos en *El Mercantil Valenciano*, fueron recogidos en *Buscapiés*, reaparecen luego en *El País* y después en el libro *Soledades*. Pero estos dos textos no sólo anuncian el estilo de *El alma castellana*, sino que también forman parte del tejido verbal de este libro: el

³⁴⁰ Vid. María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 413.

³⁴¹ Vid. José M.^a Martínez Cachero, “Sobre cinco folletos literarios de J. Martínez Ruiz”, cit.; y M.^a Dolores Dobón, *Azorín anarquista*, cit.

texto de ‘Medalla antigua’ aparece interpolado literalmente en el capítulo IV de la primera parte, ‘El amor’, y el de ‘Los ideales de antaño’ forma parte del capítulo II de la segunda parte, ‘La moral’³⁴².

Si los traigo a colación aquí, pues, se debe a que Martínez Cachero ve “Medalla antigua” y “Los ideales de antaño” como “estampas presentativo-narrativas muy animadas”³⁴³ y, por lo tanto, constituyen el ejemplo más mediato de las famosas recreaciones azorinianas que hallaremos -en orden creciente en número y calidad- en *Los pueblos* (1905), *España* (1909) y *Castilla* (1912).

BOHEMIA (CUENTOS), 1897

Con *Bohemia* nos encontramos ante el primer libro de cuentos de J. Martínez Ruiz. Se trata de un pequeño volumen, aparecido en Madrid (V. Vela, impresor), 1897. Incluye ocho relatos. De entre los fechados, el más antiguo es “Una mujer” (*El País*, 5-XII-1896) y el más reciente “El amigo” (*Nuevo Mundo*, 28-VII-1897)³⁴⁴. Permanecen sin fechar dos cuentos: “Bohemia (Fragmentos de un diario)” y “Una vida”, primero y último respectivamente del volumen. En concreto, el que abre la colección tiene forma diarística, lo que lo asemeja, en parte, a *Charivari (Crítica discordante)*, 1897, y las fechas que enmarcan la narración son 11 de marzo y 23 de marzo.

Los temas de estos cuentos han sido analizados tanto por Mirella d’Ambrosio como por María Martínez del Portal, dos estudiosas de la cuentística azoriniana. Reproduzco aquí las palabras de la primera referentes a la estructura de *Bohemia*:

“El período de lucha e iniciación de Azorín en los círculos literarios de Madrid reviste un carácter de ficción en cuentos como ‘Fragmentos de un diario’, ‘El amigo’ o ‘El maestro’; la rebelión del joven Martínez Ruiz se refleja

³⁴² Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, cit., pág. 37.

³⁴³ Vid. José M.ª Martínez Cachero, “Sobre cinco folletos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 61.

³⁴⁴ Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

en sus ataques contra la Iglesia y el Estado en ‘La ley’ o ‘Una vida’; lo sorprendente y lo anticonvencional está expresados en cuentos como ‘Envidia’ y ‘Una mujer’, que tratan del amor sensual. Mientras éstos presentan una posición transitoria que Azorín habría de abandonar definitivamente, otros introducen temas que reflejan sus convicciones sólidas y sus intereses permanentes, aunque de forma embrional. Así, el papel de la naturaleza -tan importante en la obra de Azorín- queda definido en ‘Paisajes’, y el estudio de Castilla en su historia y en su paisaje nos lo sugiere ya en ‘Envidia’³⁴⁵.

Así, pues, de tener que resumir, diríamos que cinco relatos de *Bohemia* nos acercan al problema del escritor novel; son: “Bohemia (Fragmentos de un diario)”, “El maestro”, “El amigo”, “Paisajes” y “Una vida”. Los otros tres restantes exponen, a través del género cuento, los contenidos de un credo ácrata que, con anterioridad, ya había expresado Martínez Ruiz en escritos de otra índole, bien en forma de incendiario folleto (v. gr., *Anarquistas literarios*, *Notas sociales*), bien a través de traducciones (*De la patria*, de A. Hamon, y *Las prisiones*, de P. Kropotkine). Estos cuentos anarquistas a los que me vengo refiriendo -“La ley”, “Una mujer” y “Envidia”- atacan el matrimonio y, en más de una ocasión -el caso de “La ley”- son precoces defensores en España de los derechos de la mujer³⁴⁶.

En cuanto a la disposición en el libro, vemos que no siguen el orden en que fueron escritos. Ello indica, una vez más, que Martínez Ruiz tenía muy en cuenta la estructura de sus libros, opinión que viene avalada por Miguel Ángel Lozano, quien piensa que “la magia de la obra literaria de Azorín radica no sólo en una escritura admirable, sino también en la peculiar configuración de esos volúmenes, donde se da nueva vida a las páginas aparecidas de manera aislada en la prensa periódica”³⁴⁷. Por tanto, los relatos segundo, cuarto, sexto y octavo son cuentos de estructura teatral (“El maestro”, “El amigo”, “Una mujer” y “Una vida”), los cuales han sido

³⁴⁵ Mirella d’Ambrosio, *op. cit.*, págs. 14-15.

³⁴⁶ El Azorín ferviente defensor de los derechos de la mujer los volveremos a encontrar en ciertos artículos recogidos en *Andando y pensando* (1929), como “Feminismo” y “El niño”.

³⁴⁷ *Vid.* Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, *cit.*, pág. 18.

detenidamente estudiados por María Martínez del Portal y Mariano de Paco³⁴⁸. Del resto, llama poderosamente la atención “Bohemia (Fragmentos de un diario)” por estar escrito en primera persona por un narrador autobiográfico y por adoptar la forma de diario íntimo, hecho que no sólo hace pensar en *Charivari* -ensayo de crítica discordante de 1897-, sino que además nos lleva hasta las primeras novelas de J. Martínez Ruiz; de manera muy especial, *Diario de un enfermo* (1901).

En cuanto a la forma, los cuentos de *Bohemia* nunca han contado con la aceptación de la crítica. Como comprobante cabe citar juicios de figuras de indiscutible valía, como los de Mariano Baquero Goyanes o Mirella d’Ambrosio. Según el primero, “con *Bohemia* Martínez Ruiz no había encontrado el camino del cuento, descubierto en 1929 con *Blanco en azul*”³⁴⁹. Mirella d’Ambrosio, por su parte, concluye diciendo acerca del libro que nos ocupa que “es un comienzo emocionante y prometedor en el estudio del género cuento. Azorín, ya más maduro, desechará lo sorprendente y lo sustituirá con una verosimilitud más profunda. Con todo, estos cuentos impresionan al lector por su viveza, su brío y su fuerza, tan de acuerdo con el género”³⁵⁰.

Y, sin embargo, la atención cada vez mayor que estos cuentos despiertan, hoy día, entre los críticos me obliga a detenerme más en ellos; al menos en dos aspectos formales: los cuentos dialogados y la presencia del paisaje como materia literaria.

De los cuentos dramáticos -o relatos teatrales, como los define Ángeles Ezama Gil³⁵¹- se ha ocupado Mariano de Paco, quien afirma que “El maestro”, “El amigo”, “Una mujer” y “Una vida” vienen a ser “verdaderas obritas dramáticas en su concepción y desarrollo. Todas tienen más de una escena; hay en ellas una acotación inicial que sitúa la acción con exactitud; los personajes son descritos cuidadosamente; se indica, del modo usual en las piezas teatrales, sus entradas y

³⁴⁸ Vid. María Martínez del Portal, “Estudio preliminar” a su ed. de Azorín, *Teatro*, Barcelona, Bruguera, 1969. Asimismo, Mariano de Paco, “Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín”, cit., y “Diálogos dramáticos azorinianos”, *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, cit., págs. 203-211.

³⁴⁹ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.

³⁵⁰ Vid. Mirella d’Ambrosio, *op. cit.*, pág. 15.

³⁵¹ Vid. Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, cit.

salidas, y existe, en fin, una medida progresión dramática”³⁵². Es obvio que, por encima de esa moda finisecular tendente a desdibujar las fronteras de los géneros - moda que también afectaría a Unamuno, Baroja y Valle-Inclán, entre otros-, Martínez Ruiz cultivaría este tipo de relatos a lo largo de toda su vida. Mariano de Paco ha señalado cuentos como “La velada” y “Epílogo en 1960” (ambos de *Los pueblos*, 1905)³⁵³. Yo añadiría otros cuentos que se constituyen en puro diálogo, como “Diez minutos de parada” y “Pasillo... de *sleeping-car*” (recogidos en *Cavilar y contar*, 1942).

La presencia del paisaje como materia literaria resulta bien perceptible en cuentos como “Paisajes” y “Envidia”. En el primero hay una teorización de lo que es el paisaje para Martínez Ruiz. Y así, el innominado protagonista de este cuento expone su plan para una novela con idéntico título al relato que leemos. Algunas ideas de este infortunado personaje -uno de tantos intelectuales *vencidos* por la ciudad y que tanto aparecen en las primeras obras de J. Martínez Ruiz- anticipan otras del futura Azorín:

“Se titulará *Paisajes*; será una serie de cuadros sin figuras, de manchas de color, de visiones... estados del alma ante un pedazo de Naturaleza, sensaciones de la madre Tierra. [...] *Paisajes*... Nada de acción ni de figuras en primer término. Paisajes sólo; un álbum de acuarelas, de vistas de mi tierra”³⁵⁴.

Creo que estas teorías traen a la mente de todo lector de *La voluntad* aquellas palabras que pronuncia el maestro Yuste ante el silencioso Antonio Azorín: “Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje...”³⁵⁵.

³⁵² Vid. Mariano de Paco, “Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín”, cit., pág. 154.

³⁵³ Vid. Mariano de Paco, “Diálogos dramáticos azorinianos”, cit.

³⁵⁴ J. Martínez Ruiz, *Bohemia*, Madrid, V. Vela, impresor, 1997, págs. 67 y 70.

³⁵⁵ De paisajismo como “recurso central” nos habla Valverde en *Azorín*, cit., pág. 156.

Con “Envidia” pasamos de la teoría a la práctica³⁵⁶. Abriendo el relato y ocupando casi un tercio del mismo, hay una amplia descripción de la Mancha. La destaco por dos motivos: primero, por cuanto de anticipador tiene con respecto a novelas posteriores como *La voluntad* y *Antonio Azorín*; y segundo, porque a trechos anuncia ese estilo típicamente azoriniano que encontrará su máxima expresión en -o a partir de- las novelas antes mencionadas. Cito algunos fragmentos que revelan al mismo tiempo el estado de ánimo del contemplador:

“Y corría el tren, y pasaba ante estaciones miserables, en que dos ó tres campesinos, liados en paño parduzco, aguardaban su llegada; y siempre lo mismo, idéntico paisaje: cielo gris, tierra igual, uniforme, ni una montaña, ni un matorral... Sólo de cuando en cuando una casucha cayéndose á pedazos, un rebaño, un molino allá en los confines del horizonte, moviendo *melancólicamente* sus brazos, perezoso, cansado de una vida de soledad y hastío...”³⁵⁷.

SOLEDADES, 1898

Soledades apareció en Madrid -librería de Fernando Fe- en 1898. Como bien ha señalado Manuel M.^a Pérez López, se trata de una “obra de contenido muy disperso, y con variedad de formas: el aforismo, el cuento, la escena dialogada, la semblanza y el comentario crítico”³⁵⁸. M.^a Teresa Arregui Zamorano nos dice que en *Soledades* encontramos cuatro cuentos: son los capítulos III, VII, IX y XII³⁵⁹. A éstos, yo añadiría un cuento de estructura teatral que se encuentra al final del capítulo II. Además, no hay que olvidar que capítulos como el I y el V fueron en

³⁵⁶ Si bien de la teoría a la práctica también se pasa con un cuento de *Charivari* (capítulo V); cuento que se abre y se cierra con una magnífica descripción del Collado de Salinas anocheciendo, muy semejante al que abre la novela *Antonio Azorín*, de 1903.

³⁵⁷ J. Martínez Ruiz, *Bohemia*, cit., pág. 92.

³⁵⁸ Vid. Manuel M.^a Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, pág. 26.

³⁵⁹ Vid. M.^a Teresa Arregui Zamorano, *op. cit.*, pág. 94.

Buscapiés, respectivamente, los artículos “Medalla antigua” y “Los ideales de antaño”, textos de los que Martínez Cachero ya destacó su narratividad y de los que yo apunté su valor como mediatos antecedentes de las famosas recreaciones literarias de Azorín. Por último, algunas de las semblanzas que *Soledades* contiene bien podrían llegar a ser logrados cuentos (y pienso, de manera muy especial, en una incluida en el capítulo VI que nos narra cómo Martínez Ruiz conoció a Leopoldo Alas).

Los temas de estos cuentos son muy variados, aunque continúan la línea del compromiso propia de la época que estudiamos. Así, el diálogo entre un hombre joven y un hombre maduro constituye una clara crítica a los periodistas, ya que concluye con estas palabras del hombre maduro:

“Pues entonces, querido joven, si no tiene usted vergüenza, ni dignidad, ni sinceridad, ni conoce una jota de literatura ni de arte, entonces... ¡hágase usted periodista!”³⁶⁰.

El capítulo III fue antes un cuento aparecido en la prensa bajo el título de “Idilio” (*El País*, 1-II-1897)³⁶¹. Trata el tema del reo de muerte y el del cadalso, con un muy sorprendente final: la muerte del verdugo a manos de un rapaz que le ayuda a montar el cadalso. Es cierto que los temas no son nuevos: críticas a las ejecuciones públicas las encontramos en Larra y Espronceda. Pero Martínez Ruiz los trae de nuevo aquí para ejemplificar con la obra artística lo que ya había sido expuesto en la teoría: que el delincuente sólo precisa reeducación³⁶². Otra novedad reside en el hecho de que no se mencione el delito cometido por el reo y se haga hincapié en la

³⁶⁰ J. Martínez Ruiz, *Soledades, Obras completas*, vol. I, cit., pág. 339.

³⁶¹ De las variantes de “Idilio” se ha ocupado María Martínez del Portal en la “Introducción” de *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 51. Asimismo, indica la mencionada crítica que, años después, volvería a aparecer en *Vida Nueva* (20-I-1900) con el título de “La fiesta española”, con un final distinto. Vid. María Martínez del Portal, “Notas sobre los cuentos del joven J. Martínez Ruiz publicados en *La Federación* de Alicante (1897-1900)”, *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, cit., págs. 69-78.

³⁶² Recuérdese que en 1897 Martínez Ruiz había traducido *Las prisiones* de Kropotkin y que en 1899 publicará su ensayo *La sociología criminal*.

falta de escrúpulos que muestran los guardianes del orden establecido (clero y políticos).

El cuento que aparece en el capítulo VII se llamó, con anterioridad, “Teología” y fue publicado en el semanario crítico *El Motín* (20-II-1897), según ha indicado José Payá Bernabé³⁶³. Se sitúa en esa conocida veta anticlerical que resulta indesligable del anarquismo de Martínez Ruiz. De ese sentir, el escritor ya había dado claras y contundentes muestras en escritos teóricos como *Anarquistas literarios* (1895). Allí podían leerse palabras plenamente inflamadas de fervor ácrata en contra de la Iglesia y de sus ministros:

“No hay más dios que el trabajo; el derecho sucede a la caridad. Los altares de las viejas deidades van cayendo silenciosamente; los cantos de los sacerdotes son apagados por el estruendo de las máquinas. Nadie teme las excomuniones; el *Índice* sólo aprovecha a los bibliófilos.

Es la ley de la evolución que se impone”³⁶⁴.

Ante tales afirmaciones, no es de extrañar un cuento como el que nos ocupa, en el cual una comunidad de religiosos, hartos de hacer penitencia y encontrando placer en ella, deciden cambiar y “se martirizaban crudelísimamente saboreando ricos manjares, refocilándose con garridas mozas, durmiendo en blandos colchones; penitencias todas que, al ser desagradables a Dios, les producían a ellos, sus más amantes hijos y servidores, profundas heridas en el alma”³⁶⁵.

El cuento que aparece en el capítulo IX recibirá, con posterioridad a *Soledades*, el título de “Ortiz”³⁶⁶. Al igual que otros relatos incluidos en *Bohemia*,

³⁶³ Vid. José Payá Bernabé, “Ignorados artículos de Martínez Ruiz en *El Motín*”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 81-117.

³⁶⁴J. Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios, Obras completas*, vol. I, cit., pág. 168.

³⁶⁵ J. Martínez Ruiz, *Soledades*, cit., pág. 359.

³⁶⁶ Apareció con este título en la revista madrileña *Los Cómicos* (25-II-1904). Lo apunta Ernesto Capdevielle Herrero, “Ortiz (1904). Una breve obra dramática de Azorín”, *Azorín (1904-1924), Actes du IIIe Colloque International*, Murcia, Universidad de Murcia-Université de Pau et des Pays de l’Adour, 1996, págs. 75-85. Lo que no señala en ningún momento Ernesto Capdevielle Herrero es que “Ortiz” ya se hallaba en *Soledades* desde 1898. En el mismo error incurre César Oliva en la “Introducción” a su ed. de Azorín, *Lo invisible, Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pág. 37.

tiene una estructura teatral. Los temas que predominan son la literatura y lo vacua que puede llegar a ser la palabra amistad -amistad que traiciona Fernando, “literato rico”-; temas que ya habíamos visto en el cuento titulado “El amigo” de la citada colección. Por lo demás, este Luis Ortiz es otro escritor vencido y vuelto al pueblo, aunque esta vez por la enfermedad -la tuberculosis-.

El capítulo XII es, en su mayor parte, otro cuento con una estructura teatral. Como los anteriores, carece de título, si bien María Martínez del Portal ha señalado que, en la prensa apareció con el de “Amor” (*La Federación*, 16-I-1898)³⁶⁷. Su argumento nos lo resume así José M.^a Valverde: “en vez de escribir una novela sobre el amor, un escritor prefiere consagrarse al amor”³⁶⁸. Inesperado final para quien conozca la trayectoria de otros héroes azorinianos, como el Antonio Azorín de la novela homónima de 1903, que dejó en Petrel el amor hacia Pepita Sarrió para ir a Madrid en busca de la ansiada y escurridiza fama literaria.

En cuanto a la forma, pocas novedades presentan estos cuentos con respecto a los ya estudiados en *Buscapiés* y *Bohemia*. Hallamos, eso sí, nuevos cuentos de estructura teatral como el diálogo del hombre joven y el hombre maduro (cap. II de *Soledades*), “Ortiz” (cap. IX) y “Amor” (cap. XII). Lo inacabado se da en “Idilio” (cap. III), porque no se nos informa de la falta cometida por el reo; o en “Ortiz”, donde no se continúa la carta que empieza a leer Fernando y de la que sólo llegamos a conocer las primeras palabras de Luis Ortiz (“Querido Fernando: Mortalmente enfermo...”). Este hecho nos llevaría a pensar en la importancia de las cartas en la narrativa azoriniana; sirvan de ejemplo novelas como *Doña Inés*, 1925, sobre todo el capítulo V titulado significativamente “La carta”, y el cuento “Una carta de España” (*Españoles en París*, 1939)³⁶⁹.

Lo más cercano a la tradición en estos cuentos es el inesperado final de “Idilio”, semejante al que vimos en “Una mujer” (*Bohemia*), completamente alejado

³⁶⁷ Vid. María Martínez del Portal, “Notas sobre los cuentos del joven J. Martínez Ruiz publicados en *La Federación* de Alicante (1897-1900)”, cit., pág. 74.

³⁶⁸ José M.^a Valverde, *Azorín*, cit., pág. 168.

³⁶⁹ Vid. María Martínez del Portal, “Los finales sin desenlace en la narrativa de J. Martínez Ruiz”, *Orbe*, 1985, y “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de J. Martínez Ruiz”, cit. Véase, asimismo, M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “Las cartas en la narrativa de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 149-156.

de otros desenlaces en la narrativa del futuro Azorín, más inclinados a sugerir que a sorprender.

PASIÓN, LIBRO NONATO, Y OTROS CUENTOS

En la contraportada de *Bohemia* se anuncia que está en preparación un libro de J. Martínez Ruiz que se titulará *Pasión (Cuentos y crónicas)*. De este libro nonato se han ocupado diversos críticos; entre éstos, Rafael Pérez de la Dehesa, José María Valverde y Juan Rodríguez. En un principio, iba a llevar un prólogo de Clarín, pero finalmente este prólogo lo redactó Urbano González Serrano, conocido krausista, profesor de Filosofía. Según Valverde, llevaría textos aparecidos en *El País* y, a juzgar por el prólogo de González Serrano -10 de marzo de 1897-, el libro estaría preparado antes de la publicación de *Charivari* y, por lo tanto, mucho antes que *Bohemia*. Iba a incluir: “Idilio” (más tarde pasaría a formar parte de *Soledades*), “Delirante”, “La Nochebuena del obrero”, “La España cafre”, “Del matrimonio” y “La limosna”³⁷⁰. Aunque no todos estos títulos son cuentos, obedeciendo al epígrafe *Cuentos y crónicas*. Del contenido -como más adelante tendremos ocasión de ver-, cabe afirmar que este libro era más radical que *Bohemia* y *Soledades*, de ahí, tal vez, la negativa de Leopoldo Alas a prologar el libro.

“Delirante” (*El País*, 21-XII-1896), una vez más, nos presenta al intelectual vencido por la ciudad (como los protagonistas de “Vencido” -*Buscapiés*- , “Paisajes” y “Una vida” -*Bohemia*-). Aquí aparece un escritor que ya no puede escribir porque “se le había fugado la voluntad”. Otro tema que aparece es la dura crítica al matrimonio, tan frecuente en el Martínez Ruiz de aquellos años:

³⁷⁰ “Delirante” (*El País*, 21-XII-1896), “La Nochebuena del obrero” (*El País*, 24-XII-1896), “La limosna” (“Bocetos independientes: La limosna”, *El Pueblo*, octubre de 1896). Tomo estos datos de Juan Rodríguez, “Algunas notas y un cuento de un libro olvidado de José Martínez Ruiz”, cit. De hecho, el trabajo de Juan Rodríguez reproduce al final el cuento “Delirante”. “La Nochebuena del obrero” y “La limosna” -aunque aparece como “Crónica”, *El País*, 7-II-1897- pueden leerse en el libro de José María Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., págs. 32-35 y 50-53, respectivamente.

“Una mujer, no. ¡Yo solo! Tuve un amor y con él enterré la mitad de mi corazón.

La quise, es verdad, con pasión; y ella me quería a mí del mismo modo. Nos amábamos los dos calurosamente, como dos locos y... ¡cometimos la tontería de casarnos!”³⁷¹.

“La Nochebuena del obrero” (*El País*, 24-XII-1896), según Valverde, “llegó a ser un efímero clásico de la literatura anarquista”; aunque el mencionado crítico la califica de “truculenta estampa”, según la cual “un trabajador que, hartado de la vida, y mientras suena a lo lejos ‘el ronco llanto de las zambombas’, hace estallar la caldera, pereciendo él con todo el tinglado de la fábrica”³⁷². Es obvio que este relato no puede entenderse con ojos actuales; sin embargo, creo que no podría calificarse de “truculenta estampa” si echamos un vistazo a lo que, en esos años, Martínez Ruiz pensaba acerca del obrero. En *Anarquistas literarios* leemos:

“Antes, en Europa, cuando los viejos habitantes de una hermosa comarca sentíanse debilitados, caían sobre ellos, desde el norte, bárbaros gigantescos, que vigorizaban la raza.

Ahora, que ya no hay salvajes en Europa, son los obreros quienes realizarán esta obra en una cincuentena de años.

Llamaráse a esto la revolución social”³⁷³.

³⁷¹ J. Martínez Ruiz, “Delirante”, Juan Rodríguez, art. cit., pág. 111.

El cuento se titula así porque su protagonista pronuncia numerosas veces la muletilla “¡delirante!”. En este sentido puede que dicho personaje esté inspirado en el periodista Ricardo Fuente, compañero de redacción de J. Martínez Ruiz en *El País*. De esta forma se nos describe en *Charivari*:

“Fuente parece un Jeremías:

-¡Me...! No tengo una peseta, no tengo un real... Vendí los muebles en ausencia de mi familia, y me fui a vivir a una casa de huéspedes... Y ahora vuelven de pronto mi mujer y mis chicos y no tengo muebles, ni casa, ni dinero... ¡Delirante! ¡Me...!

“Ricardo Fuente no puede trabajar; ha perdido la voluntad. Anoche, para escribir un artículo de fondo, de esos de frases hechas y tópicos de mil colores, estuvo desde las nueve hasta la una”. J. Martínez Ruiz, *Charivari, Obras completas*, vol. I, cit., pág. 254.

³⁷² Vid. José María Valverde, *Azorín*, cit., pág. 150.

³⁷³ J. Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios*, cit., pág. 190.

“La limosna” (*El País*, 7-II-1897) plantea el dilema, tan del gusto anarquista, entre el derecho y la caridad. Y así, al final del relato, cuando el narrador protagonista es robado por un mendigo, lejos de indignarse, grita: “¡Así, así se hace! ¡Caridad no, derecho! ¡Eres un hombre!”³⁷⁴. Recordemos que, en *Anarquistas literarios*, Martínez Ruiz no era partidario de la caridad como solución al problema de la indigencia, sino de un reparto más equitativo de la riqueza³⁷⁵. Y para demostrarlo cita estas palabras de San Gregorio el Magno, quien proclama que “cuando damos con qué subsistir a los que están en necesidad, no les damos lo que es nuestro, les damos lo que es suyo”³⁷⁶.

En cuanto a la forma, quizá sea “La limosna” uno de los cuentos que encontramos más novedoso. Se trata de uno de esos relatos que resultan muy cotidianos para nosotros, pero que debió causar bastante extrañeza a los lectores de finales del siglo XIX. Tiene, para empezar, la estructura de un sencillo paseo, ya que el narrador protagonista nos dice al principio del cuento: “Una noche salía yo de mi casa después de haber estado leyendo horas y horas”. Y más adelante: “La noche era clara y la temperatura agradable”. A continuación vemos que el argumento lo constituye una serie de reflexiones -muy del gusto anarquista- que acercan el cuento al ensayo:

“Pensaba, pensaba en estas cosas y por mi cerebro pasaban las imágenes de los desheredados, de las víctimas, y veía una legión de obreros pálidos, ojerosos, inclinados sobre las cuartillas escribiendo sin cesar, difundiendo la verdad por todas las partes, consumiéndose poco a poco por la fiebre del trabajo mental. Y veía a los que se dejan la vida en las galerías de las minas y mueren aplastados por las moles de la tierra”³⁷⁷.

³⁷⁴ José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., pág. 53.

³⁷⁵ Como tampoco era partidario de la caridad Pepe Rey, el joven ingeniero que llega a Orbajosa en *Doña Perfecta* (1876), de Galdós. Véase, a este respecto, el capítulo V, “¿Habrá desavenencia?”.

³⁷⁶ J. Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios*, cit., pág. 156.

³⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 52.

Pero los cuentos del nonato *Pasión* no fueron los únicos que, durante decenios, durmieron en el olvido de las hemerotecas. Otros, de entre los muchos que aún deben permanecer en ellas, fueron rescatados para darnos a conocer esa faceta anarquista del joven Martínez Ruiz. Hay cuentos que, siguiendo esa mencionada línea ácrata, atacan muy duramente a la Iglesia y a sus ministros. Uno de los cuentos más anticlericales es el que lleva por título “Un cardenal”³⁷⁸. Según Cecilio Alonso, este cardenal era Ciriaco María Sancha Hervás (1833-1909), arzobispo de Valencia en 1894 y de Toledo desde 1898. Fue considerado liberal, pero Martínez Ruiz denuncia su falta de fe y su fuerte apetencia sensual (“Era ateo, tan ateo como un enciclopedista del siglo XVIII”; “su pasión, su pasión frenética, ansiosa, era la mujer”). Lo volverá a criticar Martínez Ruiz en *La voluntad* (cap. IV, segunda parte³⁷⁹). La falta de fe de este cardenal nos llevaría a pensar en la novela de Unamuno *San Manuel Bueno, mártir*, si no fuera por otras muchas diferencias que separan a ambos personajes. Como comprobante, reproduzco el final del cuento de J. Martínez Ruiz:

“...Y cuando en las procesiones marchaba lentamente, compuesto como un monarca persa, rodeado de sus servidores, que llevaban detrás el dorado sillón; cuando atravesaba entre las multitudes reverentes y silenciosas, marcábase en su rostro pálido la sonrisa del placer satisfecho, y parecía ir diciendo a sus mansos borregos: ‘imbéciles, imbéciles’³⁸⁰”.

³⁷⁸ Apareció, primeramente, en el diario valenciano *El Pueblo*, el 17-X-1896, con el título “Bocetos valencianos: ‘Mi’ cardenal”, según indica Cecilio Alonso, “José Martínez Ruiz fugaz redactor de *El Pueblo* (Valencia, 1896). Algunos textos sin catalogar de la prehistoria azoriniana”, cit. Poco después, lo encontramos entre las páginas de *El País*, el 28-XII-1896, ya con el título “Un cardenal”, con el mismo con el que se publicará en el semanario satírico *El Motín*, el 23-I-1897, según señala José Payá Bernabé, “Ignorados artículos de Martínez Ruiz en *El Motín*”, cit. María Martínez del Portal incluye el relato que nos ocupa en su antología *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., con el título “Boceto. Un Cardenal”, y lo hace “como prueba del anticlericalismo del joven Martínez Ruiz”.

³⁷⁹ En *La voluntad* -cap. X, segunda parte- también hay duras críticas a otro cardenal: Antonio María Claret y Clará (1807-1870), el que fuera intrigante confesor de Isabel II. También lo denunció Valle-Inclán en *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) y, más recientemente, Domingo Miras en otra obra teatral: *De San Pascual a San Gil* (1975). De ello me ocupé en mi estudio “Isabel II, personaje literario”, *Montearabí*, núm. 11, 1991, págs. 43-58.

³⁸⁰ J. Martínez Ruiz, “Boceto. Un cardenal”, en J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Fabia Linde y otros cuentos*, ed. de María Martínez del Portal, cit., págs. 47-50.

Señala Valverde con respecto a Azorín que “era probablemente su momento de mayor agresividad, no ya anticlerical, sino antirreligiosa”. Y así, el 15-I-1897 nos encontramos con “Odio”, un cuento en el cual “un escritor, que por fin ha llegado, ve agonizar a su único hijito, y cuando muere ya en el balcón, loco de ira, gritó roncamente, dirigiendo el puño hacia arriba: ‘¡Ah, cochino!’”³⁸¹.

“El Cristo nuevo” (*La Campaña*, 5-I-1898)³⁸² no sólo tiene validez como cuento, sino también como uno de los mejores manifiestos anarquistas de J. Martínez Ruiz. En él, un Cristo baja de la cruz y habla con un feligrés que está rezando, para exponerle su nueva -y a la vez vieja- doctrina: igualdad entre hombres, trabajo para todos, desaparición de los ejércitos y de los estados, abolición de la propiedad privada, liberación de la mujer, desmantelamiento de las prisiones. Creo que el fragmento que reproduzco a continuación, es harto elocuente:

“-Hijo mío, sois unos imbéciles. Hace diecinueve siglos que predije la paz, y la paz no se ha hecho. Predije el amor, y continúa la guerra entre vosotros; abominé de los bienes terrenos, y os afanáis en amontonar riquezas. Dije que todos sois hermanos, y os tratáis como enemigos. Hay entre vosotros tiranos y hay gentes que se dejan esclavizar. Los primeros son malvados; los segundos, idiotas. Sin la pasividad de éstos no existirían aquéllos. Grande es la crueldad de los unos, mayor es la resignación de los otros. ¿Por qué sufrir en silencio cuando se tiene la fuerza del número, del derecho? No fue ése el espíritu de mis predicaciones; vosotros, los republicanos de la religión, la habéis falseado. Yo vi el origen del mal en la autoridad y en su órgano del Estado, y por eso me persiguieron. Desconocí el poder de los Césares, como atentatorio de la libertad humana, y por eso perecí en la cruz”³⁸³.

Es lógico, pues, que ante las iniquidades del presente, se imagine el escritor un mundo futuro en el que hayan desaparecido “del trato humano la ambición, la

³⁸¹ José M.^a Valverde, *Azorín*, cit., pág. 153.

³⁸² Más tarde en *Don Quijote*, 15-XI-1901.

³⁸³ José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., pág. 71.

envidia, la crueldad, la ira, los celos, la codicia”³⁸⁴. Se trata de la sociedad ansiada que aparece en “El fin de un mundo” (*El País*, 7-II-1897). El cuento acusa no sólo la influencia de H. G. Wells (en especial, *La máquina del tiempo*, 1895), o la del primer Baroja (“Piedad postrera”, de *Vidas sombrías*), sino también el gusto de Azorín por los cuentos futuristas o, simplemente, cuentos que indaguen en el incierto porvenir. Entre ellos cabe destacar “La casa, la calle y el camino” (recogido en *Tiempos y cosas*), “Epílogo en 1960” (*Los pueblos*), “Epílogo futurista”³⁸⁵ (*El político*), con una cita de Wells -“estamos al comienzo del comienzo”-, y finalmente “El tiempo y las cosas” (*Cavilar y contar*).

Y OTROS CUENTOS...

Finalmente, por paradójico que parezca, me quiero detener en algunos de los primeros cuentos de J. Martínez Ruiz, especialmente en algunas técnicas en el arte de la narración, que considero necesario resaltar. Se observará que, por lo general, son cuentos poco significativos, incluso un tanto alejados del compromiso que hemos estudiado, pero en verdad renovadores, ya que de algún modo anticipan algunos aspectos del futuro Azorín.

“Valencia al vuelo (El Teatro de Ruzafa)” y “El Teatro de Apolo. La función de esta noche” tratan, como sus mismos títulos parecen indicar, sobre el mundo del teatro. Ambos son ejemplos de cómo la realización de una sencilla crítica teatral o la asistencia al estreno de cualquier obra pueden dar lugar a un buen cuento. En “Valencia al vuelo” (*El Pueblo*, 2-I-1895)³⁸⁶, el narrador no nos comenta la obra que va a ver, sino el ajeteo social que presenta un teatro, momentos antes de que dé

³⁸⁴ *Ibíd.*, págs. 115-117.

³⁸⁵ Vid. Francisco J. Martín, “La aventura editorial del ‘Epílogo futurista’”, *Anales Azorinianos*, Alicante, CAM, 2002, págs. 89-103.

³⁸⁶ Recogido por Rafael Ferreres, *Valencia en Azorín*, cit., págs. 56-58. Véase, asimismo, “Cosas de Madrid. Mi crítico” (*El País*, 23-XII-1896); recogido por José M.^a Martínez Cachero en “Clarín y Azorín (Una amistad y un fervor)”, *Archivum*, Universidad de Oviedo, III, 1953, págs. 159-180. Y, más recientemente, en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1984, págs. 121-138. Lo recogió también José García Mercadal en el volumen misceláneo *En lontananza* (Madrid, Bullón, 1963, págs. 11-14).

comienzo una función. En cambio, “En el Teatro de Apolo. La función de esta noche” (*El Pueblo*, 30-IX-1896)³⁸⁷ lleva un epígrafe que dice “Monólogo de un espectador”, aunque en realidad no es un monólogo, sino más bien un diálogo entre el narrador y una señora, cuyas intervenciones se omiten en el discurso³⁸⁸. El narrador, por su parte, nos va contando la obra -muy por encima-, aunque junto a ello va haciendo apreciaciones personales sobre el autor (un tal Paco Roig Ballester), la interpretación de los actores y la vida privada de éstos:

“Y ese señor que parece el amo de la casa es el amigo de Sánchez Bort, un excelente actor, que en *La cuerda floja* ha hecho morir de risa a medio público valenciano. Su esposa, aquí en la escena, es la señora Colom, una buena característica, se lo garantizo a usted... Pues nada, aquí ocurre que el novio de esa chica, que es La Riva, y esto sí que se lo garantizo a usted de veras, porque el muchacho trabaja como manda el arte... Pues... pues ¡que no sé lo que iba a decirla a usted!”³⁸⁹.

A veces, los cuentos de estructura teatral se reducen al puro diálogo, a la charla en torno a una sola idea, con escasas acotaciones. Ya vimos un ejemplo de ello en *Soledades*, capítulo II, con el diálogo entre un hombre joven y un hombre maduro. Pero hay otros ejemplos. En “Los actores” (*El País*, 14-XII-1896)³⁹⁰ aparecen un actor y un periodista, y en la conversación que ambos mantienen se pone de manifiesto la poca formación intelectual que poseen, en España, las gentes del teatro. En la misma línea cabe situar “Diálogo. La pasión en la crítica”, en donde Abundio y Dalmacio cambian impresiones sobre el teatro benaventino, y -como bien señala Mariano de Paco- los contenidos del cuento pertenecen “no al mundo de la

³⁸⁷ Recogido por Cecilio Alonso, art. cit.

³⁸⁸ Una estructura muy similar la encontraremos en un famoso cuento del mejicano Juan Rulfo, “Luvina” (*El llano en llamas*). Véase Carlos Blanco Aguinaga, “Introducción” a su ed. de Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 11-34. De manera muy especial, las páginas 19 a 23, en las cuales se analiza detenidamente “Luvina”.

³⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 262.

³⁹⁰ “Los actores” está recogido en José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., págs. 29-31.

ficción sino al de la crítica”³⁹¹. Por último, el diálogo entre un patriota y un hombre práctico (*Madrid Cómico*, 21-IV-1898) se alza como irrefutable prueba de que Martínez Ruiz no permaneció ajeno a la pérdida de las últimas colonias de ultramar³⁹².

Otras veces, los relatos no están tan acabados o, en su concepción, resultan más tradicionales o decimonónicos. Así ocurre con “Apunte” (*Las Bellas Artes*, 1-XII-1894), folletinesco esbozo sobre un recluta que vuelve licenciado de Sevilla a Valencia. O “Dura lex” (*La Federación*, 5-IX-1897): su tema es el hastío del matrimonio una vez superado el idilio inicial, tema que ya había aparecido en otros cuentos anteriores, como el diálogo dramático “La muerte de un dios” (*Las Bellas Artes*, 2-II-1895)³⁹³ o en otros relatos más logrados de *Bohemia* (“La ley” y “Envidia”). Para María Martínez del Portal, “Dura lex” bien pudo ser “una de tantas probaturas cuentísticas que, durante esta primera etapa, realizó el escritor monovero”, ya que los defectos resultan muy evidentes: “manidos incidentes, estereotipados personajes, fallos de puntuación”³⁹⁴. En cuanto a “Las ilusiones perdidas” (*El Pueblo*, 6-V-1895), el relato nos presenta a un escritor desesperado ante la muerte de la mujer amada, y por su tono romántico -y también por el bien sugerido suicidio del protagonista- lo consideramos como un anticipo de lo que será *Diario de un enfermo*, novela de 1901.

A partir de 1898, vamos a ir asistiendo a un proceso gradual en el que las ansias reformistas, teñidas de feroz anarquismo, decaen, aunque éstas nunca desaparezcan del todo en Azorín. Y así, “Tipos de la pasión” (*El Globo*, 9-IV-1903), siendo un tema religioso, ya no destila el anticlericalismo de antaño; viene a ser, más

³⁹¹ Vid. Mariano de Paco, “Diálogos dramáticos en Azorín”, cit. No obstante, el mencionado cuento aparece sin fechar.

³⁹² J. Martínez Ruiz, “Gaceta de Madrid”; en José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., págs. 91-92. En torno a las guerras coloniales y Azorín, véase el trabajo de María Martínez del Portal, “Martínez Ruiz ante la pérdida de las colonias”, *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 29-40; y, asimismo, “El 98 y América”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1993, págs. 149-182.

³⁹³ Lo recoge Rafael Ferreres en su *Valencia en Azorín*, cit.; lo estudia Mariano de Paco en “Diálogos dramáticos en Azorín”, cit.

³⁹⁴ Vid. María Martínez del Portal, “Notas sobre los cuentos del joven J. Martínez Ruiz publicados en *La Federación* de Alicante (1897-1900)”, cit.

bien, una recreación intrahistórica de figuras bíblicas secundarias: “José de Arimathea” y “La criada que denunció a San Pedro”. Vemos, pues, que el compromiso ha dejado paso a la evasión. El valor de este cuento reside, sobre todo, en ser un claro anticipo de las recreaciones literarias que tanta y tan justa fama darán al futuro Azorín. Otras recreaciones son “Filósofos españoles: Vives” (*Los Lunes de El Imparcial*, 23-XI-1903) y “Los buenos maestros: Montaigne” (*Helios*, Octubre de 1904), aunque en estos dos últimos hay que reconocer que pesa más lo ensayístico que lo narrativo³⁹⁵.

Parece lógico pensar que un anarquista convencido como lo fue Martínez Ruiz -y, además, gran conocedor y defensor de krausismo- concediera máxima importancia a la educación como principal motor de cambio social. De esta manera lo dejó escrito en el tantas veces citado *Anarquistas literarios*:

“La instrucción pública apenas está extendida. El profesorado de primeras letras parece de inanición. *Cuarenta millones* se destinan a los gastos de culto y clero; *seis*, a la enseñanza. Los catedráticos son separados arbitrariamente de sus aulas”³⁹⁶.

Siguiendo el ejemplo de los ilustrados y de Galdós (pensemos en su novela *El doctor Centeno*, de 1883), Martínez Ruiz denunció el mal estado de la enseñanza en España. Y lo hizo con un cuento -“La educación y el medio”- que, en muchos aspectos, viene a ser una especie de embrión de lo que serán *Las confesiones de un pequeño filósofo*, magnífico libro de memorias de 1904. En este cuento, Martínez Ruiz carga las tintas contra la enseñanza de corte religioso, evocando sus ocho años de colegial en los escolapios de Yecla:

“Y nuestro temperamento irá plasmándose y moldeándose sobre esta educación y sobre este medio. La obra será fatal e indestructible; sobre nuestro

³⁹⁵ “Tipos de la pasión”, “Filósofos españoles: Vives” y “Los buenos maestros: Montaigne” se hallan recogidos en José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit.

³⁹⁶ J. Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios*, cit., pág. 170. Texto que trae recuerdos de aquel *Plan general de instrucción pública* que, en 1809, redactó el ilustrado Jovellanos, un autor muy querido por J. Martínez Ruiz, para la reforma de la enseñanza en España.

cerebro, por toda nuestra vida, pesarán como losas de plomo los largos años pasados en los claustros, los silencios interminables en las salas de estudio, el voltear infecundo de las lecciones de memoria, el convencimiento íntimo, imborrable, de que contra las amarguras y catástrofes del mundo no cabe sino la resignación cristiana y mansa”³⁹⁷.

Finalmente, hablaré de ciertos cuentos que, por uno u otro motivo, guardan relación con ciertas obras. De hecho, María Martínez del Portal ha considerado “Todos frailes” (*Los Lunes de El Imparcial*, 23-XI-1903) como un epílogo de *La voluntad*, novela de 1902. Y así es. Encontramos en dicho relato a un abúlico Antonio Azorín, viviendo en Yecla, que ya no lee, que ya no escribe, que sale a la puerta de su casa en actitud contemplativa, “mientras los niños están en el colegio, donde los escolapios les enseñan la doctrina cristiana...”³⁹⁸.

Otros cuentos de 1904 ya preludian, en realidad, la época siguiente, la de diarios como *España* o semanarios como *Blanco y Negro*; u obras como *Los pueblos* o *Castilla*. Y es que no hay que perder de vista el hecho de que el 28 de enero de 1904 aparece por primera vez, en el diario *España*, la firma de “Azorín”, sustituyendo a la de J. Martínez Ruiz. Y como bien señala José María Valverde, “la nueva firma, que, en cierto modo, es una nueva personalidad, implica una nueva época en la obra del escritor”³⁹⁹.

397 José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., pág. 142. Una visión muy avanzada de lo que para J. Martínez Ruiz debía ser enseñanza la encontramos en “La escuela”, *Andando y pensando*, 1929.

³⁹⁸ *Ibid.*, pág. 171. *Vid.*, asimismo, María Martínez del Portal, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, cit.

³⁹⁹ *Vid.* José M.^a Valverde, *Azorín*, cit., pág. 288.

CAPÍTULO V

**EL PERÍODO ÁUREO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
(1905-1925)**

LOS PUEBLOS

INTRODUCCIÓN

Los pueblos. Ensayos sobre la vida provinciana, primer libro que Martínez Ruiz firmó con el pseudónimo de Azorín, se publicó en Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera Leonardo Williams, 1905. Con anterioridad, los capítulos de este libro habían ido apareciendo en el diario *España*⁴⁰⁰. Entonces, en su primera edición, constaba esta obra de dieciocho capítulos. Con posterioridad, en 1914 y en la editorial Renacimiento, se le añadirán los cinco capítulos más que componen *La Andalucía trágica*, y que van colocados antes del “Epílogo en 1960”, pieza que cierra *Los pueblos*. En 1943, al ser incluido el volumen en las *Obras selectas* de Azorín, se le añaden dos capítulos más: “Confesión de un autor” y “La muerte de un amigo: Sarrió”⁴⁰¹. José María Valverde, en 1982, hará su particular versión de *Los pueblos*, con *La Andalucía trágica* y otros artículos, rompiendo la estructura que en su día le diera Azorín y disponiendo los artículos por orden cronológico⁴⁰².

En 1990, Miguel Ángel Lozano Marco realiza una edición facsimilar de *Los pueblos* con el fin de devolverle su primigenio sabor: elimina, por tanto, *La Andalucía trágica* y todos los artículos que se fueron incorporando entre 1914 y

⁴⁰⁰ Vid. Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), “Introducción. La originalidad estética de *Los pueblos*”, Azorín, *Los pueblos*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1990, págs. 7-32.

⁴⁰¹ Aunque incorporados tardíamente, estos artículos son de la misma época que el resto de los escritos que componen *Los pueblos*: “La muerte de un amigo: Sarrió” (*España*, 20-I-1905); “Confesión de un autor” (*España*, 6-II-1905). Véase José M.^a Valverde (ed.), Azorín, *Los pueblos. La Andalucía trágica (1904-1905)*, Madrid, Castalia, 1982. Cfr. Magdalena Rigual Bonastre, “Estudio bibliográfico de José Martínez Ruiz, Azorín”, en Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, cit., págs. 1547-1675.

⁴⁰² Vid. José M.^a Valverde (ed.), Azorín, *Los pueblos*, cit.

1982. De esta misma manera pasa *Los pueblos* a las *Obras escogidas* que, en 1998, prepara el mencionado crítico⁴⁰³.

PROBLEMAS EN TORNO AL GÉNERO LITERARIO

Siguiendo al pie de la letra el epígrafe que, desde 1905, Azorín le puso a esta obra *-Ensayos sobre la vida provinciana-*, *Los pueblos* se ha venido catalogando, tradicionalmente, dentro del género ensayo. Y así, estampas son lo que contiene *Los pueblos*, tanto para José M.^a Valverde como para Manuel María Pérez López⁴⁰⁴. Como artículos de contenido cultural califica E. Inman Fox los diferentes capítulos de *Los pueblos*⁴⁰⁵. Por su parte, Miguel Ángel Lozano Marco colocó *Los pueblos* en el volumen dedicado a los ensayos dentro de las *Obras escogidas* de Azorín.

Mirella d'Ambrosio, gran conocedora de la cuentística de Martínez Ruiz, pese a haber afirmado que entre 1902 y 1924 “el cuento brilla por su ausencia” en la obra azoriniana, nos advierte a su vez que algunos capítulos de *Los pueblos* como “La fiesta”, “El buen juez”, “Un trasnochador”, “El ideal de Montaigne”, “La velada” más “El pez y el reloj” presentan “una sorprendente semejanza con cuentos posteriores, tanto temática como estructuralmente”⁴⁰⁶. En esa misma línea de ambigüedad cabe situar las palabras de Pere Gimferrer, quien ubica los distintos capítulos de los pueblos “en una región intermedia entre el relato y el ensayo”⁴⁰⁷.

Ya en 1947, Ángel Cruz Rueda, preparador de la *Obras completas* de Azorín, señaló que en *Los pueblos* había muy bellos y muy logrados cuentos, como “Los toros”, “El buen juez”, “Un trasnochador” más “El pez y el reloj”. Estos mismos

⁴⁰³ Azorín, *Obras escogidas*, vol. II, cit.

⁴⁰⁴ José M.^a Valverde, *Azorín*, cit. Y Manuel M.^a Pérez López, *Azorín y la literatura española*, cit.

⁴⁰⁵ E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁴⁰⁶ Vid. Mirella d'Ambrosio Servodidio, *Azorín escritor de cuentos*, cit., pág. 15.

⁴⁰⁷ Pere Gimferrer, “Introducción” a Azorín, *Los pueblos*, *Castilla*, ed. de José Luis Gómez, Barcelona, Planeta, 1986, pág. XIV.

ejemplos señalará Mariano Baquero Goyanes en 1968⁴⁰⁸. María Martínez del Portal considera que “ejemplos muy logrados de aquello que es o se aproxima al cuento se hallan en *Los pueblos*”⁴⁰⁹.

Por lo que a mí respecta, *Los pueblos* se compone de estampas y cuentos. Pertenecen a la cuentística “La fiesta”, “Sarrió”, “La novia de Cervantes”, “Los toros”⁴¹⁰, “El buen juez”, “Una elegía”, “Un trasnochador”, “El grande hombre en el pueblo”, “Un hidalgo”, “El ideal de Montaigne”, “La velada”, “El pez y el reloj” y “Epílogo en 1960”. En total, trece piezas que tienen un claro protagonista y un mínimo hilo argumental. Lo demás son estampas o incluso estampas próximas al artículo de costumbres: “Siluetas en Zaldívar”, “Siluetas en Urberuaga”. Tal como anuncian los títulos, en estas páginas se nos presentan siluetas, bosquejos de personajes, tipos de los que abundan en cualquier balneario, y por lo tanto relacionables con *Veraneo sentimental*, volumen que en 1944 formó José García Mercadal con los artículos de principios de siglo que Azorín no recogió en forma de libro. Y estampas plenamente descriptivas son “Una ciudad”, “En Loyola”, “En Urberuaga”.

Por esta mezcla entre cuentos y otras especies próximas a él, se ha hablado de la existencia de una trilogía compuesta por *Los pueblos* (1905), *España. Hombres y paisajes* (1909) y *Castilla* (1912). El primero en verlo así creo que fue Manuel M.^a Pérez López⁴¹¹. Es más: para Miguel A. Lozano, el poeta ciego y olvidado que abre *Los pueblos* en el relato “La fiesta” se podría relacionar con aquel otro que pone fin a *Castilla* en “La casa cerrada”⁴¹².

⁴⁰⁸ Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares” a Azorín, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 12. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.

⁴⁰⁹ María Martínez del Portal (ed.), “Introducción” a J. Martínez Ruiz, Azorín, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., págs. 7-33.

⁴¹⁰ Azorín, en su libro de memorias *Madrid* (1941), dirá: “uno de los cuentos de mi libro *Los pueblos*, 1905, el titulado “Los toros”, está dedicado al pintor Zuloaga”. Y adviértase que la noción de *cuadro*, presente en el prólogo a *Los pueblos*, ha dejado paso al marbete *cuento*. Vid. Azorín, *Madrid*, prólogo de José Payá Bernabéu, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, pág. 174.

⁴¹¹ “*Castilla*, que en cierto modo forma trilogía con *Los pueblos* y *España*”, Manuel M.^a Pérez López, *op. cit.*, pág. 35. Sigue diciendo que *España* no iguala a *Los pueblos* “en novedad, frescura y aliento creador”; y que “en *Castilla* puede el lector encontrar algunas de las mejores páginas de Azorín”.

⁴¹² Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción” a Azorín, *Los pueblos*, cit., pág. 12.

LA ESTRUCTURA

Los pueblos, al contrario que otros libros de Azorín, no tiene una estructura bien definida. Es verdad que para Lozano Marco los capítulos primero y último -“La fiesta” y “Epílogo en 1960”, respectivamente- actúan a modo de paréntesis: ambos tienen como protagonista a escritores y ambos giran en torno a la fama póstuma. En palabras de Miguel A. Lozano, nos hablan “de cómo el olvido es el destino que aguarda a todo mortal”⁴¹³. En cuanto a los espacios, el mencionado crítico halla una curiosa relación entre la temática de los distintos capítulos y la fecha en que fueron escritos:

“Es interesante comprobar cómo el tono de los artículos va cambiando, según las circunstancias, y tienen que ver con las vacaciones (por lo menos las parlamentarias): el primer artículo [‘La novia de Cervantes’] pudo coincidir con la Semana Santa -o sus alrededores-; los de julio tienen que ver con un viaje por el norte (la sección ‘Veraneo sentimental’) que duraría hasta la primera mitad de agosto, más o menos. A finales de agosto y durante el mes de septiembre parece estar en su tierra natal, pues es este el ambiente que reconocemos en estas estampas [‘Sarrió’, ‘Una elegía’, ‘La fiesta’, ‘Un trasnochador’, ‘Epílogo en 1960’, ‘El ideal de Montaigne’, ‘Los toros’]. En noviembre, aparece una recreación libresca [‘Un hidalgo’] y una escena de ambiente invernal -la velada junto al fuego-”⁴¹⁴.

Pero aún podemos añadir algo más acerca de la estructura, si nos fijamos en aspectos como el espacio. Así, cabe destacar que los cuentos -dejando ya a un lado las estampas- transcurren en cuatro ciudades muy ligadas a la biografía de nuestro escritor. De hecho en Monóvar parecen estar enclavados “La fiesta”, “Los toros”, “Una elegía”, “Un trasnochador”, “Epílogo en 1960” y -muy posiblemente- “El ideal de Montaigne”. En todos ellos aparece un personaje llamado Azorín, al que cabe

⁴¹³ *Ibíd.*, pág. 12.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, pág. 11, n. 5.

considerar como un *alter ego* de su autor, ya que con él comparte no pocas notas biográficas. Por ejemplo, en “Una elegía” leemos que el narrador protagonista dice: “he vuelto a poner los pies en esta monótona ciudad, donde ha transcurrido mi infancia”⁴¹⁵. En Monóvar fueron escritos muchos de los artículos que luego serían capítulos de *Los pueblos*, como se puede colegir de “Confesión de un autor”. En Monóvar, asimismo, habitan esos anónimos personajes de la dedicatoria del libro: “Todos ellos viven en la pequeña y clara ciudad en que hay palmeras, almendros, granados y laureles; *a flourishing town built on a slope* -dice la vieja Guía Murray: un pueblo floreciente construido en una ladera...”⁴¹⁶.

Petrel -ciudad donde nació Dña. M.^a Luisa Ruiz y Maestre, madre de Azorín- es el escenario de “Sarrió”. El narrador protagonista es otra vez Azorín. Pero al conocedor de la obra de Martínez Ruiz no se le oculta que tanto narrador como personaje protagonista están sacados de la novela *Antonio Azorín*, de 1903⁴¹⁷.

“La velada”, uno de los cuentos más bellos y sugerentes de *Los pueblos*, transcurre en Yecla, según sostiene María Martínez del Portal. De hecho, en el texto, hablando de una pareja de novios formada por Antonio y Rosarito, un personaje dice haberlos visto “esta tarde, a los dos, en la novena de la iglesia vieja”⁴¹⁸. María Martínez del Portal señala que “en *Obras completas* (1943) ofrece una curiosa variante (‘iglesia Vieja’ por ‘iglesia vieja’) que ata más esta sugerente escena al

⁴¹⁵ Azorín, *Los pueblos*, edición de Miguel A. Lozano Marco, cit., pág. 79. Se trata de una edición facsimilar, por lo que en las citas, que extraigo siempre de la misma, me permito actualizar la acentuación.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, pág. 7. En la edición de 1914 de la editorial Renacimiento, se reproduce, en la portada, una típica calle de Monóvar con un torreón árabe al fondo de una empinada cuesta. También puede resultar significativo el hecho de que, en 1917, se crease en Monóvar un semanario llamado *Los Pueblos*. Vid. la separata del *Boletín Informativo de la Casa-Museo “Azorín”*, núms. 5-6, junio de 1999; asimismo, Julio Capilla (ed.), *Escritos de José Capilla sobre Azorín y Miró*, Alicante, CAM, 1998, pág. 36. Por otro lado, Richard Ford define Monóvar como “ciudad floreciente construida en una ladera”. Vid. Richard Ford, *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*, trad. de Jesús Pardo, Madrid, Turner, 1982, pág.105.

⁴¹⁷ Salvador Pavía Pavía identifica a D. Lorenzo Sarrió -personaje de la novela *Antonio Azorín* y del cuento que nos ocupa- con D. Ramón Maestre Rico, tío de Dña. María Luisa Ruiz y Maestre, madre del escritor Azorín. Vid. Salvador Pavía Pavía, “Introducción” a Azorín, *El enfermo*, Ayuntamiento de Petrel, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, CAM, 1998, págs. 11-88. Asimismo, los trabajos del mencionado Salvador Pavía Pavía (“Azorín y Petrel”) y María Martínez del Portal (“Sobre unas cartas a la educanda Luisa Ruiz y Maestre”), ambos incluidos en M. Camen Rico Navarro (coord.), *Azorín y Petrel*, Petrel, Ayuntamiento, Caja de Crédito de Petrel, Universidad de Alicante, 1998.

⁴¹⁸ Azorín, *Los pueblos*, cit., pág. 164.

pueblo donde parece desarrollarse la escasa acción de la misma. Me refiero a Yecla”⁴¹⁹.

Sax es el innominado pueblo levantino de “El grande hombre en el pueblo” al que se retiró, con una salud muy quebrantada ya, en 1898, el que fuera el último presidente de la I República: Emilio Castelar (1832-1899). Como sucede en todo cuento, también aquí las notas paisajísticas son escasas: “pueblecillo levantino”, que “se asienta en las laderas de un montecillo que remata en un peñón ingente, agudo, enrojecido por los siglos, coronado por un castillejo moruno”⁴²⁰.

De estos cuentos, enclavados en paisajes de infancia y mocedad, pasamos a otros -de inspiración libresca- que tienen como escenario común la Mancha. Así, en Esquivias (Toledo) se desarrolla “La novia de Cervantes”; en un lugar de Ciudad Real, “El buen juez”; y en Toledo, la ciudad imperial, se sitúa “Un hidalgo”.

LA NUEVA ESTÉTICA DE AZORÍN

Cosa bien distinta es la nueva estética que se desprende de la lectura de *Los pueblos*. Siguiendo nuevamente a Lozano Marco⁴²¹, la poética de este nuevo rumbo de la creación azoriniana se halla en tres artículos. Uno de ellos es “Confesión de un

⁴¹⁹ Vid. María Martínez del Portal (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 71.

⁴²⁰ Hay otra versión de este cuento en el libro de memorias *Madrid*, de 1941, titulado “Otra imagen de Castelar”. Su distinto final -lo que el autor llama “el llanto por la patria”- une, todavía más, la doliente figura del político al desastre del 98. Asimismo, en *Madrid* nos dice Azorín: “Conocí a Castelar en la primavera de 1898, un año antes de su muerte, en el pueblo alicantino de Sax” (Azorín, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, pág. 83). Un reportaje de esa estancia del gran orador puede leerse en “Una visita a Castelar”, reportaje firmado por José García Vaso, publicado en *Madrid Cómico*, núm. 800, 18-VI-1898. Asimismo, en *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), escribe Azorín: “Sentía la belleza Castelar con toda su alma. Vibraba su espíritu con la emotividad de un niño. Una tarde, allá en el claro Levante, entre cipreses y rosales, le vimos llorar al recibir la noticia del desastre de Cavite” (Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles, Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 1218). Y en *De Granada a Castelar* (1922): “...yo mismo he visto a Castelar llorar, en 1898 -allá en Levante, en un huertecillo de rosales y laureles, bajo un cielo espléndido-, al recibir las noticias de los terribles desastres coloniales” (Azorín, *De Granada a Castelar, Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 367).

⁴²¹ Miguel A. Lozano Marco, “La originalidad estética de *Los pueblos*”, introducción a Azorín, *Los pueblos*, cit. Asimismo, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. II, cit., págs. 17-61.

autor” (*España*, 6-II-1905; incorporado a *Los pueblos en Obras selectas*, 1943). Los otros dos son: “Un poeta” (*El Progreso*, 5-III-1898) y una especie entre la narración y el ensayo titulada “Filósofos españoles: Vives” (*Los Lunes del Imparcial*, 23-XI-1903)⁴²².

Así, pues, en “Un poeta” nos habla J. Martínez Ruiz, fundamentalmente, de Maeterlinck y, sobre todo, del drama *La intrusa*, que él mismo tradujo en 1896. Nuestro escritor nos recuerda la falta de argumento de dicho drama:

“Allí no ‘pasa nada’; no hay gritos ni imprecaciones; no hay muertes, traiciones, adulterios; pero hay algo que habla con voz elocuente; hay algo que se apodera del espíritu y hace vibrar el alma con la vibración de lo desconocido, de lo trágico. Hablan las cosas: hablan las hojas de los árboles en el jardín, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que atraviesa las vidrieras multicolores, la lámpara que se apaga lentamente, el grito del niño que llora...”⁴²³.

En “Filósofos españoles: Vives” -una especie anticipada de lo que Martínez Cachero denominará “cuento-crítica”⁴²⁴- se nos hace un retrato de este filósofo valenciano afincado en Brujas. Leemos: “Vives siente un intenso amor por las cosas pequeñas”; siente, en suma, el alma de las cosas: “Juan Luis Vives ha sentido acaso mejor que nadie la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano”⁴²⁵. De entre todas sus obras, Martínez Ruiz destaca los *Diálogos*, una obra concebida para la enseñanza de la lengua latina y en la cual el autor advierte un antecedente remoto de su nueva filosofía:

“Ved cómo pasa la existencia menuda y prosaica de los pueblos en una serie de pequeños cuadros auténticos: la madre y la hermana de un chico, que han

⁴²² Ambos recogidos por José M.ª Valverde, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904)*, cit.; reeditado como J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit.

⁴²³ *Ibíd.*, pág. 87.

⁴²⁴ *Cfr.* José María Martínez Cachero, “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, cit.

⁴²⁵ José María Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., pág. 155.

dejado la casa sola y se han ido a comer cuajada con una lechera, que las ha convidado; una disputa, mientras el niño llora, de un marido con su mujer, que está empeñada en poner en la ventana unas macetas, que impiden que él vea la hora en el reloj de enfrente; el dueño de la taberna del ‘Gallo’, que antes de marcharse a cocinar en una boda quiere volver corriendo a decirle a su mujer lo que ha de hacer con los rufianes y gorriones que entran en el establecimiento; un alquimista, que está preparando sus terribles mixturas y no consiente de ningún modo que le tomen el menor tizón de la hornilla para que un vecino encienda fuego...”⁴²⁶.

Por último, de “Confesión de un autor” cito este fragmento harto elocuente:

“Todo tiene su valor estético y psicológico; los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo”⁴²⁷.

En definitiva, todas estas características que Martínez Ruiz fue dejando caer aquí y allá -desvalorización del argumento, atención a los seres insignificantes, descubrimiento del alma de las pequeñas cosas- las vamos a ir encontrando a lo largo de las páginas de *Los pueblos*.

LA MODERNIDAD DE LOS PUEBLOS

⁴²⁶ *Ibíd.*, pág. 155.

⁴²⁷ Azorín, *Los pueblos. La Andalucía trágica*, ed. de José María Valverde, cit., págs. 232-233.

Frente a otras colecciones en las que el peso de la tradición resulta bien palpable, en *Los pueblos* de Azorín podría afirmarse que todo -o casi todo- apunta hacia modernas concepciones narratológicas del género cuento. Recuérdese que para Gimferrer “nada de cuanto propone el *nouveau roman* había dejado de ser anticipado, en lo sustancial, por Azorín”⁴²⁸. Incluso una gran azorinista como sin duda lo es María Martínez del Portal ve, en estos cuentos de *Los pueblos*, anticipos de lo que con el tiempo serán las obras de los narradores del medio siglo, como Ignacio Aldecoa y Jesús Fernández Santos⁴²⁹.

Empecemos, en primer lugar, con aquellos cuentos que nos presentan una breve escena, algo así como un trozo de vida. Son “La fiesta”, “Los toros”. La forma de estos relatos es casi dialogada, aproximándose, de esta manera, a los cuentos de estructura teatral. Cuentos, además, en los que el tiempo de la lectura coincide, prácticamente, con el tiempo de la fábula; es decir, son narraciones a tiempo real⁴³⁰. Sus personajes están un tanto desdibujados; poseen inicios y finales abruptos. A los cuentos ya mencionados convendría añadir también “Una elegía”, “Un trasnochador”, “La velada” y “Epílogo en 1960”⁴³¹.

“Sarrió” reincide en una costumbre, muy de Azorín, que consiste en prolongar la vida de algunos de sus personajes novelescos mediante cuentos. Ocurrió ya en “Todos frailes” cuento de 1904⁴³², el cual viene a cerrar, aunque no del todo, el

⁴²⁸ Pere Gimferrer, “Introducción”, Azorín, *Los pueblos*, Castilla, cit., págs. IX-XVIII.

⁴²⁹ María Martínez del Portal, en su “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., llega a afirmar lo siguiente: “Algunos me hacen pensar en la cuentística de la llamada promoción del medio siglo - Aldecoa, Fernández Santos-; sobre todo los que se limitan a recoger un fragmento de vidas opacas que a nuestro lado transcurren” (pág. 13).

⁴³⁰ A este respecto dice M.^a Teresa Arregui Zamorano: “Mucho más numerosos son, sin embargo, los cuentos de situación que constituyen casi las dos terceras partes de su producción y en los que, en casos, se llega a la práctica concordancia entre el tiempo de la acción y el de la narración [...]. Incluso, 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, Baroja*, Pamplona, cit., págs. 111-112. Hay que añadir, sin embargo, que Arregui Zamorano no considera en su estudio los cuentos de *Los pueblos*.

⁴³¹ “Epílogo en 1960” se tituló con anterioridad, en la prensa, “La fama póstuma”, título quizá más adecuado, puesto que la vida de J. Martínez Ruiz superó la fecha indicada.

⁴³² Puede leerse este cuento en José María Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., págs. 168-172. Acerca de los finales en la novelística azoriniana, véase el estudio de María Martínez del Portal, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, cit.

abierto e inquietante desenlace de *La voluntad*, la novela de 1902. De forma similar, “Sarrió” prolonga la existencia de héroes de ficción de otra novela: *Antonio Azorín*, de 1903⁴³³. Idéntico proceso nos encontraremos con el protagonista de la novela *Félix Vargas* (1928), que ensanchará su existencia a través de distintos cuentos de *Blanco en azul* (1929) y *Cavilar y contar* (1942).

Pero volvamos a “Sarrió”, porque quizá sea éste uno de los relatos en que mejor se aprecia la influencia de *La intrusa*, de Maeterlinck. Así, la decrepitud del que fuera epicúreo don Lorenzo Sarrió no se nos ofrece a los lectores de una forma directa, sino a través de muy elocuentes y bien dosificados símbolos: el polvo en los muebles de la casa, la vela a medio consumir, el vaso vacío (que indica la presencia de medicamentos), los periódicos aún fajados (que anuncian la muerte de la inteligencia). Influencia del autor belga que también resulta perceptible en “La velada”, donde el viento que ruge y el golpeteo de las ventanas forman algo así “como un coro profundo, misterioso, que es la voz eterna, incomprendida, de las cosas”⁴³⁴.

Es “El buen juez” una de las piezas más alabadas de *Los pueblos*. Tanto es así, que -para José María Valverde- constituye un ejemplo de cómo una simple recensión crítica pasa a ser “un delicioso relato sobre un juez de pueblo manchego, quijotescaamente llamado don Alonso”⁴³⁵. La reseña que se piensa hacer es sobre el libro *Sentencias del presidente Magnaud*. Este volumen viaja desde Barcelona - donde fue editado- hasta Ciudad Real. Allí, nadie lo compra. Lo adquiere un grueso y desconocido señor que, vagamente, ha oído hablar del juez Magnaud. Lo lleva a su pueblo, y allí lo regala a un juez llamado don Alonso. Una vez en casa del juez Alonso y ya en la biblioteca de éste, los severos códigos de Derecho se burlan del nuevo libro, pero cuenta con la simpatía de otros, entre los que destaca el

⁴³³ “Sarrió” apareció publicado en el diario *España* el 27-VIII-1904, pasando a formar parte de *Los pueblos* en 1905. El argumento de este cuento se ve completado con otros relatos: “La muerte de un amigo: Sarrió” (*España*, 20-I-1905 y agregado a *Los pueblos* en las *Obras selectas* de 1943) y “La calle de la Montera” (semanario *Blanco y Negro*, 16-XII-1905, incluido en *España* el año 1909). Resulta curioso observar la falta de orden cronológico en estos cuentos, puesto que en “La calle de la Montera” el Azorín protagonista no sabe de la muerte de Pepita, mientras que en “Sarrió” dicha muerte ya se ha producido.

⁴³⁴ Azorín, *Los pueblos*, cit., pág. 165.

⁴³⁵ José M.^a Valverde, *Azorín*, cit., pág. 302.

*Quijote*⁴³⁶... Por la noche, don Alonso lo lee mientras dictamina un caso. A la mañana siguiente, se ha de celebrar un juicio. Lleva don Alonso una extraña sonrisa de beatitud, que preocupa a su esposa, a su cuñada, a su hija. De la sentencia del juicio -sentencia que no conoce el lector- muestran su indignación abogados y procuradores... Hay un revuelo en el pueblo, ya que -como dice el juez- cuando se imparte justicia el hecho causa sorpresa.

El personaje principal es don Alonso. De él se nos dice que su edad -como la de aquel hidalgo manchego- “frisa en los cincuenta años”. También su físico nos recuerda a Don Quijote: “nuestro amigo es alto, cenceño, enjuto de carnes”. Sus lecturas también nos resultan extravagantes: “Son todas historias locas, fantásticas, poesías sentimentales, novelas, ensueños de arbitristas, planes y proyectos de gentes que ansían renovar la haz del planeta”⁴³⁷. Por lo demás, en el cuento predomina lo inacabado. No se nos dice nada acerca del contenido del librito del juez Magnaud, ni tampoco del litigio en que trabaja don Alonso.

Con “Un hidalgo” nos introducimos en el muy azoriniano mundo de las recreaciones literarias. Como ya hemos dicho antes, embriones de éstas las fuimos encontrando en la primera etapa de J. Martínez Ruiz; me estoy refiriendo a “Los ideales de antaño (Fragmento)” y a “Medalla antigua (Apunte)”, de *Buscapiés* (1894); capítulos que luego pasarían a *Soledades* (1898) y, finalmente, a *El alma castellana* (1900)⁴³⁸. En esta última obra, hay numerosos fragmentos en los que se recrea la vida española del pasado; y así, “Un hidalgo” halla su antecedente más

⁴³⁶ Hecho que nos muestra *el alma de las cosas*. Cuando el pequeño libro del juez Magnaud llega a la biblioteca de don Alonso, los otros volúmenes cobran vida: unos códigos muestran una “sorda y formidable hostilidad”; otros, en cambio, “le han enviado un saludo cariñoso, efusivo, al pequeño volumen”. Estos rasgos de personificación nos traen a la memoria ciertas obras de Manuel Mujica Láinez que tienen como hilo conductor objetos animados: cuentos como “Memorias de Pablo y Virginia” y “El hombrecito del azulejo” (ambos de *Misteriosa Buenos Aires*, de 1950) o una novela como *El escarabajo*, 1982. Véase mi trabajo “La literatura en *Misteriosa Buenos Aires*”, *Montearabí*, núm. 7, 1989, págs. 15-21.

⁴³⁷ Azorín, *Los pueblos*, cit., págs. 64-65.

⁴³⁸ En *El alma castellana*, J. Martínez Ruiz intercala historias que bien podrían ser perfectos cuentos. Un ejemplo de lo que digo se halla en el capítulo VII (primera parte) titulado “La Inquisición”. Más concretamente, el cuento estaría en el fragmento que empieza “...Un día el rey -Carlos II, si os place se levanta con deseos de contemplar una piadosa quemazón” (Azorín, *El alma castellana*, ed. de M.^a Dolores Dobón, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995, págs. 133-134). Un cuento que, por cierto, guarda muchas semejanzas con otro de Pedro Antonio de Alarcón titulado “El rey se divierte” (incluido en *Historietas nacionales*, 1881).

cercano en el capítulo IV de la primera parte (“La vida picaresca”); y encontrará su más lograda versión en el cuento “Lo fatal” (incluido en *Castilla*, 1912).

“Un hidalgo” nos presenta un día en la vida del escudero que aparece en el tratado III del *Lazarillo*⁴³⁹. Y el contenido, con escasas variantes, coincide con lo que ha contado “el autor desconocido de *El Lazarillo de Tormes*”. Ahora bien, Martínez Ruiz se permite ciertas licencias con lo narrado, las cuales afectan tanto al contenido como a la forma. En lo que al contenido se refiere, omite algún episodio jocoso (el entierro que presencia Lázaro); no cita textualmente fragmentos que proceden de la novela⁴⁴⁰; suprime, asimismo, esas frases de Lázaro no pronunciadas -y tipográficamente entrecomilladas- con las que el pícaro ironiza sobre actitudes o palabras de su amo. En cuanto a la forma, el cambio más importante reside en la sustitución de la primera persona por la tercera. Así, pues, desde este nuevo punto de vista, el narrador convierte al hidalgo en protagonista y, desde su casi total omnisciencia, nos ofrece todo lo que Lázaro no pudo contarnos desde su perspectiva. Es más, la imaginación del escritor noventayochista inventa o amplía aquello que, en la novela del XVI, no se nos mostraba o quedaba como mera sugerencia. En resumen, en “Un hidalgo” leemos, casi punto por punto, el tratado tercero del *Lazarillo*, aunque, claro está, desde una perspectiva plenamente azoriniana.

Como ha quedado dicho, en estas recreaciones Azorín amplía o modifica lo que en su día no dijo el desconocido autor del *Lazarillo*, llenando así los espacios en blanco que, a menudo, siempre quedan en toda narración⁴⁴¹. A tal efecto, recordemos que Lázaro de Tormes dibuja la casa en que vive el hidalgo con muy escasas y negativas notas: “entrada oscura y lóbrega”, “patio pequeño y razonables cámaras” y una “negra cama” -que llega a ser “negra dura cama”- como único mobiliario. Por su parte, el narrador de “Un hidalgo” nos amplía esta descripción, en la que, una vez más, se deja sentir la predilección azoriniana por las viejas casas solariegas:

⁴³⁹ Sobre estas recreaciones traté en mi trabajo “J. Martínez Ruiz, crítico literario: su visión del tratado tercero del *Lazarillo*”, *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 109-116.

⁴⁴⁰ Por ejemplo, Martínez Ruiz escribe “Lázaro -dice a su criado-, cuida bien de la casa; yo me voy a oír misa”. En el *Lazarillo* leemos: “-Lázaro, mira por la casa en tanto que voy a oír misa” (*Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 82).

⁴⁴¹ De esta técnica consistente en llenar los espacios en blanco dejados por otro autor nos habla Miguel Ángel Lozano en la “Introducción” a su ed. de Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1994, págs. 11-47.

“La casa es grande, ancha; tiene un zaguán un poco oscuro, empedrado de guijos menuditos; sobre la puerta de la calle hay un enorme escudo de piedra; el balcón es espacioso, con barrotes trabajados a forja; y allá dentro del edificio, a mano izquierda, después de pasar por una vasta sala que tiene una puertecilla en el fondo, se ve un patizuelo claro, limpio, embaldosado con grandes losas, entre cuyas juntas crece la hierba”⁴⁴².

En “La novia de Cervantes” nos vamos a encontrar con el azoriniano tema del tiempo como repetición⁴⁴³; tema que, como es bien sabido, nuestro escritor tomó del filósofo alemán Nietzsche. Sobre el mismo, Martínez Ruiz teorizó en la novela *La voluntad* (1902) y en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, entrañable libro de memorias de 1904⁴⁴⁴. En el cuento que nos ocupa, el narrador protagonista viaja a Esquivias. Allí, da con la casa de Catalina de Salazar Palacios, la esposa de Cervantes. Sus actuales moradores le muestran las distintas dependencias de la vivienda. De repente, aparece una linda muchacha con una bandeja para obsequiar al forastero con vino y dulces de la tierra. Entonces, el innominado narrador cree ver en esta muchacha -que en realidad se llama Rosita Santos Aguado- una reencarnación de la novia de Cervantes.

“Epílogo en 1960” -cuento que muy acertadamente cierra el volumen *Los pueblos*- se tituló con anterioridad, en la prensa, “La fama póstuma”, título quizá más exacto a nuestros actuales ojos⁴⁴⁵. El interés que guarda para nosotros es la atención que Martínez Ruiz prestó, por estos mismos años, a los cuentos de temática futurista, como, por ejemplo, “La casa, la calle y el camino” (12-III-1904), incluido desde

⁴⁴² Azorín, *Los pueblos*, cit., pág.139.

⁴⁴³ Vid. Carlos Clavería, “Sobre el tema del tiempo en Azorín”, *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, 1941. Asimismo, Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, pról. de Amancio Martínez Ruiz, Madrid, Espasa Calpe, 1955; especialmente el capítulo IV: “Tiempo y eternidad”.

⁴⁴⁴ Vid. María Martínez del Portal (ed.), J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, cit. Y José María Martínez Cachero (ed.), Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

⁴⁴⁵ Dice Valverde: “no imaginaba Azorín que iba a vivir más allá de esta fecha que entonces le parecía tan remota”. Vid. José M.^a Valverde (ed.), Azorín, *Los pueblos. La Andalucía trágica*, cit., pág. 183. Por su parte, María Martínez del Portal, en su antología *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., le devuelve al relato su título primigenio.

1944 en *Tiempos y cosas*⁴⁴⁶. Cuento que, una vez más, viene a demostrar la influencia que por esos años ejerció el escritor H. G. Wells sobre J. Martínez Ruiz. Asimismo, en “La fama póstuma” encontramos dos temas muy recurrentes en la obra del futuro Azorín: la preocupación por el incierto porvenir (presente, entre otros títulos, en el drama *Angelita*, de 1930) y la necesidad de pervivir en el mundo a través de la manriqueña vida de la fama (como en “El tiempo y las cosas”, cuento de *Cavilar y contar*)⁴⁴⁷.

Para concluir, habría que recordar las palabras de José María Valverde, quien decía: “si *La voluntad* fue la mejor obra de J. Martínez Ruiz, *Los pueblos* es la mejor obra de Azorín”. Y aún fue más lejos al ver en *Los pueblos* “uno de los mejores libros escritos en español”⁴⁴⁸. Con *Los pueblos*, Martínez Ruiz dejó a un lado una concepción decimonónica del cuento para mostrarnos los nuevos caminos que habría de seguir el género en el siglo XX.

⁴⁴⁶ Cfr., asimismo, “Una opinión de Wells. La democracia”, *España*, 24-IX-1904. Puede leerse en José M.^a Valverde (ed.), Azorín, *Los pueblos. La Andalucía trágica*, cit., págs. 191-195.

⁴⁴⁷ Similar preocupación por la pervivencia y el ansia de ser reconocido por las nuevas generaciones encontramos en el cuento de Leopoldo Alas titulado “Reflejo (Confidencias)”, que se editó el 18-III-1900, en la revista *Letras de Molde*. Vid. Leonardo Romero Tobar (ed.), Clarín, *Doña Berta y otras narraciones*, Madrid, Alianza, 2002.

⁴⁴⁸ Azorín, *Los pueblos. La Andalucía trágica*, cit., págs. 26 y 29.

DE LOS PUEBLOS A ESPAÑA

Hay cuentos, por ejemplo, en *Fantasías y devaneos*, libro de Azorín de 1920, si bien en una nota inicial el autor nos advierte que “todas las páginas recogidas en este volumen fueron escritas en 1904”; observación que se hace para que “el lector sitúe debidamente en el tiempo los hombres y las cosas de que aquí se habla”⁴⁴⁹. El título lleva como epígrafe *Política, Literatura, Naturaleza*, que se corresponde con las tres partes en que se estructura el libro. De la parte llamada “Política”, habría que considerar cuento “La melancolía incurable del señor Costa”; y, además, tendríamos que emparentar dicho relato con otros de esa misma época dedicados a los grandes hombres de la patria (y pienso, de manera muy especial, en “El grande hombre en el pueblo”, bella semblanza de Emilio Castelar incluida en *Los pueblos*). En esta ocasión, lo que nos presenta Martínez Ruiz es a un triste y envejecido Joaquín Costa (1846-1911), quien “con sus ojos melancólicos, incurablemente melancólicos, [...] piensa en la *europización*, imposible, de España”⁴⁵⁰.

Mayor número de cuentos contiene la parte titulada “Literatura”. Aquí nos vamos a encontrar con una serie de cuentos que emplean la misma estructura que “El buen juez” (también de *Los pueblos*): o sea, de cómo una simple reseña bibliográfica puede dar pie a un buen cuento. Así, en “Leopardi”, el comentario de un libro ajeno - *Historia del género humano*, del poeta de Recanati- da lugar a una fábula sobre el origen de la humanidad. En “Un filósofo” lo que se comenta es el libro *La Bruyère*, del francés Paul Morillot (el cuento traza un bello retrato de este escritor francés del siglo XVII). “Un loco” nos presenta a un Don Quijote entre una salida y otra

⁴⁴⁹ Azorín, *Fantasías y devaneos* (*Política, Literatura, Naturaleza*), *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 2.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, págs. 65-66.

(posiblemente, entre la primera y la segunda, puesto que no se menciona a Sancho Panza); y el libro que sirve como resorte de esta narración es *La locura de Don Quijote*, “que el ilustre doctor don Ricardo Royo y Villanova acaba de publicar”⁴⁵¹. Finalmente, “Aniversario” nos muestra cómo pudo ser el último día en la vida de Larra, personaje del cual se nos van ofreciendo muy elocuentes pistas, para desvelarnos su nombre al final (lo que podríamos denominar *cuento-adivinanza*). Además, en la conclusión del mismo hay un recuerdo del homenaje que, en febrero de 1901, le tributó al escritor la entonces joven Generación del 98. Dice así:

“Yo no sé si estas líneas son una ficción. Pero yo pienso en ellas y me contemplo, hace tres años, en un cementerio abandonado, de Madrid, rodeado de amigos enlutados y con unas violetas en las manos, ante un nicho, leyendo un discurso que ya ha desaparecido de mi memoria, y del cual sólo recuerdo una frase: ‘Mariano José de Larra fue un hombre y fue un artista...’”⁴⁵².

Pero hay, asimismo, otros muchos relatos que Azorín no recogió en libro alguno y que, sólo muchos años más tarde, abandonarían ese semiolvido que son las hemerotecas. En esta ocasión, el recopilador fue un gran azorinista: José García Mercadal. Los artículos recopilados los ordenó en varios volúmenes y les puso acertados y muy bellos títulos. En orden cronológico, estos volúmenes son: *Tiempos y cosas*, *Veraneo sentimental*, *Palabras al viento* -todos de 1944- y, con posterioridad, *En lontananza* -de 1963-. De todos modos, estos libros no siempre presentan unidad estructural; en este sentido, acaso el más logrado siga siendo *Veraneo sentimental*. Y esa mencionada unidad se logra mediante un narrador testigo (Azorín), que observa, que juzga y que nos cuenta lo que acontece en los balnearios del norte de España (de Vasconia a Galicia, pasando por Santander y Asturias). En realidad, lo que presenta este *Veraneo sentimental* es un conjunto de cuadros costumbristas que, en alguna ocasión más aislada, dejan paso a lo que quizá

⁴⁵¹ *Ibíd.*, 114.

⁴⁵² *Ibíd.*, pág. 118. El homenaje a Mariano José de Larra quedó literaturizado en el capítulo IX de la segunda parte de la novela *La voluntad*. Se referirá de nuevo al mismo en el volumen *Rivas y Larra* (1916). Por otra parte, Larra, como infortunado personaje literario, ha interesado al dramaturgo Antonio Buero Vallejo (*La detonación*, 1977) y al narrador Juan Eduardo Zúñiga (*Flores de plomo*, colección de cuentos de 1999).

hubiera sido un buen relato -y pienso, muy especialmente, en el capítulo titulado “Don Leonardo”⁴⁵³-. En él, se nos cuenta, con muy poético tono, cómo la fortuna es susceptible de cambiar en cualquier momento y trocar felicidad por dolor. Es más: por las alusiones a “nuestro profundo y misterioso destino” y a “las inexploradas regiones de lo desconocido”⁴⁵⁴, este cuento viene a ser una especie de anticipación de aquellos otros que -ya metidos en las vanguardias- también nos hablan del “insondable misterio”: cuentos como “El reverso del tapiz” y “La mariposa y la llama” (ambos incluidos en *Blanco en azul* desde 1929). Pero, por lo que a nosotros nos atañe, lo que encontramos en *Veraneo sentimental* son, sobre todo, “ambientes”, “figuras”, más una crítica siempre delicada a todo cuanto rodea a los decadentes balnearios que hay en el Norte.

Tiempos y cosas tiene una menor coherencia estructural que *Veraneo sentimental*. Diríase que su compilador reunió aquí material procedente del diario *España* -la mayoría de 1904; en menor medida de 1905-. El resultado, por lo tanto, es más heterogéneo y, como consecuencia, vamos a ir fijándonos tan sólo en lo que, a mi entender, se aproxima a nuestra concepción de cuento.

“El niño descalzo” es un buen ejemplo de cómo un hecho tan insignificante como la recepción de un libro puede dar pie a un relato. Recordemos que un procedimiento similar lo empleó Martínez Ruiz en “El buen juez” (*Los pueblos*, 1905)⁴⁵⁵. En “El niño descalzo”, el narrador recibe un libro con idéntico título al del cuento y, en vez de reseñar tal obra, imagina las vidas de las muchachas que lo han hecho posible; esto es: de cómo podrían ser, allá en la aristocrática Segovia, “doña Pepita Villa Soler, doña María Luisa Contreras y López de Ayala, doña Concha Zúñiga, doña Sofía Ordavex y doña María Rivas”⁴⁵⁶.

⁴⁵³ Como también lo considera E. Inman Fox en *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁴⁵⁴ Azorín, *Veraneo sentimental, Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 298.

⁴⁵⁵ “El buen juez” apareció publicado en el diario *España* el 6-X-1904 y “El niño descalzo” pocos días después (15-X-1904). Tomo estos datos de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 117. Asimismo, he de añadir que me parece mejor cuento “El buen juez” que “El niño descalzo”; de hecho el primero lo eligió su autor para que formara parte de *Los pueblos* y el segundo, no.

⁴⁵⁶ Azorín, *Tiempos y cosas*, Barcelona, Salvat, 1982, pág. 26.

Si traigo a colación “Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*” (*España*, 22-IV-1904)⁴⁵⁷, se debe al curioso desdoblamiento que en él se observa, puesto que Martínez Ruiz nos informa de que su amigo Antonio Azorín acaba de publicar un libro que “se titula como el epígrafe mismo de esta nota”. Asimismo, en “Delicias y malandanzas de ‘Azorín’ en Levante” (*España*, 25-V-1904), cuento firmado por J. Martínez Ruiz, se nos narra cómo transcurre la vida en los pueblos levantinos -donde temporalmente reside Antonio Azorín-, en los cuales apenas hay silencios ni tranquilidad porque sus mujeres no paran de limpiar⁴⁵⁸. En realidad, las páginas de estos cuentos bien podrían figurar, sin causar distorsión ninguna, en la novela *Antonio Azorín* (1903) o ser uno de los capítulos de *Los pueblos* (1905).

En la misma línea que lo anterior, cabe situar ciertos cuentos de José Martínez Ruiz en los cuales el protagonista es un personaje llamado *Azorín*, considerado *alter ego* de su autor; entre éstos, “Impresiones del Ateneo” (el narrador protagonista, en la biblioteca, se siente súbitamente atraído hacia una desconocida⁴⁵⁹). En “Conjuración de señoras. La celebridad” y “El misterio de las cosas. Dos desconocidas” aparece el paseo como estructura, el narrador (*Azorín*) que observa y comenta cuanto le va saliendo al paso, y el encuentro con diversos seres desconocidos sobre los que es grato imaginar hipotéticas vidas.

Otros relatos -a mitad de camino entre el cuento y el cuadro de costumbres- se relacionan entre sí por tener como protagonista, todos ellos, a un personaje llamado doctor Dekker. Sus títulos son “The time they lose in Spain”⁴⁶⁰ y “El doctor Dekker está satisfecho”. Especialmente merece ser destacado el primero por el parecido que guarda con “Vuelva usted mañana”, el muy conocido artículo de costumbres de Larra. Si en éste era el francés Sans-délai quien nos venía a decir que,

⁴⁵⁷ *Ibíd.*.

⁴⁵⁸ *Ibíd.*.

⁴⁵⁹ Un cuento muy semejante a otro de Benjamín Jarnés titulado “Una papeleta”, recogido por José María Martínez Cachero (ed.), *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit., págs. 209-215.

⁴⁶⁰ Durante muchos años, “The time they lose in Spain” sirvió como epílogo a *La ruta de Don Quijote*, de 1905. Luego, en 1951, Azorín “escribió para el *Crisolito* de Aguilar -dice Cruz Rueda- el ‘Apéndice gazpachero’ y ‘Gazpachos’”. Vid. Ángel Cruz Rueda, “Prólogo y epílogo nuevos a *La ruta de Don Quijote*”, Azorín, *A voleo, Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 1310-1315.

en nuestra patria, es la pereza el mayor vicio nacional, en el cuento de Azorín este simpático doctor Dekker nos muestra, muy a las claras, el tiempo que se pierde en España.

Queda aún por comentar “Un almanaque. A mis amigas”, quizá el título, de entre los comentados, que mejor se ajusta al género cuento. Su tema es uno de los más característicos de Azorín: el temor que provoca en nosotros el incierto porvenir (tema que, entre otros muchos ejemplos, podemos encontrar en el azoriniano drama *Angelita*, de 1930). El protagonista es un “pequeño filósofo” que tiene el don de leer el futuro en las líneas de la mano. De hecho, leerá las manos de las tres muchachas que aparecen en el cuento: Lolita, Juanita y Leonorcita; y a las tres vaticinará vidas sombrías en lo venidero (soltería o matrimonios infortunados). Este tradicional relato se cierra con una especie de moraleja: “Ésta es la vida; el provenir es para nosotros siempre risueño; la realidad es siempre dolorosa”. Temática y estructuralmente, “Un almanaque” nos recuerda un cuento posterior: “Rosa, lirio, clavel” (también de *Blanco en azul*).

Palabras al viento, como los volúmenes anteriores, también es de 1944, y -al igual que el ya comentado *Tiempos y cosas*- tampoco tiene una bien definida estructura. De la treintena de títulos que contiene, menos de diez podrían ser considerados como cuentos. Y, en primer lugar, observamos en ellos la presencia de lo autobiográfico en “Un tren que pasa”, “El descanso dominical” y “Vidas imaginarias. En la Universidad”. El primero de ellos -“Un tren que pasa”- se sitúa en una innominada Yecla. Para corroborar lo dicho, bastaría con citar esta sucinta descripción:

“La ciudad se asienta y extiende en la falda de un alto cerro. Arriba hay una ermita. Abajo, por encima de la techumbre parda de los tejados, se yerguen cuatro o seis torres. Son las torres de la Iglesia Vieja, de la Iglesia Nueva, de San Roque, del Hospital, del Niño”⁴⁶¹.

Y más adelante hay otras notas que ayudan a tal identificación: “tiene toda la adustez y nobleza de Castilla, y al mismo tiempo hay en ella algo de la brillantez y

⁴⁶¹ Azorín, *Palabras al viento, Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 385.

de la sonoridad de Levante”. Notas con las que el lector de José Martínez Ruiz se halla plenamente familiarizado, sobre todo si ha leído novelas como *Diario de un enfermo* (1901) y *La voluntad* (1902), o libros de memorias como *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Una presencia -me refiero a la de Yecla en la amplia obra azoriniana- que no ha pasado desapercibida ni a críticos y ni a estudiosos⁴⁶². Pero no se piense -a tenor de lo expuesto- que el relato gana así en tintes localistas. Todo lo contrario. Al final del mismo se habla de “la ciudad sosegada, la ciudad muerta, con su silencio, con su inmovilidad, con su estatificación de siglos, siglos y siglos”, dándose así otro de los tópicos finiseculares por excelencia: el de la ciudad muerta como espacio literario y pictórico, que -como bien ha estudiado Lozano Marco- nos lleva a pensar en escritores como el belga Georges Rodenbach⁴⁶³. Por lo demás, en el cuento “El tren que pasa” aparecen esos dos típicos personajes azorinianos dialogando sobre temas elevados (como Antonio Azorín y Yuste en *La voluntad*, como Antonio Azorín y Sarrió en *Antonio Azorín*); en esta ocasión, uno de los personajes defiende la apartada vida de los pueblos porque en la ciudad, en Madrid, siente la angustia de “no poder pensar”. Personajes que, con sus palabras, aproximan una vez más el cuento al ensayo.

“El descanso dominical” lleva un epígrafe harto elocuente: “Los *pedaceros*”. Este nombre es una traducción aproximada del término valenciano *trosetero*, que deriva de *troset* (‘pedacito’). Con tal término se alude a los agricultores asalariados que en los domingos cultivan un pedazo de tierra propio⁴⁶⁴. La acción -la escasa acción- del cuento se sitúa en Monóvar, la tierra nativa de J. Martínez Ruiz (una vez salvadas las distancias existentes entre el narrador y el autor). Y así leemos: “Estos labriegos son mis convecinos, es decir, que viven en la misma pequeña ciudad levantina en que yo habito”; “El pueblo es diminuto, claro, blanco y alegre”; su

⁴⁶² Cfr. María Martínez del Portal, “Yecla en la obra de J. Martínez Ruiz”, *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1988, págs. 85-110.

⁴⁶³ Vid. Miguel Ángel Lozano Marco: “La ciudad muerta como espacio literario y pictórico”, *Montearabí*, núm. 21, 1995, págs. 53-63.

⁴⁶⁴ Artículos que giran en torno al descanso dominical son “La congruencia del señor Vicenti” (6-X-1904) y “La discreción del señor Dato” (7-X-1904), ambos recogidos en *Parlamentarismo español* (1916).

paisaje recuerda el de “la Grecia clásica”⁴⁶⁵, y está situado muy próximo “a la ingente y anfractuosa cordillera de Salinas”.

En cuanto a la forma, el cuento “El descanso dominical” adopta el modelo de una instancia, con una amplia nota a pie de página, que también forma parte del relato. Una vez más, tal procedimiento acerca el cuento a lo ensayístico, ampliando así los límites del género. Reproduzco la mencionada nota a pie de página:

“Nuestro compañero de Redacción *Azorín* ha elevado al Instituto de Reformas Sociales la siguiente solicitud. *Azorín* -tendremos que confesarlo- no es muy experto en cuestiones de burocracia; tal vez en su solicitud se eche de menos alguno de estos sellos sin los cuales no se puede hacer nada; acaso no esté redactada en el papel en que estas cosas deben redactarse; quizá nuestro amigo haya dejado su petición en tal Negociado, en lugar de depositarla en tal otro; es posible también que, como sucede siempre, le falte a su instancia este esencial requisito, que a última hora, con estupefacción nuestra, nos hace ver un jefe de Negociado: Ello es que la solicitud de *Azorín* no tendrá nada de extraño que duerma perennemente en algún cajón insondable, debajo de una caja de obleas y entre varios ejemplares atrasados de periódicos. Pero este documento no debe perderse en el olvido. Y por esto es por lo que nosotros lo publicamos”⁴⁶⁶.

Así, pues, con el procedimiento de la nota a pie de página las voces narrativas y los puntos de vista se amplían: la primera persona del narrador se complementa con la primera del plural de los compañeros de redacción, que *dan* este papel a la imprenta. Y, desde el principio, hay un narratorio bien explícito: los “Señores del Instituto de Reformas Sociales”, que figuran en el encabezado de la *instancia*.

“Vidas imaginarias. En la Universidad” (cuento publicado en el diario *España*, 19-I-1905) nos adentra en un tema tan querido por Azorín como imaginar qué nos deparará el mañana. A un narrador en primera persona -al que no cuesta

⁴⁶⁵ La comparación del paisaje nativo de Azorín con el de la Grecia clásica también queda establecida en la novela *Superrealismo*, de 1929.

⁴⁶⁶ Azorín, *Palabras al viento*, cit., pág. 439. Idéntico procedimiento -el de escribir un cuento con notas a pie de página- se puede encontrar en relatos de Max Aub y Jorge Luis Borges, entre otros.

identificar con su autor- le gusta evocar cómo fueron sus años de estudiante de Leyes en la Universidad Central. A continuación se produce un salto en el tiempo (“han pasado veinte, treinta, cuarenta años”- lo que nos sitúa en un tiempo futuro). Y en ese ignoto porvenir vemos que el personaje protagonista vive en un pueblo, donde podrá ser “notario, registrador o escribano”. Una de esas abúlicas vidas, en suma, que acaso temió el aún joven Martínez Ruiz de 1905. “Vidas imaginarias. En la Universidad” presenta una estructura similar a la de “La fama póstuma”, cuento publicado también en *España*, el 17-X-1904, y que quedará incluido definitivamente en *Los pueblos* bajo el título de “Epílogo en 1960”.

Otra recreación del famoso Tratado III del *Lazarillo de Tormes* la vamos a encontrar en el relato titulado “La espada” (*España*, 21-I-1906); relato que aún cabe situar en la estela que dejó “Un hidalgo” (de *Los pueblos*), pero que aún no alcanza la perfección de “Lo fatal” (de *Castilla*). Por otra parte, cuentos como “Centenario” y “Taine” recrean fragmentos de vida de muy conocidos intelectuales. “Centenario” (*España*, 14-II-1904) nos presenta a un anciano Manuel Kant, si bien su nombre no se nos dice hasta el final de lo narrado. En “Taine” (*Alma Española*, 10-I-1904), el protagonista es el filósofo francés así llamado, que aparece llevando una sosegada vida como profesor de un Instituto provinciano. Ambos -Kant y Taine-, como antes Castelar en *Los pueblos*, se nos retratan no como las grandes figuras que llegaron a ser tras su muerte, sino a través de una dimensión intrahistórica. Un buen ejercicio para poner en práctica lo que tempranamente teorizó Unamuno, en 1895, en su ensayo *En torno al casticismo*, y un anticipo, asimismo, de lo que, en 1925, será una gran lección azoriniana de intrahistoria: *Una hora de España*.

Muchos años después -en 1963-, José García Mercadal volverá a reunir escritos dispersos en un volumen que llevará por título el muy poético de *En lontananza*. Esta vez la disposición de los mismos obedecerá a una ordenación temática: “Figuras españolas”, “Los amigos del museo”, “Los oficios”, “Niños”, “Criados y señores”, etc. Pese a la lejanía cronológica con los libros antes comentados, *En lontananza* también recoge textos que aparecieron publicados en el primer decenio del siglo XX y que guardan múltiples semejanzas con volúmenes

publicados por Martínez Ruiz en esa época, tales como *Los pueblos* (1905), *El político* (1908) y *España* (1909)⁴⁶⁷.

Varios son los cuentos que -sin forzar mucho las situaciones- podrían formar parte de *Los pueblos*. Pensemos, por ejemplo, en “La viejecita y sus amigos”, “La viuda de los cuchillitos”, “El viejecito que no sabía nada”, “El pequeño farmacéutico”. Todos ellos dan la impresión de estar enclavados en el Levante nativo de nuestro escritor y que es el escenario de gran parte de los relatos que componen *Los pueblos*. “La viejecita y sus amigos” (*Blanco y Negro*, 27-II-1904) aún conserva un toque de crítica social: denuncia cómo una familia se va quedando, poco a poco, con la gran fortuna de una anciana. Vidas sencillas, opacas, algo tristes son las que nos presentan por un lado “El pequeño farmacéutico” (a quien el narrador veía tocar el violonchelo en la trasbotica) y, por otro, “El viejecito que no sabía nada” (*Blanco y Negro*, 9-VI-1904). Este último nos cuenta la historia de un hombre que, habiéndolo sabido casi todo, hoy no recuerda casi nada; un hombre, ya viejecito, que -por las tardes o en las noches voluptuosas del verano- va al jardín del casino y se pasea por la ancha alameda de plátanos, charlando con los amigos.

Pero de los cuatro relatos antes citados, acaso el más lírico de todos sea “La viuda de los cuchillitos” (*Blanco y Negro*, 19-III-1904). Nos presenta unos hechos que acaso José Martínez Ruiz conociera realmente durante su infancia, en Monóvar: los días finales de una anciana, que vivía en un inmenso caserón, poseedora de una gran fortuna y con un “terrible dolor”⁴⁶⁸ que pesaba sobre ella -la muerte del único pariente que tenía: “una niña rubia, pálida, delgada”-. Una historia que Azorín volverá a evocar, años después, en las páginas de *Superrealismo*⁴⁶⁹. Como comprobante de la mencionada poeticidad, baste citar este fragmento:

⁴⁶⁷ Cfr. Miguel Ángel Lozano Marco, “Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España*. *Hombres y paisajes*”, *España Contemporánea*, tomo III, núm. 1, primavera de 1990.

⁴⁶⁸ Personajes atormentados por un “terrible dolor” son frecuentes en la obra de Martínez Ruiz: pensemos, por ejemplo, en el entrañable hidalgo Menchirón, que figura entre las páginas de *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

⁴⁶⁹ Vid. Azorín, *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 829. El capítulo se titula “Historia antigua” y el narrador evoca figuras de Monóvar; entre éstas, D. José Salamanca, Dña. Loreto Ruiz (tía abuela del escritor) y la viuda de los cuchillitos. Con respecto a esta última, José Payá Bernabé la identifica con Remedios Pérez Verdú, “una rica hacendada de Monóvar. Se casó con José Pérez Payá, *Ganyivetet*, natural de Monóvar, donde nació el 17 de octubre de 1805. Fue alcalde desde 1861 a 1863. Fiscal, político y centro y cabeza del partido liberal monovero. A su muerte prematura el

“Y la niña pálida no se ponía buena; al contrario, su consunción se fue agravando de tal modo, que estando en Madrid de regreso de París, la buena vieja vio que su niña se le moría. Y como era terrible morir en una ciudad extraña, lejos de la casa del pueblo, lejos de estos campos verdes y de estas colinas luminosas, la vieja hizo que pusieran un tren especial para ella y para su niña. Y entonces el pueblo, emocionado, vio llegar a hora intempestiva un tren vertiginoso, y vio cómo descendían de él la niña rubia y pálida y la vieja pequeñita vestida con un traje sencillo de merino”⁴⁷⁰.

Pero no son éstos los únicos relatos que, nostálgicamente, nos devuelven a un tiempo ido. Vemos, en cambio, que hay muchos cuentos que tienen como motivo de inspiración una vieja fotografía⁴⁷¹. Y lo que se recrea en ellos es -la mayor parte de las veces- un mundo plenamente romántico, lejano, caduco. Y así, en “Un retrato histórico” (19-XI-1904⁴⁷²) se nos relata ese fabuloso viaje a Madrid que, recién entradas en la juventud, hacían desde la provincia las muchachas de familias acomodadas. De tan fabuloso viaje solían quedar muchas anécdotas que contar y una vieja fotografía. Un mundo periclitado que quizá aún llegó a conocer Dña. María Luisa Ruiz y Maestre, madre de Azorín.

Una ingenua pregunta -“Mamá, ¿tú no tienes el retrato de tu padre?”- y otra vieja fotografía sirven para evocar la figura de un antepasado en “El abuelo materno”

partido liberal fue liderado por su viuda, la *viuda dels ganyivetets*, como la llama Azorín, ayudada por sus hermanos Miguel M.^a y Ciro y por su sobrino Ciro Pérez Ferrer. La *viuda dels ganyivetets* al heredar de su marido y hermanos reunió una de las mayores fortunas de Monóvar”; *vid.* José Payá Bernabé, “Azorín, Monóvar y *Superrealismo*”, *V Colloque International “Azorín et le Surréalisme”*, Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, págs. 17-32.

⁴⁷⁰ Azorín, *En lontananza*, Madrid, Bullón, 1963, págs. 44-45. Actualizo la ortografía.

⁴⁷¹ Recurso que Azorín volverá a utilizar magistralmente en un cuento de corte autobiográfico que sirvió de prólogo a *Visión de España* (1941), una antología de páginas azorinianas, destinadas a los jóvenes y preparadas por la profesora argentina Erly Danieri. El cuento al que me refiero se titula “El otro y el mismo”, y está inspirado en una vieja fotografía de 1881, en la que aparece el colegial Martínez Ruiz con sus compañeros de los escolapios en Yecla. Otros escritores también se han valido de este recurso. Pensemos -sin agotar el tema- en *El retrato oval*, novela del también alicantino Juan Gil-Albert; o en un entrañable cuento de María Martínez del Portal, “Con la memoria recorro...”, *Montearabí*, núm. 10, 1990, págs. 51-52.

⁴⁷² Esa fecha da José García Mercadal, aunque el relato -con ese título al menos- no aparece en la citada *Guía* de E. Inman Fox.

(*Blanco y Negro*, 30-XII-1905). El relato continúa en la estela de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), donde se evocan familiares -en este caso yeclanos- del escritor José Martínez Ruiz. Y entre esos familiares se encuentra su bisabuelo paterno -D. José Soriano García-, a quien se le dedica el capítulo titulado “El abuelo Azorín”⁴⁷³. De la misma forma, en el relato que nos ocupa el protagonista está inspirado no en el abuelo, sino en el bisabuelo materno del escritor: en D. José Maestre Pérez⁴⁷⁴.

En idéntica línea -vieja fotografía y memoria de un tiempo viejo- habría que situar, igualmente, cuentos como “Don Antonio” (un intelectual interrumpe la crítica teatral que está escribiendo para retratarse, en 1861), “Una tapada” (sobre los interrogantes que suscita el hallazgo, en una cómoda, del retrato de una desconocida y misteriosa mujer). Ambos están escritos en fechas muy próximas: “Don Antonio” apareció publicado en *Blanco y Negro* el 16-VI-1906 y “Una tapada”, también en *Blanco y Negro*, el 21-VII-1906.

Ofrece especial interés el apartado que *En lontananza* se dedica a los niños. Lo componen muy logrados cuentos. Entre éstos, “Lolita. Historia de una niña que se hará grande” (*Blanco y Negro*, 8-IX-1904) destaca especialmente por el manejo de los saltos en el tiempo, que le permitirán al narrador, al compás de las olas, adivinar la vida futura de una niña que está jugando en la playa. Y así, ante el lector, irá apareciendo Lolita en las distintas etapas de su vida: a los doce años, a los veinte, a los treinta y a los setenta (en otras palabras: infancia, juventud, madurez y vejez). Al final, la presencia de otra muchacha -la nieta de Lolita- nos introduce en el azoriniano tema del tiempo como repetición.

Por otra parte, “Las lágrimas del niño” (*Blanco y Negro*, 10-VIII-1907) parece ejemplificar lo ya expuesto en el capítulo “Es ya tarde” de *Las confesiones de un pequeño filósofo*: “Cuando hacéis con la violencia derramar las primeras lágrimas a un niño, ya habéis puesto en su espíritu la ira, la tristeza, la envidia, la

⁴⁷³ Vid. Miguel Ortuño Palao, “Figuras reales en Azorín”, *Homenaje a Azorín en Yecla*, cit., págs 125-147.

⁴⁷⁴ Vid. María Martínez del Portal, “Sobre unas cartas a la educanda Luisa Ruiz y Maestre”, *Azorín y Petrer*, cit., págs. 89-90. Con las aficiones de este bisabuelo materno -sobre todo con la de “ver regar”- se relaciona el artículo “Los pequeños placeres” (*Blanco y Negro*, 12-VIII-1905).

hipocresía...”⁴⁷⁵. Finalmente, “El niño no se acuerda” (*Blanco y Negro*, 24-VIII-1907) nos enseña que la edad adulta se vuelca hacia el pasado, hacia los recuerdos, mientras que para un niño todo es futuro, todo es mañana sin ayer aún.

Pero conforme vamos avanzando en las fechas, los cuentos van sonando menos a *Los pueblos* y se parecen más a *España*. Y así hay relatos que nos muestran a pensadores o escritores ya plenamente entrados en la edad provecta, como los ya analizados “Centenario” y “Taine”. Nos estamos refiriendo, ahora, a “Don Diego de Torres” (*Blanco y Negro*, 27-XI-1910) y “El criado de Kant” (*Blanco y Negro*, 23-III-1907); este último, concretamente, está basado en un ensayo de Thomas de Quincey titulado *The last days of Immanuel Kant*⁴⁷⁶.

“Los amigos del museo” fue, en 1905, una sección de Azorín en el semanario *Blanco y Negro*. Serie que tuvo, como antecedente, el magnífico relato “Don José Nieto” (11-XI-1905), que figura en *España. Hombres y paisajes*. De la mencionada serie rescató García Mercadal tres cuentos para el volumen *En lontananza*: son “Un buen señor” (2-XII-1905), “Un sensual” (9-XII-1905) y “Un magistrado” (13-I-1906); no pertenece al género cuento “Un elegante” (25-XI-1905), por su alto contenido ensayístico; y quedó fuera del citado volumen “Unos espectadores” (23-XII-1905), por la dependencia que tenía lo escrito con respecto a la viñeta que acompañaba. En cualquier caso, de lo que no cabe duda es que la serie *Los amigos del museo* abre una brecha en Martínez Ruiz que nos llevaría a considerar la pintura como fuente de inspiración⁴⁷⁷. Y por la forma en que estos escritos aparecieron en la prensa, cabría hablar también de una especie de simbiosis entre lo pictórico y lo literario.

“Un buen señor” nos acerca, en un relato no exento de ironía, a un hombre que dormita en medio de una ejecución inquisitorial en un auto de fe. Como ha demostrado Ana M.^a Esteve López, se trata de la recreación de un detalle de la tabla

⁴⁷⁵ J. Martínez Ruiz, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, prólogo de José M.^a Martínez Cachero, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pág. 60.

⁴⁷⁶ La obra de Thomas de Quincey no sólo ha inspirado a Azorín el citado cuento, sino -muchos años después- a Alfonso Sastre su “tragedia compleja” *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1984).

⁴⁷⁷ Vid. Ana M.^a Esteve López, “La pintura como fuente de inspiración en Azorín”, *Azorín (1904-1924)*, cit., págs. 41-51.

Auto de fe de Pedro Berruguete⁴⁷⁸. De igual manera, la fuente de inspiración de “Un sensual” hay que buscarla en un cuadro del veneciano Lorenzo Lotto (*Mícer Marsilio y su esposa*). En este cuento -siguiendo a Esteve López- se hallan representados los tres tiempos del protagonista: el pasado (evocación de sus ancestros), el presente (descripción del personaje) y el futuro:

“Y es seguro, en conclusión, que en esta edad del renacimiento italiano, en que él ha tenido la dicha de nacer, en esta edad de vida intensa, de energía y de belleza, es seguro que él sabrá, como aconseja su coetáneo Montaigne, dominar en todos sus instantes sus nervios, tener una severa y fría impassibilidad, y disfrutar de este modo, intensamente, sin apasionarse, de todos los matices y cambiantes del espectáculo.

Lauretta será feliz con él; nuestro amigo es un consumado maestro en el vivir...”⁴⁷⁹.

Por último, “Un magistrado” se basa en el retrato que Velázquez hiciera a don Diego del Corral y Arellano; cuadro que, al decir de los especialistas, representa la imagen misma de la justicia. Sin embargo, para nuestra sorpresa, vemos que no intenta el narrador desarrollar una imagen secundaria (como en “Don José Nieto” o “Un buen señor”) ni se centra tampoco en el protagonista del cuadro (“Un sensual”); ahora el protagonista del relato no es otro que don Rodrigo Calderón, “marqués de Siete Iglesias, conde de la Oliva”; es más: el que fuera valido de Felipe III y a quien se juzgó -ya en tiempos de Felipe IV- por haber dejado morir sin asistencia médica a la reina Margarita de Austria. Precisamente fue don Diego del Corral y Arellano uno de los tres jueces que dictaron sentencia condenatoria hacia don Rodrigo Calderón⁴⁸⁰.

En cuanto a la forma, “Un magistrado” se nos cuenta desde el presente, puesto que el narrador está contemplando el cuadro, hoy en el Museo del Prado “por

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, págs. 45-46.

⁴⁷⁹ Azorín, *En lontananza*, cit., págs. 78-79.

⁴⁸⁰ Aunque, según nos cuenta la rigurosa Historia, fue don Diego del Corral y Arellano el único que votó en contra de tal decisión, por considerarla injusta.

la liberalidad de una dama”⁴⁸¹. Otro presente nos sitúa a nosotros, los lectores, en el siglo XVII (“ya sabéis que...”), nos recuerda los hechos acaecidos y nos enfrenta al instante en el cual los tres magistrados “van redactando, en efecto, la sentencia en que se le condena [a don Rodrigo Calderón] a ser *degollado por la garganta*”.

En el apartado “Los oficios”, se van a incluir dos cuentos que no encontraron cabida en *España* (donde sí hallamos otros de esta serie como “El anacalo”, “El apañador” y “El melcochero”). Son “El herrero” (*Blanco y Negro*, 24-XI-1906) y “El morenero” (*Blanco y Negro*, 25-V-1907). El primero nos sitúa frente a la sencilla escena en una herrería, donde importa más lo que se sugiere que lo que se dice a través de la -en apariencia- intrascendente conversación que mantienen los personajes (Pedro -el herrero-, sus ayudantes -Pascualico y Leandro- y el innominado narrador, al que tratan de usted). El cuento importa, además, por el habla que recoge, tan llena de resonancias (“la cerrajica”, “el corralico”, “...es que está haciendo mucha falta”) y, por supuesto, por constituir un ejemplo más del amor que sentía Martínez Ruiz hacia las viejas herrerías⁴⁸².

Son algunos más los cuentos que contiene *En lontananza*, pero tampoco añadiríamos nada nuevo deteniéndonos en todos ellos. Quiero resaltar “La oración del poeta” (*Blanco y Negro*, 20-IV-1907), en el que un hombre, ya cansado, vuelve sus ojos a Dios; cuento que, sin duda, tiene algo de unamuniano, pero en el cual, erróneamente, se ha identificado muchas veces al narrador protagonista con Azorín. “Origen de un gobernador” (*Blanco y Negro*, 29-VI-1907) utiliza la tradicional estructura del cuento con marco y demuestra cómo el poder evocador de una frase puede dar pie a una narración. Por último, en “Un senador” (26-IX-1905) se recrea un personaje -el obispo de Orihuela- que ya había aparecido en el capítulo XIV de la segunda parte de *Antonio Azorín*⁴⁸³, empleando Martínez Ruiz una técnica -la de

⁴⁸¹ Lo donó al Museo del Prado la Duquesa de Villahermosa, desoyendo la oferta de un multimillonario de Norteamérica.

⁴⁸² El sonido de las herrerías salpica el amanecer de Yecla en el capítulo I de la primera parte de *La voluntad*. Los herreros, asimismo, están unidos a la infancia del escritor en Yecla. En *Agenda*, en el capítulo dedicado a su tío paterno Antonio Martínez Soriano (“Un epicúreo sin saberlo”), recuerda que éste “vivía junto a una herrería; en invierno, antes del amanecer, oía yo el tintineo del macho sobre el yunque” (Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pág. 89).

⁴⁸³ En dicho capítulo -que se titula “Orihuela”- leemos lo siguiente: “El obispo es un señor simpático; es nervioso, impresionable, vivo; no sabe hablar; se azora cuando ha de decir en público cuatro palabras; pero tiene una excelente biblioteca de libros viejos y novísimos; lee mucho; y entiende lo

prolongar la vida de los personajes novelescos o de ficción- que ya había empleado en “Todos frailes” (continuación de *La voluntad*) o en el “Sarrió” de *Los pueblos* (presentación del lento declinar de este epicúreo personaje de *Antonio Azorín*).

que lee, y escribe atinadamente y con cierta medida de las cosas que opugna”.*Vid.* J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, ed. de Manuel María Pérez López, cit., pág. 203.

ESPAÑA Y SU PERTENENCIA AL GÉNERO CUENTO

España. Hombres y paisajes fue publicado, por vez primera, en el año 1909. Como es normal en Azorín, el material que compone este libro había aparecido previamente en la prensa; concretamente en dos publicaciones periódicas -la revista *Blanco y Negro* y el *Diario de Barcelona*- y en unas fechas que van desde el 11-XI-1905 - la del capítulo más antiguo, “Don José Nieto”- hasta el 6-VII-1909 –“Juan el de Juan Pedro”-. Como en su día señaló Miguel Ángel Lozano Marco, muchos de estos artículos se agrupaban en distintas series (“Los amigos literarios”, “Retratos históricos”, “Los oficios”, “Figuras andaluzas”), aunque los títulos de éstas -y asimismo las ilustraciones que acompañaban al texto- desaparecieron en el ya mencionado trasvase de la prensa al libro⁴⁸⁴.

Ahora bien, lo que a mi entender resulta difícil de definir es el género literario al que pertenecen estas páginas, si bien Martínez Ruiz, en su momento, las calificó con el marbete un tanto vago de “breves ensayos”⁴⁸⁵. Por su parte, Ángel Cruz Rueda -en la “Nota preliminar” puesta al frente de las *Obras completas*- afirmaba que *España* se compone de “cuadritos evocadores” y “evocaciones literarias”⁴⁸⁶. Por una cuestión de fidelidad a lo dicho por el autor, Lozano Marco -siguiendo a Valverde y a Pérez López- prefiere el término *estampa*, englobador de otros como *semblanza*, *boceto*, *apunte*⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Miguel Ángel Lozano Marco fechó los artículos procedentes de *Blanco y Negro* en un valioso estudio: “La colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes*”, *España Contemporánea*, tomo III, núm. 1, primavera de 1990, págs. 27-28. El resto de los artículos fueron fechados por E. Inman Fox en *Azorín: guía de la obra completa*, cit., págs. 126 y ss.

⁴⁸⁵ Azorín: “Prólogo” a *España. Hombres y paisajes*, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 445.

⁴⁸⁶ Ángel Cruz Rueda, “Nota preliminar”, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 15.

⁴⁸⁷ Miguel A. Lozano Marco, “La colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes*”, cit., págs. 32 y ss.

Pero no todos los críticos son de la misma opinión. Tempranamente, Baquero Goyanes nos advirtió que algunos capítulos de *España* -al igual que otros de obras similares como *Los pueblos* y *Castilla*- podrían figurar en libros de relatos sin violentar mucho las cosas⁴⁸⁸. De la misma opinión es María Martínez del Portal, quien, al referirse a buena parte de los capítulos de *España*, habla de “piezas narrativas breves”, “relatos” o “cuentos”⁴⁸⁹.

Una postura un tanto ambivalente es la que mantiene al respecto Inman Fox en su *Azorín: guía de la obra completa*. Sobre todo en el capítulo III: “Relación de los artículos en prensa (1892-1965)”. En él, Inman Fox nos ofrece una clasificación de cada artículo según su contenido; clasificación -nos advierte dicho crítico- “no siempre definitiva dada la naturaleza de los escritos azorinianos”⁴⁹⁰. Así las cosas, de los artículos que luego pasaron a formar parte de *España* tan sólo cinco son considerados por Inman Fox como cuentos (“Don José Nieto”, “La calle de la Montera”, “El apañador”, “Vida de un pobre hombre” y “Juan el de Juan Pedro”); los demás se catalogan como artículos que versan sobre temas literarios o culturales. Afirmaciones, como he dicho, apresuradas e inexactas, porque -por poner un ejemplo- tan cuento me parece “El apañador” como los restantes títulos que integran la serie “Los oficios” (“El anacalo”, “El melcochero”). Cuentos que, como más adelante tendremos ocasión de ver, no obedecen a un patrón tradicional de lo que entendemos por cuento literario.

España está formada por treinta capítulos⁴⁹¹, a los cuales su autor les puso un “Prólogo” y un “Epílogo en los Pirineos”⁴⁹². A la hora de deslindar los textos que pertenecen

⁴⁸⁸ Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit., pág. 187.

⁴⁸⁹ María Martínez del Portal, “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., págs. 14-15. Véase, asimismo, su estudio “Aproximación a la cuentística azoriniana”, *Montearabí*, núm. 11, Yecla, 1991, en especial págs. 21-23.

⁴⁹⁰ E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 101.

⁴⁹¹ En la 1ª ed. de *España* (Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1909) tales capítulos no vienen numerados. Las variantes entre la 1ª ed. y la que manejo son pocas. Aparte de la corrección de evidentes erratas, se observa una mayor abundancia de comas en *Obras completas*. Otra prueba más de la necesidad de publicar unas ediciones de la obra azoriniana con un texto revisado.

⁴⁹² El “Epílogo en los Pirineos” está fechado en Gavarnie, agosto de 1909. En él aparece el autor, quien, en los Bajos Pirineos franceses, nos cuenta que asistió a una romería a la que acudían “viejecitas vestidas de negro” semejantes a las de los pueblos de España. El suceso le trae a la memoria el recuerdo de “una vieja ciudad con sus anchos caserones casi en ruinas”. La descripción de dicha ciudad resulta similar a otra que aparece en el capítulo IV de la primera parte de *La voluntad*. En otras palabras, la vieja ciudad que aquí aparece rememorada pudiera ser Yecla. Quizá por ello Cecilia Belchí y María Martínez del Portal incluyeron *España. Hombres y paisajes* entre los libros de Azorín en donde aparece “la ciudad adusta” (en el *Catálogo de la exposición Azorín y Yecla*, Yecla, Ateneo Literario, mayo de 1990, pág. 11). Más recientemente, corroboran esta afirmación Miguel Ortuño Palao y Esther Muñoz Muñoz en *Bibliografía sobre Yecla*, Yecla, Real Academia de Alfonso X el Sabio/Excmo. Ayuntamiento de Yecla, 1997, pág. 218.

al género cuento considero importante el epígrafe que lleva la obra: *Hombres y paisajes*. Así, en líneas muy generales, podríamos afirmar que los que giran en torno a un personaje son cuentos, mientras que los que nos presentan un paisaje, no. Es más, los primeros se ciñen a un ser humano, lo sitúan en un espacio y un tiempo determinados, desarrollan un argumento -con mayor o menor densidad, según los casos- que luego se puede *contar*; por último, cumplen los requisitos de brevedad, tono poético, principios y finales sugerentes⁴⁹³. De esta manera, siete capítulos tienen una naturaleza no narrativa: seis las considero estampas y una de ellas se acerca, más bien, al poema en prosa. Como es normal, tales estampas tienen un alto componente descriptivo (de hecho, muchas de ellas adoptan la forma de un paseo por conocidas ciudades españolas). Sin embargo, “La poesía de Castilla” ha de considerarse como un poema en prosa dada la estructura anafórica y paralelística de todos sus párrafos; poema en prosa que cabe ser relacionado con otros posteriores de *Castilla* -v. gr., “La catedral” o “El mar”⁴⁹⁴-. Con todo, de estos siete capítulos dos van dedicados a Castilla (“Horas en León”, “La poesía de Castilla”); otros dos, a Andalucía (“Horas en Córdoba”, “Horas en Sevilla”); las dos siguientes -y no es casual que aparezcan en capítulos contiguos- van unidas a la tierra nativa de J. Martínez Ruiz: Monóvar (“Una ciudad levantina”) y la finca familiar del Collado de Salinas (“En la montaña”). Finalmente, “Una ciudad castellana” cumple la función de marco o soporte del capítulo que le sigue -“Don Joaquín el Mayorazgo”-.

Los capítulos iniciales de *España* remiten a un pasado mediato y en ellos predomina el personal mundo de las recreaciones azorinianas, una tendencia cuyo tímido origen cabe situarlo en “Un hidalgo” (*Los pueblos*, 1905). A la hora de incluir estos escritos en el género cuento podría achacársele su tal vez excesiva cercanía con el ensayo, repitiéndose casi siempre el mismo esquema: narración-digresión-narración. A este respecto -las relaciones entre cuento y ensayo- se han pronunciado distintos estudiosos. Así, Erna Brandenberger, en su *Estudios sobre el cuento español actual*, observa en nuestro hoy la presencia de “cuentos mezclados con ensayos y ensayos intercalados entre cuentos”, citando entre los pioneros de

⁴⁹³ Lo afirmado convierte en verdad las palabras dichas por Juan Bosch con respecto al género cuento: “Ahora bien, en cuanto al hecho que da el tema, ¿cómo conviene que sea? Humano, o por lo menos humanizado. [...] Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos, relatado en términos esencialmente humanos”. En “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” (1958); recopilado por Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, cit., pág. 84.

⁴⁹⁴ Así los consideró Juan Manuel Rozas en la “Introducción” a su canónica edición de *Castilla*, Barcelona, Labor, 1973, págs. 22-32. También Baquero Goyanes hablaba de poema en prosa al referirse a “Una ciudad y un balcón”, en un inolvidable libro de *Literatura Española*, Salamanca, Anaya, 1976, págs. 418 y ss.

esta tendencia a los escritores del 98 y en especial a Azorín⁴⁹⁵. También Anderson Imbert - otro gran conocedor del género- da como válidos los “cuentos que tienen forma de ensayo”⁴⁹⁶. En lo que a Martínez Ruiz se refiere, ya tempranamente Inman Fox apuntó hacia lo libresco como una fuente de inspiración tan lícita como otra cualquiera, llegando a afirmar que -cuando así actúa- “Azorín transforma la realidad *literaria* en otra creación”⁴⁹⁷. Estamos, pues, ante esas especies literarias un tanto ambiguas que Martínez Cachero bautizó con el marbete de “cuentos-crítica”⁴⁹⁸.

Me parece obvio apuntar que no todos los cuentos alcanzan igual calidad. En algunos de ellos se rompe el difícil equilibrio entre narración y ensayo -inclinándose la balanza hacia lo último-. Así sucede en “Ana” y “Una criada”. En el primero, el excesivo peso de las digresiones echa a perder lo que, acaso, pudo haber sido un buen cuento. En “Una criada”, observamos lo inadecuado del título con la miscelánea de los asuntos tratados (el recuerdo infantil de una criada, criadas entrevistadas en distintas casas, la Marinilla -personaje de *La ilustre fregona*-).

Algunos de estos cuentos llevan, bajo el título, una fecha, la cual tiene la virtud de situarnos rápidamente en un tiempo muy concreto. Así, por ejemplo, “El mal labrador (1237)”, “Un sabio (1525)”, “Un pobre hombre (1600)”, “Arrazola (1860)”. Por lo tanto, se hace verdad lo dicho por Catharina V. de Vallejo cuando afirma que “el título juega, pues, un papel integrante en el cuento y puede considerarse como parte del enunciado”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español actual*, cit., pág. 240.

⁴⁹⁶ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 151. Y añade además que “los primeros ejercicios de Borges aparecieron primero en libros de ensayos. 'El acercamiento al Almotásim' se publicó entre los ensayos de *Historia de la eternidad* y sólo años después reapareció entre los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan*”.

⁴⁹⁷ E. Inman Fox, “Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 205, enero de 1967, pág. 5-27; recogido en *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pág. 150.

⁴⁹⁸ J. M.^a Martínez Cachero, “Los cuentos-crítica de ‘Azorín’, una especie literaria ambigua”, *Orbe (Número homenaje a Azorín)*, cit. Asimismo, “Una especie literaria ambigua: Los cuentos-crítica de Azorín”, cit., págs. 189-195. Este mismo crítico también admite el ensanchamiento de los límites del género cuento en el siglo XX. En un estudio sobre el mencionado género hace hincapié en que “no ha de olvidarse la libertad y variedad introducidas en el género narrativo desde los comienzos del siglo, en cuanto son cambios y enriquecimientos convenientes y legítimos”. Y más adelante, al comentar algunos relatos, afirma que algunos de éstos experimentan “un ensanchamiento, heterodoxo si se quiere pero enriquecedor, fronterizo con otras modalidades literarias -la crónica, el poema en prosa, por ejemplo-, lo que permite la existencia en su seno de especies distintas”. Vid. José María Martínez Cachero: “Introducción” a su *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit., en especial págs. 7-52.

⁴⁹⁹ Catharina V. de Vallejo, “El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana”, cit., pág. 56. Más amplia información sobre el papel del título dentro de la estructura del cuento nos la ofrece Erna Brandenberger,

ESTRUCTURA Y PUNTO DE VISTA

De entre los treinta capítulos de que consta *España* -descontando, claro está, “Prólogo” y “Epílogo en los Pirineos”-, veintiuno pueden considerarse cuentos, según lo explicado anteriormente. Pese a lo que pudiera parecer, dichos relatos están integrados en una bien meditada estructura. Así nos lo hace ver Lozano Marco, quien señala un “criterio de ordenación histórica”, al tiempo que advierte una evolución de los capítulos que van del “tono humorístico y amable” de los del principio, hasta el “sombrio pesimismo” que se respira al final⁵⁰⁰. A la “preocupación” que destilan los últimos capítulos del libro ya aludía Martínez Ruiz en el “Prólogo” que precede a *España*⁵⁰¹.

Los capítulos iniciales -del I al IX- se hallan enclavados en la España del pasado y, con ellos, entramos en el peculiar mundo de las recreaciones literarias (recreaciones que anticipan las de *Castilla*, pero que no las superan). Con la sola excepción de “El mal labrador” -reelaboración de uno de los milagros de Berceo- todos los demás capítulos tienen como figura central a un personaje creado por un autor del Siglo de Oro: del anónimo autor del *Lazarillo* (“Unas sombrereras”), de Luis Vives (“Un sabio”), de Lope de Rueda (“Ana”), de Cervantes (“Una criada”), de H. de Luna (“Un pobre hombre”). Como bien señaló María Martínez del Portal, “de estos escritores extrae casi siempre figuras secundarias y al darles nueva vida, al recrearlas actúa con plena libertad: suprime, añade, varía y con amical benevolencia borra -o debilita- los defectos que en su origen tuvieron los personajes ahora recreados”⁵⁰². Tan sólo dos de ellos -“Delicado” y “Don José Nieto”- tienen como protagonistas a personajes reales, aunque el tratamiento que se les da no difiere del otorgado a los estrictamente literarios. De esta visión del pasado, como no podía ser menos, destaca el

op. cit., págs. 371-376. Por lo demás, idéntica técnica a la empleada en *España* por Azorín -muy acertados títulos, fecha capaz de ubicar rápidamente al lector- fue utilizada por Manuel Mujica Láinez en la magnífica colección de cuentos *Misteriosa Buenos Aires* (1950).

⁵⁰⁰ M. Ángel Lozano Marco, “Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*”, cit., pág. 46.

⁵⁰¹ Azorín, “Prólogo” a *España*, cit., pág. 445.

⁵⁰² Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 14.

tratamiento intrahistórico: ausencia de grandes nombres; atención, sobre todo, a lo pequeño. En definitiva, una España más literaria que real⁵⁰³.

A partir del capítulo X y hasta el XV, nos vamos a encontrar con la España decimonónica, es decir, con ese pasado reciente, vacío y huero, que ha dado lugar a un hoy igualmente vacío -primeros años del siglo XX-. Casi todos los cuentos están situados en la segunda mitad de dicha centuria, con la sola excepción de “En la Alhambra (1829)”. Este relato nos presenta los días granadinos del escritor norteamericano Washington Irving viviendo en el palacio de los últimos reyes nazaríes y constituye así un sentido homenaje a todos los escritores que, durante el Romanticismo, viajaron por nuestras tierras y -en la mayoría de los casos- trasladaron a sus escritos sus más o menos acertadas impresiones sobre nuestro entorno. Los demás cuentos, en cambio, nos vienen a decir de nuestro atraso. Y ese atraso se debe, entre otras razones, a que nuestros gobernantes son estultos (“Arrazola”⁵⁰⁴); a que nuestros escritores viven en la miseria (“Carlos Rubio”), como un eco de las dolientes palabras de Larra anunciadoras de que escribir en España es llorar, o como un anticipo de las denuncias posteriores que Valle-Inclán nos dejó en su *Luces de bohemia*; también a que nuestros músicos (“Oudrid”) dan al pueblo lo que el pueblo les pide: ese género chico que, tras la pérdida de las colonias, ayudará a sobrellevar la resaca de una no bien asumida derrota; a que, en definitiva, los hombres que en 1868 fueron capaces de poner en marcha una revolución -la Gloriosa- viven ahora, entre la abulia y el conformismo, plenamente instalados en el cómodo orden burgués que trajo consigo la Restauración (“Un madrileño”)⁵⁰⁵.

En esta segunda parte, no se echan en falta las recreaciones literarias. Esta vez los personajes elegidos son Nicolás Serrano (personaje extraído de una novela corta de Clarín -*Superchería*-) y “Juana y Juanita” (de *Juanita la Larga* -1895-, la novela del ya provector Valera). Por otra parte, en “Juana y Juanita” el narrador adopta el punto de vista de un personaje de la novela valeresca -el de don Paco, el viejo grave y venerable que se enamora perdidamente de la joven Juanita-, porque siente “esta vaga, esta íntima, esta irreprimible

⁵⁰³ En esta visión de España, nos da la impresión de que Martínez Ruiz, una vez más, se adelantó a Luis Cernuda. Recordemos al respecto un bello poema del autor de *La realidad y el deseo*: el titulado “Díptico español” (de la serie *Desolación de la Químera*). Como sabrá el lector, dicho poema consta de dos partes claramente diferenciadas: “Es lástima que fuera mi tierra” y “Bien está que fuera mi tierra”. En esta última composición la España literaria de Galdós pasa a ser “más real y entrañable que la otra”.

⁵⁰⁴ Cfr. “La mañana de un ministro”, capítulo VI de *El chirrión de los políticos* (1923), de Azorín.

⁵⁰⁵ Similar división estructural es la que plantea Miguel A. Lozano Marco en “Azorín. Una estética de la resignación”, *Actes du IIIe Colloque International “Azorín (1904-1924)”*, Universidades de Pau y Murcia, 1996, págs. 109-114. Considera el poema en prosa “La poesía de Castilla” (cap. XVI) como hito separador.

tristeza de que os hablaba antes, y que experimentamos los que ya vamos saliendo de la mocedad y nos encaminamos a la edad fría”.

Desde el capítulo XVII hasta el final, entramos en la España del presente. Aunque lo pretérito evocado hunde sus raíces en la segunda mitad del siglo XIX, lo cierto es que los personajes continúan viviendo en los primeros años del siglo XX. No se nos ocultan datos cronológicos. Así, se nos informa de que tanto el protagonista de “Vida de un labrantín” como el de “Toscano, o la conformidad” perdieron sendos hijos en la guerra de Cuba. Es más, del personaje Toscano se nos dice que perdió su fortuna “en 1902” y que, en aquel entonces, “se fue a vivir a una buhardilla donde vive ahora” (y ese *ahora* no debe andar muy lejos de la fecha en que se publicó el cuento: el 22-VI-1909). En “Don Joaquín el Mayorazgo” se indica cuándo nació tal personaje -1846- y se añade, a continuación, que en la actualidad “tiene sesenta y un años”; es decir, puede estar viviendo en 1907 o 1908 (publicado el 4-II-1908).

Significativo debe ser el que estos cuentos ya no lleven el consabido epígrafe con una fecha; con este dato, Azorín quiere resaltar la intemporalidad de muchos de los seres apresados en estas páginas, lo cual cobra especial importancia cuando retrata a los humildes, como en los relatos “El anacalo”, “El apañador”, “El melcochero”. En cierta manera, representan esa España eterna tan querida por Martínez Ruiz.

Finalmente, “Toscano, o la conformidad” nos muestra a un hombre que un día lo tuvo todo y hoy no tiene nada. Al igual que el humilde campesino de “Vida de un labrantín”, su existencia aparece jalonada de desgracias: muerte de un hijo en Cuba, la pulmonía que se llevó a otra hija suya, locura de su mujer. Como la de aquél, su vida está presidida por una “bella resignación”⁵⁰⁶. Ahora, su soledad se ve paliada durante sus paseos diarios por el Retiro y en las visitas a la Biblioteca Nacional y el Museo del Prado. No es fortuito que cierre la obra, puesto que acaso representa el sentir estoico, senequista del Azorín de 1909; un proceso hacia la desilusión -y, por tanto, hacia la vida interior- que se había iniciado literariamente en 1903 con *Antonio Azorín*.

Mención aparte merece el punto de vista en las partes narrativas o descriptivas. Tomemos como ejemplo “El mal labrador”, puesto que su análisis -como el de cualquier otro tomado al azar- valdría para gran parte de las piezas de España. Me gustaría detenerme en las descripciones -pequeñas descripciones a la fuerza, dada la brevedad del género cuento-. Ni las de interiores ni las de paisajes son herederas de aquellas otras de inventario, propias del

⁵⁰⁶ Vid. Miguel Ángel Lozano Marco, “Azorín. Una estética de la resignación”, cit., págs. 109-114.

Realismo decimonónico, aunque a primera vista así lo parezcan. En la descripción de la casa de este labriego sacado de los *Milagros de Nuestra Señora*, observamos varios elementos innovadores. Por ejemplo, el narrador utiliza a menudo la primera persona del plural (“no sabemos si esta casa está en pleno campo, o bien en alguna pequeña ciudad”), en virtud de lo cual narrador y lector quedarían implicados en lo descrito. Es más, adviértase que el narrador no es del todo omnisciente, ya que duda, vacila, nos sugiere una hipótesis; dudas y vacilaciones que se nos plantean mediante adverbios de duda (*acaso*, *quizá*), preguntas retóricas al lector (“¿quién podría asegurarlo?”), subordinadas sustantivas introducidas por un *si* con matiz dubitativo⁵⁰⁷.

Estas descripciones nunca son caóticas, sino que, muy al contrario, siguen un riguroso orden⁵⁰⁸, con un narrador que -en ocasiones- va desplazándose y lleva tras de sí al lector; por eso algunos críticos (Martínez Cachero, Elena Catena⁵⁰⁹) han podido hablar de técnicas cinematográficas en la prosa azoriniana. Así, en el ejemplo que nos ocupa, la casa está vista, primero, desde el exterior (paredes, fachada, árboles); ya en su interior, nos encontramos con la cocina y luego las cámaras; después el corral y sus distintas dependencias; por último, desde el corral, el narrador puede ver el palomar. No faltan en tales descripciones sonoros vocablos plenos de resonancias antiguas (el jaraíz, los alhorines, las tinajas, el corral...). Vocablos que designan cosas que parecen tener vida propia –“el alma de las cosas”, en palabras de Azorín-, como esas ventanas de los sobrados “que crujen misteriosamente por las noches”; cosas hacia las cuales el narrador amorosamente se vuelca a través del empleo de los diminutivos (“camarilla gratísima”, “orcitas”)⁵¹⁰.

Otras veces, la segunda persona del plural salpica el texto (“asombraos todos”), lo que nos hace suponer la existencia de un atento auditorio, recurso bien conocido de la cuentística tradicional. De forma especial en el relato “Don José Nieto”. Aquí la presencia de ese atento auditorio resulta casi palpable, ya que incluso sus intervenciones -o sus probables

⁵⁰⁷ Para los problemas de focalización en las descripciones, véase Antonio Risco, “El paisaje en Azorín: su elaboración y su destrucción”, *Actes du premier Colloque International José Martínez Ruiz (“Azorín”)*, cit., págs. 283 y ss. Acerca de las múltiples implicaciones que el empleo del “nosotros” conlleva, puede verse Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996, págs. 30-33.

⁵⁰⁸ Vid. María Martínez del Portal, “Fábula y paisaje en una novela innovadora (*La voluntad*)”, *Montearabí*, núm. 24-25, Yecla, 1997, págs. 145-157.

⁵⁰⁹ Vid. José M.^a Martínez Cachero, “Una especie literaria ambigua: Los cuentos-crítica de Azorín”, cit., pág. 192; y Elena Catena, ed. de Azorín, *Doña Inés (Historia de amor)*, Madrid, Castalia, 1981, pág. 96, n. 15.

⁵¹⁰ Vid. E. Inman Fox, “Azorín y la nueva forma de mirar las cosas”, cit., págs. 299-304.

intervenciones- llegan a salpicar el texto. De hecho, el cuento principia de la siguiente manera: “Todos conocéis a don José Nieto. ‘No, no’, diréis vagamente vosotros, tratando de recordar tal nombre y conviniendo, al fin, en que no acude esta figura a vuestro cerebro. ‘No, no’, repetiréis vosotros. ‘Sí, sí’, afirmo yo; todos conocéis a don José Nieto”. Y luego, a lo largo de toda la narración, se mantiene la segunda persona del plural.

Hacia el final de *España*, observamos que hay un grupo de relatos contados con un tono más objetivo, con escasas o nulas intromisiones del narrador. No creo que sea casual el hecho de que coincida este aumento de la objetividad con una mayor carga de crítica social que, sin duda, estos cuentos contienen. Me refiero a títulos como “El apañador”, “El melcochero”, “Juan el de Juan Pedro” o “Don Joaquín el Mayorazgo”. En todos ellos, el narrador se limita a poner ante nosotros unas vidas, unos hechos o unas palabras, esperando quizá que sea el lector quien saque sus propias conclusiones. Tono objetivista que tampoco falta en aquellos relatos en los que el diálogo gana terreno a la narración y la descripción. Buen ejemplo de ello son “Arrazola” y “Un madrileño”.

La prosa de Azorín está llena de matices musicales, que confieren a la misma indudables cualidades poéticas. Destacan las anáforas y los paralelismos. Así, -volviendo de nuevo a “El mal labrador”- vemos que casi todas las oraciones empiezan de la misma forma (“y hay muchos árboles frondosos...”, “y hay en la casa...”). A veces, la anáfora se da en la misma oración, consiguiéndose un ritmo más lento (“y hay una camarilla gratísima, toda llena de orcitas con mieles y crepones, de perniles, de tornizuelos y orejas de puerco puestas en sal, de embutidos, de nueces colocadas en grandes arneros, de colgajos y membrillos que penden de largas cañas”). También contribuye al ritmo el polisíndeton y la repetición, aquí y allá, de un mismo adjetivo, antepuesto o pospuesto al nombre (“la casa es ancha y cómoda”, “cámaras anchas”, “corral ancho”). Creo obvio el advertir lo morosa que puede resultar este tipo de prosa para un lector ávido de pasar hojas en pos de una trama dinámica. La prosa azoriniana, en cambio, exige un lector atento, paciente, que sepa deleitarse en lo que lee, que sepa valorar el *cómo* de lo escrito por encima del *qué*.

ESPAÑA: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

“El mal labrador” viene a ser una nueva versión -bastante dulcificada, por cierto- de uno de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; concretamente el XI. En un

principio, nos llama la atención el cambio en el título: el de Berceo –“El labrador avaro”- se convierte, muy azorinianamente, en “El mal labrador”; en otras palabras, el adjetivo *avaro*, pospuesto y pleno de connotaciones negativas, se sustituye por un adjetivo explicativo capaz de paliar tan áspera negatividad. Incluso diríase que el agrio carácter del labriego queda dulcificado por el cariño que le profesan todos sus vecinos.

Lo que nos relata Berceo en este milagro es muy breve (cuarenta y cuatro versos agrupados en las muy conocidas estrofas de la cuaderna vía). En líneas generales, el cuento de Azorín sigue el mismo hilo argumental que, en su día, trazó Gonzalo de Berceo. Ahora bien, Martínez Ruiz nos presenta minuciosamente la casa que habita este labrador, utilizando un recurso narrativo que, en lo sucesivo, pasará a ser muy usual en algunas de sus recreaciones literarias: llenar los espacios en blanco dejados por otro autor. A este “mal labrador”, pues, lo dota de “ancha y cómoda” casa, lo mismo que hiciera con el Hidalgo del tratado tercero del *Lazarillo* en “Un hidalgo” (*Los pueblos*) y “Lo fatal” (*Castilla*). Recordemos, asimismo, que el empleo de esta técnica dará lugar, en 1915, a una de las más logradas novelas cortas de Martínez Ruiz: *Tomás Rueda*⁵¹¹. No falta la cita textual y entrecomillada de algún verso de Berceo.

“Delicado” no nos presenta a un personaje literario, sino al autor de *La Lozana andaluza*. El cuento es, pues, buena muestra del Azorín que da finales distintos -a biografías, a otros relatos- y que alcanzará uno de sus mejores logros en el siempre alabado relato de “Las nubes” (*Castilla*), donde cambia el desenlace de *La Celestina*. Aquí nos encontramos con un Delicado que vive retirado y feliz en un pueblo de Andalucía (¿acaso su natal Peña de Martos?) y en 1530, como indica el epígrafe⁵¹². Todo el relato pasa por ser una bella estampa hedonista, donde se nos escamotean las notas escabrosas que puedan enturbiar la personalidad de Francisco Delicado (no se hace alusión a su carácter sensual y libertino, ni tampoco a que contrajo el *mal francés*). Ahora bien, al conocedor de la vida de este escritor no se le escapa

⁵¹¹ Sobre la figura del hidalgo traté en mi estudio “Azorín crítico literario: su visión del tratado tercero del *Lazarillo*”, cit. Sobre la técnica de “llenar los espacios en blanco dejados por el autor”, véase, asimismo, la excelente “Introducción” de Miguel Ángel Lozano Marco a su ed. de *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1994, págs. 11-47.

⁵¹² Francisco Delicado (Peña de Martos -Córdoba-, h. 1480; Venecia, h. 1534). Sacerdote y escritor. Se trasladó a Roma, aproximadamente, en 1492 por motivos que se desconocen. Jamás regresó a España. En 1527 -temeroso de la tropas de Carlos V- huyó de esta ciudad para instalarse en Venecia, donde, en 1528, publicó *La Lozana andaluza*, convirtiéndose, además, en afamado editor de nuestros clásicos. Para éstos y otros datos de su biografía, véase la “Introducción” de Bruno M. Damiani a su ed. de *La Lozana andaluza*, Madrid, Castalia, 1969. Distinto enfoque de un mismo asunto nos lo da Luis Antonio de Villena en el poema “Una ética del renunciamento” de *Hymnica* (1974-1978), recogido en *Poesía 1971-1982*, Madrid, Visor, 1983, pág. 169.

que estamos ante una biografía *corregida*. De hecho, su estancia en Roma está contemplada de forma negativa (“aquella batahola formidable de Roma no era para nuestro autor”). Nada se indica de su estancia en Venecia: Martínez Ruiz regresa a nuestro escritor a su tierra nativa, donde seguramente pudo haber terminado sus días siendo un cura simpático y admirado.

Con “Don José Nieto” pasamos de lo literario a lo pictórico, del siglo XVI al XVII. Se trata de un personaje secundario extraído de *La Meninas* de Velázquez; concretamente del anciano que, al fondo del cuadro, se dispone a abandonar la regia estancia por una puerta entreabierta. Un personaje pictórico, además, que ha llamado poderosamente la atención de José Martínez Ruiz en repetidas veces, como bien ha señalado Ana María Esteve⁵¹³. Azorín nos muestra cómo podía ser la vida de este aposentador real fuera del cuadro, y nos vamos a encontrar con un hombre de hosco carácter. Ahora bien, este cuento nos llevaría a hablar de las relaciones entre la pintura y la literatura; relaciones que, en el pasado, iban desde la literatura a la pintura y que ahora -al principiar el siglo XX- se va a dar también a la inversa, siendo Martínez Ruiz, quizás, uno de los pioneros. Coetáneos de Azorín siguieron por los mismos senderos, como es el caso de Manuel Machado, quien, en 1911, publicó un librito con veinticinco sonetos que recrean otros tantos motivos plásticos y que lleva por título *Museo pictórico*. Más adelante otros escritores seguirán el ejemplo iniciado por Azorín, como Rafael Alberti, Antonio Buero Vallejo, Manuel Mujica Láinez y José Jiménez Lozano. En ellos me gustaría detenerme.

De Rafael Alberti destacaría, sobre todo, el drama *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de 1956, en la cual -durante la noche- cobran vida distintos personajes de conocidos cuadros -de Goya y Velázquez, sobre todo- en una sala vacía del Museo en el Madrid sitiado de 1936. Pocos años después, en 1960, Buero Vallejo estrenó *Las Meninas*, uno de sus llamados dramas históricos, en el que da vida a todos los personajes del cuadro. También aparece D. José Nieto, y en la acotación leemos que se dibuja en el escenario “tal como lo vemos en el cuadro de *Las Meninas*”. Como Azorín, Buero atribuye a este personaje un carácter hosco puesto que es miembro del Tribunal del Santo Oficio⁵¹⁴.

⁵¹³ Ana María Esteve López, “La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)”, *Actes du IIIe Colloque International “Azorín (1904-1924)”*, cit., págs. 41 y ss.

⁵¹⁴ Para las relaciones entre ambos escritores, véase el estudio de Mariano de Paco “Azorín y Buero Vallejo”, en *Montearabí*, núm. 23 -Homenaje a Antonio Buero Vallejo-, Yecla, Ateneo Literario, 1996, págs. 73 y ss. Lástima que no mencione *Las Meninas*. Por su parte, Buero Vallejo reconoció tempranamente su deuda con Azorín en un artículo de 1952 titulado “La farsa eterna” (recogido en Antonio Buero Vallejo, *Obras completas*, vol. II, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 339-344). En fecha más reciente, en un texto que acompaña a un retrato de Azorín realizado por el mismo Buero. Ambos -retrato y texto- publicados también en el número 23 de *Montearabí*, cit., págs. 71-72.

De Manuel Mujica Láinez quisiera destacar dos obras: la novela *El laberinto* (1972) y la colección de relatos *Un novelista en el Museo del Prado* (1984). El protagonista de *El laberinto* es el niño que aparece en *El entierro del Conde de Orgaz* del Greco. Mujica Láinez le da un nombre -D. Ginés de Silva-, lo dota muy azorinianamente de una genealogía (es hijo de un personaje identificable como la Constancia de *La ilustre fregona*), le da una vida similar a la de tantos pícaros del siglo XVI y termina sus días -como no podía ser menos- en la Argentina, desengañado del mundo y sus miserias. Antes, en *Misteriosa Buenos Aires*, Mujica Láinez se fijó en otro niño: el velazqueño Nicolasito Pertusato (“El embrujo del rey”)⁵¹⁵. De “Arrazola” María Martínez del Portal destaca su final sin desenlace como elemento innovador dentro de la cuentística azoriniana⁵¹⁶.

“El anacalo”, “El apañador” y “El melcochero”, aunque un tanto distantes entre sí⁵¹⁷ (capítulos XVII, XIX y XXIII, respectivamente), giran en torno al mundo de los humildes; no en vano, estos tres relatos proceden de una misma serie en la prensa, cuyo título genérico fue “Los oficios”. Los tres innominados personajes están tratados con gran simpatía y cariño, lo que coloca a Martínez Ruiz entre los mejores discípulos de Galdós. Es más, con esta defensa de las gentes sencillas, de los que viven por sus manos, cabría unir a Azorín con algunos de los escritores de la Generación del Medio Siglo (sobre todo Aldecoa y Fernández Santos)⁵¹⁸.

“El melcochero” nos presenta a un vendedor de dulces en una feria durante un día de enero frío y gris. Pese a sus esfuerzos no consigue vender nada. Su repetido grito a lo largo del relato –“¡Melcochas finas, Melcochas!”- no actúa tan sólo a la manera de un estribillo de

⁵¹⁵ José Jiménez Lozano ha recreado otro personaje de *Las Meninas*: la enana Mari Bárbola, en *Un dedo en los labios*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, págs. 69 y ss.

⁵¹⁶ Vid. María Martínez del Portal: “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de J. Martínez Ruiz”, cit. Asimismo, véase nota 6. En *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., este cuento pasa a titularse “Don Lorenzo Arrazola”.

⁵¹⁷ Miguel A. Lozano Marco, en su ed. de *Los pueblos* (cit., pág. 10), dice con respecto a la mencionada obra: “Azorín selecciona y organiza el libro cuidando que resaltara la variedad de sus piezas, distanciando convenientemente las que por su forma son similares y uniendo aquellas que, aunque semejantes, crean un contraste que se puede aprovechar estéticamente”. Lo dicho valdría, en parte, para la organización de los materiales en *España*.

⁵¹⁸ Así lo vio María Martínez del Portal en su “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 13. Pensemos, por ejemplo, en aquellos cuentos de Aldecoa que -según Josefina Rodríguez- reflejan “trabajos humildes a los que, sin embargo, una dedicación entrañable confiere grandeza” (en su “Introducción” a los *Cuentos* de Ignacio Aldecoa, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 26). En esta antología -y bajo el significativo marbete de *El trabajo*- Josefina Rodríguez agrupa cuentos tan relacionables con los que estudiamos de Azorín como “Entre el cielo y el mar”, “La urraca cruza la carretera” y “Seguir de pobres”. A éstos cabría añadir el de “Santa Olaja de acero”, cuyo final -el encuentro entre el maquinista Higinio y su mujer tras una dura jornada- guarda muchas semejanzas con el desenlace de “El melcochero”.

innegables tonalidades poéticas; viene a ser, además, como un grito desesperado y acusador. El marco donde aparece enclavado este melcochero es una “vieja ciudad” que representa el tópico simbolista de las ciudades muertas, donde no faltan las influencias literarias (de Maeterlinck, de Rodenbach) y pictóricas (Zuloaga, Regoyos) tan bien señaladas por Miguel Ángel Lozano Marco⁵¹⁹. En tales ciudades -como en el cuento que nos ocupa-, el ambiente es “triste y sombrío”; el viento “hace gemir en los sobrados las viejas ventanitas”; cae, a veces, “una lluvia menuda, intermitente”; de cuando en cuando, “pasa un clérigo”; hay una “vetusta torre”, cuyo reloj va marcando las horas con suaves, melancólicas campanadas; en una ancha plaza, una fuente “arroja el agua por cuatro gruesos caños”.

“Vida de un labrantín” y “Juan el de Juan Pedro” se caracterizan, en cuanto al contenido, por entrar en el mundo de los más desfavorecidos y, en lo que a la forma se refiere, por ofrecernos apretadas biografías de sus personajes dentro de los estrechos límites que impone el género cuento. Así, al comienzo de “Vida de un labrantín” leemos: “Voy a escribir la historia de un pobre hombre en pocas líneas”. A continuación, el narrador nos cuenta la triste existencia de un labrador infortunado al que la vida no le ha escatimado desgracias. A lo largo del relato sabremos de las muertes de sus tres hijos (la de uno de ellos acaecida en la guerra de Cuba), la soledad compartida con su mujer, la vejez que impide seguir cultivando los campos abandonados... Estructuralmente, el cuento presenta de novedoso el hecho de plantear al lector dos finales, una técnica que el siempre innovador Martínez Ruiz llevará a la práctica en algunas de sus novelas (*Capricho, Salvadora de Olbena*) y en su dramaturgia (*Brandy, mucho brandy*)⁵²⁰. El cuento concluye así:

“Andando el tiempo, morirá el pobre hombre, o morirá antes su mujer.

⁵¹⁹ Miguel Ángel Lozano Marco, “La ciudad muerta como espacio literario y pictórico”, cit. En “Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, Pau, J&D Éditions, 1995, págs. 81-91, el mismo crítico califica “El melcochero” como poema en prosa.

⁵²⁰ Vid. María Martínez del Portal, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: Los desenlaces”, cit.; de manera especial el apartado II: “Más de un desenlace para una misma historia”.

Esta tendencia de ofrecer varios finales al lector la podemos encontrar en un cuento de Marina Mayoral titulado “Y entonces empezó a olvidar”, donde distintos personajes ofrecen diversos y muy contrastados desenlaces a una recién terminada historia de amor. Relato incluido en el libro *Morir en sus brazos y otros cuentos*, Alicante, Aguacilar, 1989. Que esta técnica no es algo privativo de la cuentística lo prueba un drama en un acto de Max Aub titulado *Comedia que no acaba*, de 1947. En ella, tras el planteamiento de una situación -la extraña relación entre unos jóvenes, Anna y Franz- y habiendo llegado al nudo del drama, el autor nos ofrece “varias posibles soluciones” que equivalen a cinco desenlaces, para concluir con que ninguna de ellas vale la pena.

Si muere él antes, su mujer se quedará sola. Su mujer rezará y suspirará; se irá acaso al pueblo; será pobrecita y pedirá con sus manos pajizas a los transeúntes. Si muere su mujer la primera, él se quedará también solo; su bella resignación, su bella serenidad, no se apartarán de él. Un suspiro vendrá de tarde en tarde a sus labios, y luego él exclamará:

- ¡Ea! ¿Qué le vamos a hacer? Todo sea por Dios”⁵²¹.

En “Juan el de Juan Pedro” su protagonista se llama Juan⁵²², hijo de Juan Pedro y Antonia María, orígenes humildes que nos llevarían a la picaresca. La geografía del cuento es conocida: el pueblo manchego de La Roda. Contiene elementos de los cuentos folclóricos: madre que fallece pronto, madrastra -viuda y con hijos- que personifica la maldad. Luego, Juan, a lo largo de su vida, servirá a distintos amos y desempeñará varios oficios: labrador, criado, mendigo, emigración a América, vuelta a España sin beneficios, ayudante de un médico en Criptana, vuelta a la finca Los Prietos, donde había nacido, para morir allí, dándose así una estructura circular.

Algunas descripciones anticipan el *tremendismo* que inauguraría Cela en 1942 con *La familia de Pascual Duarte*. Vemos que, siendo un niño, “entró un cerdo en la casa, se llevó al niño y comenzó a mordiscarle y roerle un brazo”, y “Juan se quedó toda su vida con una gran descarnadura en el brazo⁵²³. El cuento no está exento de una dura crítica social, similar a la que, dentro de nuestra literatura, hará mella en los años 50 -y aun después- a la hora de juzgar la áspera realidad del campesinado español (y pienso especialmente en la novela *Los santos inocentes* de Miguel Delibes). Destaca, por último, el tono objetivista, distanciador que se respira en todo el relato, con escasas intromisiones del narrador, lo que aparta esta pieza de las anteriores.

⁵²¹ Azorín, *España*, cit., pág. 500.

⁵²² Este nombre es muy frecuente en los cuentos folclóricos. Recordemos, por ejemplo, los de Fernán Caballero (“Juan Soldado”, “Juan Holgado y la muerte”). También abunda entre los relatos orales que fue recogiendo Aurelio M. Espinosa en *Cuentos populares de España*, cit., hacia los años 20 (“Juan de las Cabras”, “Juanito Malastrampas”, “Juan Tonto y María Lista”...). Los ejemplos se multiplican si lo que consultamos es la compilación de A. Rodríguez Almodóvar *Cuentos al amor de la lumbre* (cit.): “Juan y medio”, “Juan sin miedo”, “Juan Soldado, Cristo y San Pedro”...

⁵²³ En *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo J. Cela, se nos cuenta lo que aconteció a Mario, el hermano pequeño del protagonista, a quien “un guarro (con perdón) le comió las orejas” siendo un niño de pocos meses (Barcelona, Destino, col. “Destinolibro”, 16ª ed., 1987, pág. 49). Sin embargo, según Martínez Cachero, Azorín manifestó una postura más bien negativa ante la lectura de *La familia de Pascual Duarte* al poco de su aparición; de manera especial “ante algunos pasajes del libro de Cela distinguidos por una violencia que le repugnaba”. Y sigue diciendo Martínez Cachero: “No es hora de seguir a Zola (decía) y el juego paronomástico Cela/Zola se le vino a las mientes de inmediato”. Vid. J. M.ª Martínez Cachero: “Nacimiento de una amistad”, en *Boletín Informativo de la Casa-Museo Azorín*, núm. 1, Monóvar, CAM, 1995, págs. 6-7.

Como quedó indicado al principio, “Una ciudad castellana” sirve de marco o soporte al cuento que le sigue –“Don Joaquín el Mayorazgo”-, puesto que en dicha estampa se nos describe la ciudad burgalesa de Nebreda, donde vive el protagonista del relato. Estructura muy parecida a ésta utilizó Cervantes con “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”, dos de las *Novelas ejemplares*, que en realidad son una, puesto que la segunda se halla incrustada en la primera⁵²⁴.

En “Don Joaquín el Mayorazgo” nuevamente nos encontramos ante una biografía resumida en unas pocas líneas, aunque de signo bien distinto a la de “Juan el de Juan Pedro”. Don Joaquín ha nacido en el seno de la nobleza. En su juventud demostró poca inclinación hacia los estudios. Casó con una actriz como consecuencia, quizá, de sus escauceos en el teatro de aficionados. Su esposa vive por encima de sus posibilidades y don Joaquín se ve obligado a vender fincas. La ineptitud de los padres encuentra justa continuidad en los hijos. Al final del relato, el narrador irónicamente nos informa de que don Joaquín tiene un plan para regenerar España en cinco años. Una crítica hacia una aristocracia decadente que el lector atento no dudará en relacionarla con algunos poemas que, unos años más tarde, Antonio Machado dejó escritos en *Campos de Castilla* (pensemos en “El mañana efímero” y en “Coplas por la muerte de don Guido”).

“La calle de la Montera” es uno de los cuentos más antiguos de entre los que componen *España* (se publicó en *Blanco y Negro* el 16-XII-1905). Su protagonista es el Antonio Azorín de la novela homónima y *Los pueblos*⁵²⁵. En esta madrileña calle, se encuentra con un paisano -don Antonio- quien le ofrece noticias del lejano Levante, dándose de esta manera una estructura cuentística muy repetida en *Los pueblos*: de cómo el encuentro fortuito con un conocido puede dar pie a un bien trazado relato⁵²⁶. Durante la conversación que ambos sostienen, va observando Azorín los dolorosos cambios que, en nuestras vidas, impone el paso del tiempo. Surge en la memoria la figura de Pepita -la delicada Pepita Sarrió de *Antonio Azorín*- envuelta en malos presagios. Así las cosas, el cuento vendría a ser una

⁵²⁴ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Introducción” a su ed. de Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. I, Madrid, Editora Nacional, 1981; especialmente el apartado XIV: “Dos novelas que son una: ‘El casamiento engañoso’ y ‘El coloquio de los perros’”, págs. 69 y ss.

⁵²⁵ Vid. María Martínez del Portal, “Antonio Azorín, personaje de J. Martínez Ruiz”, cit. Asimismo, Manuel María Pérez López, “Introducción” a su ed. de *Antonio Azorín*, cit.

⁵²⁶ Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 13. Asimismo, J. M.^a Martínez Cachero, “Sobre *Españoles en París*”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, cit., pág. 296.

especie de continuación de la mencionada novela; hecho este -el de prolongar la existencia de sus seres de ficción- que no cabe ser considerado ni mucho menos aislado en el conjunto de la obra de nuestro escritor. Recordemos que como continuación de *La voluntad* (1902) se considera “Todos frailes”, cuento que apareció publicado en *Alma Española* el año 1904⁵²⁷.

De la misma manera, el lector de *Los pueblos* recordará el capítulo titulado “Sarrió”, donde Azorín visita de nuevo a este simpático personaje de *Antonio Azorín*. Como en la novela, don Lorenzo Sarrió sigue viviendo en Petrel, en una “ancha plaza”, frente a una iglesia “con sus dos achatadas torres de piedra”, donde se escucha el rumor de “una fuente con cuatro caños”. Pero tanto Sarrió como la casa que habita muestran inequívocos signos de decadencia; se respira por todas partes la vecindad de la muerte. Allí, por un criado, sabrá Azorín que Pepita murió. Así, pues, si seguimos un orden argumental habría que situar “Sarrió” después de “La calle de la Montera”, pese a que las fechas de publicación nos indiquen lo contrario. En otras palabras, el lector de *Los pueblos* (1905) sabe ya que Pepita ha muerto cuando lee *España* (1909)⁵²⁸.

⁵²⁷ Publicado en *Alma Española* el 10-I-1904. José María Valverde los recoge en J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., pág. 168 (reedición de *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972, como apuntamos). Según el mencionado crítico, el autor “está haciendo un fantaseo sobre la misma idea del aburguesamiento pueblerino que ya había expuesto en el final de *La Voluntad* (1902)”. En 1988, “Todos frailes” fue incluido en el volumen de cuentos *Narradores yeclanos*, Yecla, Ateneo Literario, 1988, págs. 13-16. En la nota introductiva a este relato, María Martínez del Portal afirma que el mismo “cabe ser interpretado como una curiosa prolongación de la vida del personaje Antonio Azorín de *La voluntad*”, si bien “el ahora innominado personaje se deja vivir **de acuerdo con lo que se hace en el pueblo**”. Véase, asimismo, María Martínez del Portal, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: Los desenlaces”, cit., págs. 194-195.

⁵²⁸ José Luis Gómez, en su ed. de *Los pueblos*, *Castilla*, cit., fechó la publicación de “Sarrió”, en el diario *España*, el 27-VIII-1904. Miguel A. Lozano Marco, en “Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*”, cit., pág. 27, señala que “La calle de la Montera” apareció publicado el 16-XII-1905. Del óbito de Sarrió, nos da cumplida cuenta “La muerte de un amigo: Sarrió” (diario *España*, 20-I-1905). Fue incluido por Ángel Cruz Rueda en las *Obras selectas* de 1943 y, con posterioridad, en *Obras completas*. Miguel Ángel Lozano no lo incluye en su edición de *Los pueblos*, cit., por reproducir la primera.

CASTILLA

GESTACIÓN DE UN LIBRO Y SU ESTRUCTURA

No le falta razón a Pere Gimferrer cuando afirma que “si *Los pueblos* es el inicio de una voz, *Castilla* es su culminación”⁵²⁹. Y es que estamos, sin duda, ante uno de los libros más alabados de Azorín. Libro que fue bien recibido en su momento, tal y como lo prueban los dos poemas que le dedicó Antonio Machado y que hoy forman parte de sus *Poesías completas* (incluidos ambos en la segunda edición de *Campos de Castilla*, 1917): “Al maestro ‘Azorín’ por su libro *Castilla*” y “Desde mi rincón”; este último con muy sentida dedicatoria: “Al libro *Castilla*, del maestro ‘Azorín’, con motivos del mismo”.

El libro *Castilla* de José Martínez Ruiz, Azorín, está compuesto de catorce capítulos que se escribieron entre junio y septiembre de 1912. Como era costumbre en su autor, dichos capítulos aparecieron publicados primero en la prensa, para después pasar al libro. Los diarios fueron, esta vez, el madrileño *ABC* y *La Vanguardia* de Barcelona; un artículo -“Los ferrocarriles”- apareció en una revista llamada *La Lectura* y “El mar”, en el semanario *Blanco y Negro*. De los catorce capítulos están fechados diez, según las últimas investigaciones de E. Inman Fox⁵³⁰. Quedan sin fechar “El primer ferrocarril castellano”, “Los toros”, “La fragancia del vaso” y “La casa cerrada”. Los textos aparecieron, además, bajo epígrafes que luego, en

⁵²⁹ Pere Gimferrer, “Azoriniana”, introducción a Azorín, *Los pueblos, Castilla*, ed. de José Luis Gómez, cit., págs. IX-XVII.

⁵³⁰ Vid. E. Inman Fox, “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 11-93. Otras ediciones de *Castilla* se deben a Juan Manuel Rozas (cit.), Ana Suárez Miramón (Barcelona, Plaza y Janés, 1986), José Luis Gómez -con introducción de Pere Gimferrer- (cit.), Mauro Armiño (Madrid, Edaf, 1987), José Luis Molina (Madrid, Bruño, 1999) y Gregorio Torres Nebrera (Madrid, Biblioteca Nueva, 2000), entre otras. Sobre las distintas aportaciones de algunas de ellas, pueden verse distintas reseñas bibliográficas debidas a Jaime Mas Ferrer (*Anales Azorinianos*, núm. 2, 1985, págs. 141-142), María Martínez del Portal (*Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 317-318) y a mí mismo (*Montearabí*, núm. 30, 2000, págs. 92-94).

algunos casos, dieron lugar a otros títulos en la copiosa obra azoriniana (“Lecturas españolas”, “Andanzas y lecturas”, “Al margen de los clásicos”)⁵³¹.

Mención aparte merece el género al que pertenece *Castilla*. Dos reconocidos azorinistas -como el ya mencionado E. Inman Fox y Miguel Ángel Lozano- nos vienen a decir que esta obra es un ensayo. Fox lo afirma en su *Azorín: guía de la obra completa*⁵³², mientras que Lozano Marco incluye la obra que nos ocupa en el volumen II de las *Obras escogidas* de Azorín⁵³³ -el dedicado a los ensayos-, si bien no deja de advertirnos la existencia en *Castilla* de “relatos poemáticos”.

Otros críticos, también especialistas en Azorín, nos hicieron ver que, junto a lo ensayístico, *Castilla* contiene muy valiosos cuentos. Estos críticos, tantas veces mencionados, son Ángel Cruz Rueda, Mariano Baquero Goyanes, Juan Manuel Rozas, José María Martínez Cachero y María Martínez del Portal⁵³⁴, entre otros. Especialmente, resulta de gran valor el amplio estudio introductorio que Juan Manuel Rozas puso al frente de *Castilla* el año 1973. En él me voy a detener.

Rozas divide la obra en cuatro apartados, atendiendo a los distintos géneros literarios. El primero de ellos engloba los cuatro primeros capítulos de *Castilla*: “Los Ferrocarriles”, “El primer ferrocarril castellano”, “Ventas, posadas y fondas” y “Los toros”. Son ensayos que tienden hacia el estudio erudito (los dos primeros) o hacia el artículo de costumbres (los dos últimos). Carecen, por lo tanto, de argumento y tienen como tema común el enfrentamiento España-Europa (significando España el anquilosamiento y Europa el progreso).

El segundo apartado lo componen “Una ciudad y un balcón”, “La catedral” y “El mar”. El tema general a todos ellos es Castilla y el paso del tiempo. Faltos de argumento, son verdaderos poemas en prosa. Con todo, “Una ciudad y un balcón” se aproxima al género cuento por la presencia de un hombre-protagonista con “la cara apoyada en la mano” y un

⁵³¹ Vid. E. Inman Fox, “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, cit., págs. 79-80.

⁵³² Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁵³³ Vid. Azorín, *Obras escogidas*, tres volúmenes, coordinación de Miguel Ángel Lozano Marco, cit.

⁵³⁴ Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, págs.9-25; Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.; Juan Manuel Rozas, “Introducción. Azorín o la intrahistoria”, Azorín, *Castilla*, cit., págs. 7-75; José María Martínez Cachero, “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, cit.; María Martínez del Portal, “Introducción” a su antología *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., págs. 7-33.

narrador capaz de saltar las barreras del tiempo; y así, como cuento, lo calificó alguien tan autorizado como Enrique Anderson Imbert⁵³⁵.

“Las nubes”, “Lo fatal”, “La fragancia del vaso” y “Cerrera, cerrera...” son las muy famosas recreaciones literarias, en virtud de las cuales Martínez Ruiz prolonga, modifica o suaviza las vidas de conocidos personajes literarios. Para Juan Manuel Rozas son auténticos cuentos. El tema de todas estas piezas es el paso del tiempo y su poder destructor. Al igual que el resto de los capítulos, todos están ambientados en Castilla.

Los últimos capítulos -“Una flauta en la noche”, “Una lucecita roja” y “La casa cerrada”- son cuentos no inspirados ya en la tradición literaria: “tres narraciones que no parten de libros y que ponen en evidencia el paso del tiempo a través de unos personajes inventados”⁵³⁶. En suma, vidas anodinas, opacas, en cuentos que, con todo, se caracterizan por la poca acción, rasgo general que comparten con toda la narrativa azoriniana. Tampoco hay que olvidar las palabras de Baquero Goyanes, para quien estas piezas suponían casi “las más altas cimas que Azorín logró en el arte del cuento”⁵³⁷.

Por lo tanto, estamos ante una obra que -según Rozas- presenta una bien calculada estructura, la cual responde a la distribución 4+3+4+3. Es más: los siete primeros capítulos nos aportan ideas y vivencias generales sobre Castilla; mientras que los siete últimos, al ser cuentos, se centran en seres bien concretos. Por razones obvias, me detendré exclusivamente en los cuentos.

ANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE CASTILLA

Si consideramos “Una ciudad y un balcón” como cuento, habría que decir, en primer lugar, que éste posee una perfecta estructura, que consta de tres partes y un epílogo⁵³⁸. Cada una de éstas, nos muestra un momento histórico perteneciente a los siglos XVI, XVIII y XX respectivamente. A su vez, cada apartado se vuelve a dividir en otros tres momentos:

⁵³⁵ No sólo considera cuento “Una ciudad y un balcón”, sino que, además, lo relaciona con el relato “El inmortal” de Jorge Luis Borges. Vid. E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, cit., pág. 155.

⁵³⁶ Vid. Juan Manuel Rozas, “Introducción” a Azorín, *Castilla*, cit., pág. 29.

⁵³⁷ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.

⁵³⁸ Un cuento con una estructura y tono similares a “Una ciudad y un balcón” -también a mitad de camino entre el relato y el poema en prosa- es el titulado “Los poetas”, incluido en *Madrid. Guía sentimental* (1918).

descripción paisajista, la Historia entre paréntesis, presentación de un melancólico caballero con la mano apoyada en la mejilla. De su estructura musical, propia de la poesía, Juan Manuel Rozas nos dice que tiene tres partes “paralelas, simétricas, que evocan las estrofas de un poema medido”⁵³⁹. Lo inmutable, lo que permanece a lo largo del tiempo, es este caballero y el sonido de las campanas, que simbolizan la eternidad; lo demás está sujeto a cambios, a mudanza o, incluso, condenado a la desaparición.

En “Una ciudad y un balcón” el narrador contempla a través de un catalejo, objeto mágico que tiene el don de saltar las infranqueables barreras temporales (objetos mágicos que no faltan en la obra azoriniana; pensemos en el anillo de la pieza teatral *Angelita*)⁵⁴⁰. Por otra parte, este “yo oteador” -en palabras de Rozas- nos recuerda al magistral don Fermín de Pas, quien al comienzo de la novela clariniana *La Regenta* observa, con otro catalejo, la ciudad de Vetusta desde lo alto de la torre de la catedral⁵⁴¹. En cuanto a la ciudad, Baquero Goyanes la identifica, muy acertadamente, con Toledo, a tenor de la cita inicial de Garcilaso de la Vega: “No me podrán quitar el dolorido/ sentir...”⁵⁴².

En el que hemos denominado como tercer grupo de *Castilla* se encuentran los cuatro cuentos que están inspirados en la tradición de nuestras letras. Son las famosas recreaciones literarias, en virtud de las cuales Azorín toma personajes de otros autores a los que da nueva vida, bien prolongando sus truncadas existencias o bien modificando las que, en su día, les dio su creador. Aunque en *Castilla* nos vamos a encontrar con las más logradas recreaciones literarias, éstas se hallaban bien presentes en libros anteriores como *El alma castellana* (1900), *Los pueblos* (1905) y *España* (1909). Y volverán a estar presentes aún más tarde como en la novela corta *El licenciado Vidriera, visto por Azorín* (luego titulada *Tomás*

⁵³⁹ Juan Manuel Rozas, “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, cit., pág. 48.

⁵⁴⁰ Juan Manuel Rozas (*Ibíd.*), con motivo del catalejo, trae a colación una novela picaresca del siglo XVII titulada *Los antojos de mejor vista*, de Rodrigo Fernández de Ribera. El “yo oteador” también halla su antecedente en otra novela picaresca barroca: *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara. Dentro de la obra de Martínez Ruiz, un catalejo hallamos en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en el capítulo titulado “La ventanas”: “Entonces vosotros sacáis de un cilindro de recio y viejo cuero un catalejo enmohecido, en uno de cuyos tubos pone en letra inglesa *London*; y miráis el panorama verde y suave...” (Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, cit., pág.601). Y volveremos a encontrar este objeto en el capítulo “La dulce haronía”, de *El chirrión de los políticos* (1923): “Con el catalejo vamos escudriñando los lejanos senos del paisaje” (Azorín, *El chirrión de los políticos, Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 393).

⁵⁴¹ “Una ciudad y un balcón” ha merecido muy atinados y sensibles comentarios por parte de Juan Manuel Rozas y Mariano Baquero Goyanes. El primero en la “Introducción” de su ya citada edición de *Castilla*, págs. 41 y ss. El segundo, en un inolvidable manual de *Literatura española* (2º de BUP), cit., págs. 418 y ss.

⁵⁴² *Vid.* Mariano Baquero Goyanes, *ibíd.*

Rueda) o bien en novelas extensas como *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925), sin querer agotar la lista.

Destaca Rozas la perfecta ordenación cronológica de estos cuatro capítulos de *Castilla*, partiendo de la obra en que están basados: “Las nubes” -siglo XVI, puesto que han pasado “diez y ocho años” desde el *final* de *La Celestina* de Rojas-, “Lo fatal” -el *Lazarillo*, siglo XVI-, “La fragancia del vaso” -“La ilustre fregona”, una de las *Novelas ejemplares* cervantinas, siglo XVII- y “Cerrera, cerrera” -la novela anónima *La tía fingida* y un capítulo del *Quijote*-. Es más: con la excepción de “La fragancia del vaso” -el cuento con una estructura más compacta-, los demás se desarrollan en tres momentos que podrían resumirse en narración, ensayo y vuelta a la narración. Así, “Las nubes” se basa en *La Celestina* de Fernando de Rojas y comenta el poema *Colón* de Ramón de Campoamor. “Lo fatal” toma como personaje al Hidalgo del tratado tercero del *Lazarillo de Tormes* y glosa un soneto de Góngora; “Cerrera, cerrera” continúa la novela corta *La tía fingida* -novela difícilmente atribuible a Cervantes- y reflexiona en torno al capítulo L de la primera parte del *Quijote*. Por esta novedosa mezcla entre narración y ensayo, José María Martínez Cachero ha bautizado este tipo de relatos con el marbete “cuentos-crítica”⁵⁴³.

“Las nubes” otorga nueva vida a la trágica pareja formada por Calisto y Melibea. Como ya ha quedado expresado, Azorín los sitúa dieciocho años después, casados y con una hija que, como su abuela, se llama Alisa⁵⁴⁴. El tema de este cuento es uno de los más típicamente azorinianos: el tiempo como repetición; tema que Martínez Ruiz tomó del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900). Una teorización de este tema viene en *La voluntad*; concretamente en el capítulo III de la primera parte, puesta en boca del maestro Yuste, quien dialoga con un silente Antonio Azorín:

“-Todo pasa. La sucesión vertiginosa de los fenómenos no acaba. Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas. A través del tiempo infinito, en las infinitas combinaciones del átomo incansable, acaso las formas se repitan; acaso las formas presentes vuelvan a ser, o estas presentes sean reproducción de otras en el infinito

⁵⁴³ José María Martínez Cachero, “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, cit.

⁵⁴⁴ Un magnífico comentario de este capítulo se debe a Manuel María Pérez López, “Calisto y Melibea se casaron... (Visión modernista de *La Celestina*)”, *Ínsula*, núm. 633, 1999, págs. 27-28. De las posibilidades dramáticas que este relato encierra se dio cuenta Francisco Torres Monreal, “Las nubes’ de Azorín (Un ejemplo de arquitectura narrativa)”, *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, págs. 511-521.

pretérito creadas. Y así, tú y yo, siendo los mismos y distintos, como es la misma y distinta una idéntica imagen en dos espejos; así tú y yo acaso hayamos estado otra vez frente a frente en esta estancia, en este pueblo, en el planeta este, conversando, como ahora conversamos, en una tarde de invierno, como esta tarde, mientras avanza el crepúsculo y el viento gime”⁵⁴⁵.

Tiempo como repetición que también observamos en el “Prólogo” de esta misma novela, cuando vemos dos imágenes contrapuestas de un mismo pueblo (la misteriosa Elo y la Yecla de 1902), dominadas ambas por el fanatismo religioso, en templos distintos hechos con la misma piedra... Tiempo como repetición muy poéticamente plasmado en el epílogo de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, libro de memorias de 1904. En éste, el ya adulto Antonio Azorín -alter ego de J. Martínez Ruiz- visita el Colegio de Escolapios donde pasó su niñez, y concluye que “todo es uno y lo mismo” al ver pasar a unos colegiales que reviven los afanes y las tristezas que él vivió⁵⁴⁶.

En el relato de *Castilla* que nos ocupa, las nubes simbolizan el paso del tiempo y, a su vez, la repetición del mismo. Como bien se indica en el texto, dicho motivo está tomado del poeta Campoamor, de su poema titulado *Colón*. Sin embargo, el unir el tiempo a lo transitorio, al agua que fluye, es un recurso tan viejo como la literatura misma. Según nos recordó Baquero Goyanes, el filósofo griego Heráclito (siglo VI a. C.) veía la existencia como un río, en el cual todo fluye y nada permanece. Asimismo, el poeta Jorge Manrique identificaba la vida y su tránsito con los ríos, mientras que la mar simbolizaba la muerte (“Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir”) en sus célebres *Coplas a la muerte de su padre*⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, cit., págs. 130-131.

⁵⁴⁶ El tiempo como repetición volverá a aparecer en la obra azoriniana. Baste recordar, entre muchos ejemplos, novelas como *Doña Inés* (1925) y *El escritor* (1942) o el hermoso cuento “Diez minutos de parada” (*Cavilar y contar*, 1942).

⁵⁴⁷ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Cinco variaciones sobre el tema de las nubes”, *Studia Hispánica in Honorem R. Lapesa*, vol. III, Madrid, Gredos, 1975. Recogido un fragmento del mismo -el que se refiere a Azorín- en la revista *Orbe. Homenaje a Azorín*, Yecla, Ateneo Literario, 1985, sin paginar. A lo dicho cabría añadir que según Mauro Armiño (Azorín, *Los pueblos, Castilla*, cit.) el motivo de las nubes también se puede localizar en el primero de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire; motivo que para Ana Suárez Miramón (ed. cit.) también está en el artículo de costumbres “Revista del año 1834”, de Mariano J. de Larra. Por último, para los poetas del 27 Luis Cernuda y Rafael Alberti, las nubes van unidas a la nostalgia de la patria perdida. De Luis Cernuda, recuérdese el poemario así titulado escrito significativamente entre 1937 y 1940; de Rafael Alberti el conocido poema “Canción 8” de *Baladas y canciones del Paraná (1953-1954)*, que comienza: “Hoy las nubes me trajeron,/ volando, el mapa de España”.

Pero volvamos a Azorín. Allí leemos que “las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad”. Asimismo, que “son -como el mar- siempre varias y siempre las mismas”. El paso del tiempo -igual que el ver pasar las nubes- provoca en el hombre angustia y melancolía al comprobar “cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada”. Una angustia y una melancolía que no hallan consuelo ni en las promesas de la religión ni en las cavilaciones de la inteligencia. De nuevo en *La voluntad* leemos:

“El maestro exclama:

-¡Ah, la inteligencia es el mal!... Comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la nada...”⁵⁴⁸.

Además, estas nubes representan un tiempo cíclico eternamente condenado a repetirse. Y así, en este capítulo, la joven Alisa revive la tragedia de sus padres. Por lo demás, otras innovaciones de este cuento son una narración casi quieta, sin acción apenas; retrato casi momentáneo de las cosas, lo que recuerda la literatura objetivista de mediados del siglo XX⁵⁴⁹; un protagonista-pensador silencioso, inmóvil, relacionable con el caballero que aparece en “Una ciudad y un balcón”.

A través de “Lo fatal”, Azorín prolonga la existencia del Hidalgo del tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*. No es, con todo, la primera vez que Martínez Ruiz utiliza esta novela anónima del siglo XVI como fuente de inspiración (ni será la última)⁵⁵⁰. Así, en *Los pueblos* vimos “Un hidalgo”, otra recreación del tratado III del *Lazarillo*, pero sin el triste final que observamos en este capítulo de *Castilla*. Ahora vemos al Hidalgo, a quien le ha sonreído la fortuna, viajando de nuevo a Toledo, para agradecer a Lázaro lo que en su día hizo por él⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. cit., pág.237.

⁵⁴⁹ Vid. Russell P. Sebold, “Sobre la haz de las cosas a manera de silenciosa caricia”; la mimesis en *Doña Inés*, de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 6, 1993, págs. 267-279.

⁵⁵⁰ Vid. E. Inman Fox, “Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 205, enero de 1967, págs. 5-27. Recogido en E. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, cit., 1998, págs. 121-155.

⁵⁵¹ Visión amable, simpática, la que nos da Azorín de la figura del Hidalgo del *Lazarillo*, que contrasta con interpretaciones más negativas que nos lo muestran como símbolo de la hipocresía y la decadente España, como la que nos ofrece Francisco Rico en su “Introducción” a su ed. del *Lazarillo de Tormes*, cit., págs. 13- 139.

El final -lejos de ser un *happy end*, como pretendía Carlos Blanco Aguinaga⁵⁵²- nos presenta a la muerte agazapada en la triste mirada de este escudero: “Sus ojos están hundidos, cavernosos, y en ellos hay -como en quien ve la muerte cercana- un fulgor de eternidad”⁵⁵³.

“La fragancia del vaso” tiene mayor estructura de cuento, bien perceptible en su tradicional arranque: “En el mesón que en Toledo tenían *el Sevillano* y su mujer, había una linda moza llamada Constanza. No era hija de los mesoneros; teníanla, sin embargo, los mesoneros por hija”⁵⁵⁴. Aunque la trama argumental continúa “La ilustre fregona” (*Novelas ejemplares*) de Cervantes, contiene numerosos datos autobiográficos de J. Martínez Ruiz. De hecho, hay muchos puntos en común entre la descripción de Constanza y la de la madre del escritor que figura en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Además, la decepción que experimenta Constanza al visitar veinticinco años después el mesón del sevillano, en Toledo, es la misma que sintiera nuestro escritor al volver a los claustros del Colegio de los Escolapios. En el “Epílogo” leemos lo siguiente:

“No he podido resistir al deseo de visitar el colegio en que transcurrió mi niñez. ‘No entres en esos claustros -me decía una voz interior-, vas a destruirte una ilusión consoladora. Los sitios en que se deslizaron nuestros primeros años no se deben volver a ver; así conservamos engrandecidos los recuerdos de cosas que en la realidad son insignificantes”⁵⁵⁵.

Compárense estas palabras con esa especie de *moraleja* que pone el punto final a “La fragancia del vaso”, que es la que a continuación reproducimos:

⁵⁵² Vid. Carlos Blanco Aguinaga, “Escepticismo, paisajismo y los clásicos: Azorín o la mistificación de la realidad”, *Ínsula*, núm 247, junio de 1967, págs. 3-5.

⁵⁵³ Azorín, *Castilla*, ed. E. Inman Fox, cit., pág. 171.

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 173.

⁵⁵⁵ J. Martínez Ruiz, *Las confesiones de un pequeño filósofo*; en Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 609. Si cito por *Obras escogidas* -preparadas por Miguel Ángel Lozano Marco-, se debe a que en ellas se reproduce la primera edición de *Las confesiones...* Figura en el volumen dedicado a la novela, aunque María Martínez del Portal (“En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*”, José Martínez Ruiz (“Azorín”). *Actes du Colloque International, Pau, 25-26 avril 1985*, Pau, Université de Pau et des Pays de L’Adour, 1986) y José María Martínez Cachero (“Introducción. Azorín, memorialista”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, cit., págs. 749-783) consideran *Las confesiones...* dentro de otra especie narrativa.

“Si hemos pasado en nuestra mocedad unos días venturosos -en que lo imprevisto y lo pintoresco nos encantaban- será inútil que queramos tornarlos a vivir. Del pasado dichoso sólo podemos conservar el recuerdo; es decir, la fragancia del vaso”⁵⁵⁶.

Otro tema sería el estudiar cómo estas recreaciones literarias han influido en la literatura posterior y de qué manera. Citaré tan sólo algunos ejemplos que considero harto elocuentes. La influencia de Azorín en un narrador como Francisco Ayala ha sido puesta de manifiesto en más de una ocasión; recordemos, tan sólo, que el escritor granadino también se inspiró en un relato del capítulo L de la primera parte del *Quijote* para escribir su relato “El rapto” (1965)⁵⁵⁷. En 1944, Camilo José Cela pudo escribir sus *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*⁵⁵⁸. Antonio Buero Vallejo declaró haberse inspirado en “Las nubes” a la hora de escribir *Historia de una escalera* (1949)⁵⁵⁹. Alfonso Sastre, el otro gran dramaturgo español de posguerra, recreó a los clásicos -de una forma *sui generis*- en *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), *Ahola no es de leil* (1975) -sobre *Rinconete y Cortadillo*- y *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984)⁵⁶⁰, entre otras⁵⁶¹.

“Cerrera, cerrera” continúa el argumento de *La tía fingida*, novela anónima que, en su día, se atribuyó a Cervantes. Y lo continúa con tintes misóginos, siguiendo una tradición que se remonta a la Edad Media. En este cuento de Azorín, la moza que en su día se casó con el estudiante de Salamanca se ha ido, siguiendo “su natural instinto”. Como consecuencia,

⁵⁵⁶ Azorín, *Castilla*, ed. cit., pág. 178.

⁵⁵⁷ Vid. Francisco González Ortega, “Francisco Ayala y Cervantes. Tradición y modernidad renovadas”, *Letra de Cambio*, núm. 0, 1992, págs. 73-75. Asimismo, Kathleen M. Glenn, “Azorín y Francisco Ayala: dos versiones del inquisidor”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 207-211; Pedro Ignacio López, “Azorín y Ayala: dos versiones de don Álvaro Tarfe”, *Lucanor*, núm. 10, 1999, págs. 27-37.

⁵⁵⁸ La influencia de Azorín en Camilo José Cela es un tema por estudiar. De momento, esa influencia se observa, por ejemplo, en el título tan azoriniano que tiene la que fue su primera colección de relatos -*Esas nubes que pasan*, de 1945- y en muchas páginas de *La colmena* (1951).

⁵⁵⁹ Vid. Mariano de Paco, “Azorín y Buero”, *Montearabí*, núm. 23 (Homenaje a Antonio Buero Vallejo), 1996, págs. 73-80. Asimismo, Virtudes Serrano, “Introducción” a su ed. de Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, págs. 9-47.

⁵⁶⁰ Alfonso Sastre, en la “Nota para esta edición” de *El viaje infinito de Sancho Panza* (Bilbao, Hiru, 1991), escribe lo siguiente: “Una parte de lo que yo he escrito es, a medias, un homenaje y un pago precario de una deuda. ¡No se puede uno morir sin decir claramente a quiénes admira y ama! Cervantes me ha acompañado siempre”.

⁵⁶¹ Vid. Francisca Vilches de Frutos, “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española”, *Segismundo*, núms. 37-38, 1983, págs. 183-209. Asimismo, Mariano de Paco, “Introducción” a su ed. Alfonso Sastre, *La taberna fantástica, La tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 11-67.

encontramos al estudiante viviendo solo en un lugar de la Mancha. Es de destacar la presencia de las cartas cerradas que provocan el desasosiego, la incertidumbre (desasosiego e incertidumbre que impregnan asimismo al lector):

“Un día, al regresar al anoecer el hidalgo a su casa, encontróse con una carta. Conoció la letra del sobre; durante un instante permaneció absorto, inmóvil. Aquella misma noche se ponía en camino. A la tarde siguiente llegaba a una ciudad lejana y se detenía, en una sórdida callejuela, ante una mísera casita. En la puerta estaba un criado que guardaba la mula de un médico”⁵⁶².

El cuarto grupo de *Castilla* lo componen cuentos no basados en la tradición literaria (“Una lucecita roja”, “Una flauta en la noche” y “La casa cerrada”), y a ellos ha prestado atención suficiente María Martínez del Portal⁵⁶³. En los tres, la huella destructora del tiempo persigue a sus personajes y nuevamente lo aparentemente quebradizo pasa a ser lo perdurable (el sonido de una flauta, la lucecita del tren, una ventanita contemplada en la juventud). En contra, los hombres desembocan en vejez y fracaso (“Una flauta en la noche”), en vejez y enfermedad (“La casa cerrada”) o en muerte (“Una lucecita roja”). Sólo los seres intrahistóricos permanecen, como las sucesivas parejas de abuelo y nieto en “Una flauta en la noche”.

El último cuento -“La casa cerrada”- se caracteriza, en cuanto a la forma, por ser casi completamente dialogado, aspecto que lo aproximaría a los de la primera etapa de J. Martínez Ruiz (e incluso a algunos relatos de *Los pueblos*). En cuanto al tema, tiene múltiples notas autobiográficas. Ana Suárez Miramón las ha enumerado: “los recuerdos infantiles de los libros de viajes, su afición por el paisaje, la preferencia por Fray Luis, el orden en el trabajo”⁵⁶⁴. Como en los restantes capítulos de *Castilla*, el escenario de “La casa cerrada” debe remitir a una ciudad castellana, y a ello parece apuntar cuando se nos dice que ésta posee

⁵⁶² Azorín, *Castilla*, ed. E. Inman Fox, cit., pág. 184. El tema de las cartas en la narrativa azoriniana ha sido estudiado por María Martínez del Portal, “Los finales sin desenlace en la narrativa de J. Martínez Ruiz” (*Orbe*, 1985) y “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz” (cit., págs. 18-19). Asimismo, M. Carmen Hernández Valcárcel, “Las cartas en la narrativa de Azorín”, cit.

Sobre la actualidad de tal procedimiento, véase *El invierno en Lisboa* (1987), de Antonio Muñoz Molina, y el cuento “El tío Eduardo” (*Relatos sobre la falta de sustancia*, 1977), de Álvaro Pombo.

⁵⁶³ Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a *Fabia linde y otros cuentos*, cit.

⁵⁶⁴ Vid. Ana Suárez Miramón (ed.), Azorín, *Castilla*, cit., pág. 178, n. 1. Bastaría, asimismo, con comparar el presente cuento con algunos capítulos de *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

“plaza ancha, con soportales de columnas de piedra”. Sin embargo, el paisaje resulta más próximo a Levante, por la presencia de la vega, las “tejas doradas de la cúpula de la catedral”, las “acequias de las huertas”, los “frescos herreñales y huertas de hortalizas”, en las que “anchos frutales muestran los redondos y gualdos membrillos, las doradas pomos, las peras aguanosas, suaves”; por último, ese cielo azul “tan limpio, tan radiante, tan traslúcido como siempre”. No es de extrañar que E. Inman Fox llegue a afirmar que el paisaje de este relato parezca más bien el de Levante⁵⁶⁵. Incluso la contemplación de la ciudad desde el sobrado, nos trae a la memoria lo dicho por Azorín en “Confesión de un autor”,⁵⁶⁶:

“-Aquí, junto a la ventana, que yo tenía casi siempre abierta, está la mesa en que tanto he trabajado. ¡Cómo contemplaba yo, en los momentos de descanso, con la cara puesta en la mano, los huertos de la vega! Con unos gemelos iba viendo los granados, con sus florecitas rojas; los laureles -siempre verdes, nobles-; los almendros, tan sensitivos; los cipreses, inmortales. Y en lo alto, el cielo azul, como de brillante porcelana, que ya tampoco puedo ver”⁵⁶⁷.

Además, en el argumento de este relato quedan muchos cabos sueltos, dándose lo inacabado. Los personajes no se nos presentan al principio, sino que los vamos descubriendo progresivamente. Al poco, nos damos cuenta de que uno de ellos -el protagonista- es ciego, se llama Juan y falta del pueblo quince años. El nombre lo sabremos bien avanzado el relato, a través del encabezamiento de una carta: “Querido Juan: no sabes cuántas ganas tenemos de verte; estás tan lejos que...”⁵⁶⁸. No se dan más datos; ni edad, ni descripción física, ni cuál es su ocupación lejos del pueblo, ni qué ha sido de los suyos, ni cómo le sobrevino la ceguera.

En definitiva, J. Martínez Ruiz nos dejó en *Castilla* algunas de sus más bellas páginas -pensemos, por ejemplo, en “Las nubes”-. Escribió unas piezas que, en su día, difícilmente hubieran encajado en una concepción tradicional del cuento, pero que con el paso de los años -y eso es lo que hemos querido demostrar- han sido reconocidas por diversos críticos como ejemplos de relatos contemporáneos.

⁵⁶⁵ Vid. E. Inman Fox (ed.), Azorín, *Castilla*, cit., pág. 200.

⁵⁶⁶ “Confesión de un autor”, *España*, 6-II-1905; incorporado a *Los pueblos*, como epílogo, por Ángel Cruz Rueda en *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.

⁵⁶⁷ Azorín, *Castilla*, ed. E. Inman Fox, cit., pág. 202.

⁵⁶⁸ Carta inconclusa que nos recuerda a la de “Ortiz” (en *Soledades*, 1898).

LA “TETRALOGÍA CRÍTICA”

Manuel M.^a Pérez López, refiriéndose a *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915), ha hablado de “la gran tetralogía crítica”⁵⁶⁹. Y, efectivamente, la crítica literaria, la personalísima crítica azoriniana, va a ser el eje vertebrador de los cuatro libros antes mencionados. Pero entre los ensayos -como había ocurrido también antes- se han colado también algunos relatos⁵⁷⁰.

LECTURAS ESPAÑOLAS

Se publicó este volumen en 1912, antes que *Castilla. Lecturas españolas* va significativamente dedicada “a la memoria de Larra”, porque el tema y los autores tratados giran, de forma preferente, en torno al tema de España: autores como Saavedra Fajardo, Baltasar Gracián, Cadalso, Larra, Galdós, Baroja, entre otros. Pretende Azorín con estos textos, que ahora reúne en libro, crear una nueva sensibilidad:

“Nuestro deseo sería que cada cual, que cada crítico, que cada publicista, en vez de atenerse a un patrón marcado y sancionado, fuese por sí mismo a comprobar si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice que hay en tal autor, en tal obra, existe realmente, o no existe. Así se podría formar una corriente viva de apreciación, y la

⁵⁶⁹ Vid. Manuel María Pérez López, *Azorín y la literatura española*, cit., pág. 35.

⁵⁷⁰ María Martínez del Portal, en su “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos* (cit., pág. 13) dice con respecto a los cuentos de la segunda etapa de Martínez Ruiz: “A este conjunto cabe añadir otros textos que quedaron en la prensa o que forman parte de alguna otra obra -como *El político* (1909), *Lecturas españolas* (1912) y *Una hora de España* (1924)”.

literatura del pasado, *los clásicos*, serían una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma”⁵⁷¹.

Son seis los cuentos que encontramos en *Lecturas españolas*. Enumero sus títulos: “Juan Luis Vives”, “El Caballero del Verde Gabán”, “Mor de Fuentes”, “La música”, “La familia” y “Primavera, melancolía”. Según Miguel Ángel Lozano Marco, “en *Lecturas españolas* aparecen incluidos en lugares apropiados cuatro textos de creación poética, en la línea de las ‘estampas’ contenidas en los anteriores volúmenes de ensayos-narrativo-descriptivos, y dos recreaciones de escenas tomadas de la literatura; son los textos más antiguos del conjunto: ‘Juan Luis Vives’ y ‘El Caballero del Verde Gabán’”⁵⁷².

Con todo, no son los cuentos las únicas especies que se han entremetido en este libro, de por sí ajeno a la cuentística; también hay páginas puramente descriptivas como “Jardines de Castilla”⁵⁷³, “1836” y el mismo “Epílogo en Castilla”. Ya sabemos de la costumbre de José Martínez Ruiz de mezclar, en un mismo volumen, diversos géneros y subgéneros literarios (y pensemos, como botón de muestra, en la cercana *Castilla*).

“Juan Luis Vives”, el primer cuento con el que nos encontramos, no pertenece a esta época. Como bien señalan E. Inman Fox y Miguel Ángel Lozano Marco, apareció publicado en *El Imparcial*, el 23-XI-1903⁵⁷⁴, y en consecuencia ya fue analizado en su momento. Se observan, no obstante, algunos cambios en cuanto a la disposición de los epígrafes y en la desaparecida nota preliminar:

“Yo he aprendido en Juan Luis Vives el amor a las cosas pequeñas: vais a ver en esta breve silueta con qué intensidad las amaba el maestro”⁵⁷⁵.

⁵⁷¹ “Nuevo prefacio”, añadido a *Lecturas españolas* en 1920, junto con el apartado final “Retratos de algunos malos españoles y de un mal español honorario”, según señala Ángel Cruz Rueda en Azorín, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 537. Por su parte, Miguel Ángel Lozano Marco reproduce la primera edición de *Lecturas españolas* añadiéndole el “Nuevo prefacio” en Azorín, *Obras escogidas*, vol. II, cit.

⁵⁷² Vid. Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. II, cit., págs. 48-49.

⁵⁷³ La estructura de “Jardines de Castilla” es muy parecida a la de “Una ciudad y un balcón” (*Castilla*). El narrador acompaña al lector “a dar un breve paseo *-ideal fantástico-*” por tres jardines típicos de la decadente Castilla.

⁵⁷⁴ Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.; Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), Azorín, *Obras escogidas*, vol. II, cit., pág. 49.

⁵⁷⁵ Vid. José María Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., pág. 153.

“El Caballero del Verde Gabán” es un cuento de 1905 -tricentenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*- y, por lo tanto, cercano en su temática a *La ruta de Don Quijote*. En cuanto a la técnica utilizada, “El Caballero del Verde Gabán” se parece a “Un hidalgo”, narración basada en el tratado tercero del *Lazarillo* incluida en *Los pueblos*. Miguel A. Lozano Marco nos dice que “la recreación del episodio del *Quijote* fue publicada con el título ‘Don Quijote en casa del Caballero del Verde Gabán’ en *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, 1905, págs. 292-297”⁵⁷⁶. Así, pues, Martínez Ruiz toma prestados de Cervantes los personajes que aparecen en el capítulo XVIII de la segunda parte del *Quijote*; esto es: don Diego de Miranda, su esposa -doña Cristina- y Lorenzo, el hijo de ambos. Como ya ocurriera en “Un hidalgo”, Azorín nos ofrece una minuciosa descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán, algo que quiso pasar por alto el narrador del *Quijote*. Contrastemos ambos textos. En la novela de Cervantes leemos:

“Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones”⁵⁷⁷.

Por otra parte, en “El Caballero del Verde Gabán” de Azorín la descripción de la casa es la que a continuación se reproduce:

“Luego todos franquean la puerta de la sala; la sala es la pieza principal de la casa. Se ven en ella un armario con libros amenos e instructivos, unos cuadros -en que los vivos colores aún no han sido velados por la pátina que hoy los obscurece-, unas cornucopias, un contador de ébano o de caoba, unos anchos sillones con asiento y respaldar entapizados”⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Vid. Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, cit., pág. 49.

⁵⁷⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, pág. 708.

⁵⁷⁸ Azorín, *Lecturas españolas*, cit., pág. 726.

Menos quietud, menos lirismo presenta “Mor de Fuentes”, si lo comparamos con los cuentos anteriores; pero, en cambio, les gana a aquéllos en narratividad, en acumulación de peripecias, dada la novelesca vida de este tan poco conocido escritor aragonés⁵⁷⁹ (“uno de esos escritores *raros*, mezcla de aventureros y de literatos de que las letras castellanas nos ofrecen tan peregrinos ejemplos”), que vivió a caballo entre el Neoclasicismo y el Romanticismo (movimiento que él prefería llamar *romantismo*). Se trata, en suma, de un cuento tradicional en todos sus aspectos: estructura lineal, apretada biografía; incluso se echa mano del recurso cervantino del manuscrito hallado, cuando el narrador nos dice que extrae los datos de una autobiografía -real- titulada *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*, libro que “se publicó en 1836 en Barcelona” y que “es un volumen chiquito, lindamente editado por el famoso librero don Antonio Bergues”. Sin embargo, a donde no llega el *Bosquejillo*, nos dice el narrador que “los datos de la vida de Mor de Fuentes, posteriores a esta fecha, nos los suministra don Leopoldo Augusto de Cueto en el excelente estudio sobre los poetas líricos del siglo XVIII, publicado en la Biblioteca de Autores Españoles”⁵⁸⁰. Y así el narrador puede ofrecernos los últimos días de don José Mor de Fuentes, raro y olvidado escritor. Es más: con una técnica quizá tomada de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, vemos cómo este escritor aventurero es capaz de presenciar, en primera fila, los grandes hechos históricos de la España de su tiempo.

“La música”, “La familia” y “Primavera, melancolía” se asemejan entre sí por sus notas poéticas de delicada nostalgia y por su quietud. Acaso tenga algo que ver el hecho de que los tres cuentos fueran publicados en el *Diario de Barcelona*, entre 1909 y 1910⁵⁸¹, mientras que la mayoría de los capítulos de *Lecturas españolas* se publicaron en *La Vanguardia*.

Una sencilla anécdota sirve de trama argumental a “La música”: Azorín -personaje literario- visita a un antiguo amigo, don Manuel, que está ciego y vive apartado, en un

⁵⁷⁹ Tan poco conocido sigue siendo José Mor de Fuentes, que Juan Luis Alborg le dedica nada más que una mención en su muy extensa *Historia de la Literatura Española (El Romanticismo)*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1982, pág. 138. Martínez Ruiz volverá a ocuparse de este raro escritor en “Historia de España. Patriotismo” (*ABC*, 5-III-1929); recopilado por J. García Mercadal en Azorín, *De un transeúnte*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, págs. 105-111.

⁵⁸⁰ Azorín, *Lecturas españolas*, cit., pág. 758.

⁵⁸¹ “La música”, el 16-XI-1909; “La familia”, el 25-I-1910 y “Primavera, melancolía”, el 8-III-1910. Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

inmenso palacio de una “vieja ciudad”. Por la historia que se nos presenta, este relato nos trae a la memoria “Una visita al viejo poeta” (de 1899), relato de Miguel de Unamuno, y otro de Clarín, titulado “Reflejo (Confidencias)”, de 1900. Asimismo, “La música” pudo servir como base para que Martínez Ruiz escribiera otro semejante, incluido en *Castilla*, que aún permanece sin fechar: me refiero a “La casa cerrada”⁵⁸². Además, una indefinición planea a lo largo de todo el cuento. No figura, por ejemplo, el nombre de la ciudad, como en tantas otras ocasiones dentro de la amplia obra azoriniana; se nos dice que es una “pequeña y vieja ciudad”, famosa por sus espadas y por su grandioso pasado unido al descubrimiento de América (tópico simbolista de la ciudad muerta). De don Manuel, el protagonista, no se apunta ni edad, ni descripción física, ni en cuáles circunstancias perdió la vista, ni cuándo falleció su mujer, ni por qué vive en este ambiente de inercia y abandono, del que solo le saca, de cuando en cuando, las interpretaciones al piano de su hija Angelita (“una niña de cabellos rubios y ojos azules”). Así, pues, nos encontramos, una vez más en la obra de Martínez Ruiz, con la figura de un ciego, como el protagonista de “La fiesta” (en *Los pueblos*) o como el Juan de “La casa cerrada” (en *Castilla*)⁵⁸³. Figura esta -la del ciego con una profunda vida interior- que no es ajena a la literatura de la época; baste recordar “La muerte de Villasús”, capítulo VIII de la sexta parte de *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja, o el Max Estrella de *Luces de bohemia* (1920), el genial esperpento de Valle-Inclán (ambas figuras literarias basadas en el personaje real Alejandro Sawa).

Lo que se cuenta en “La familia” se parece mucho a lo relatado en otra narración: “El abuelo materno” (*Blanco y Negro*, 8-VII-1905), que se recoge en el volumen *En lontananza* (1963). Nos representa una reunión familiar en la que se habla de un antepasado querido, al que, por encima de todo, le gustaban los árboles, su huerto, los libros y las viejas herreras. Un asunto que también guarda muchos paralelismos con lo dicho en el artículo “Los pequeños placeres” (*Blanco y Negro*, 12-VIII-1905), y que también se halla recopilado en el libro titulado *En lontananza*.

Por su forma, vemos que el cuento “La familia” se aproxima a aquellas especies de la narrativa breve cercanas a lo teatral, hasta el punto de que las intervenciones del narrador semejan, incluso, acotaciones. Como este fragmento que principia el relato:

⁵⁸² Vid. E. Inman Fox, “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, cit., págs. 11-93.

⁵⁸³ Vid. Azorín, “Los ciegos”, *La Vanguardia*, 10-XII-1912; recogido por José García Mercadal en Azorín, *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, págs. 65-71. Allí, Martínez Ruiz explica la poderosa influencia que sobre él ejercieron obras como el clariniano cuento “Cambio de luz”, *Cánovas* de Galdós y la obra dramática de D’Annunzio *La città morta*.

“Una vieja ciudad. En la vieja ciudad, una vieja casa. De noche; invierno. Por las callejas se oye resonar de cuando en cuando los pasos de algún transeúnte. En la Colegiata las campanas acaban de dejar caer lentas, plañideras, sobre los vetustos caserones, unas campanadas que anuncian que mañana hay un funeral. En la casa, hay arriba, en el sobrado, una ventana que de cuando en cuando, movida por el viento, da un golpazo. La familia se halla reunida en el comedor; es una vasta pieza, con el piso cubierto de gruesa estera, hecha de esparto crudo. Pende del techo una ancha lámpara que pone un círculo de luz sobre el blanco mantel. Todos comen reposadamente; hablan tranquilos, y en la conversación hay largas pausas.

En esta hora íntima, sosegada, en que el silencio envuelve la ciudad y en que todas las casas parece que van a recogerse sobre sí, calladas, durante la breve tregua de la noche, la familia habla de un antepasado querido”⁵⁸⁴.

En este fragmento, que tanto nos recuerda el ambiente de “La velada” (*Los pueblos*, 1905), se aprecia muy a las claras la influencia de *La intrusa* del belga M. Maeterlinck en lo que se refiere al alma de las cosas: “una vieja ciudad”, “una vieja casa”, “de noche; invierno”, se escucha el resonar de “los pasos de algún transeúnte”, “campanadas”, ventana que “de cuando en cuando, movida por el viento, da un golpazo”. En suma, una atmósfera misteriosa que, más abajo, se resume en ese silencio que “envuelve la ciudad” y en esos instantes en que “todas las casas parece que van a recogerse sobre sí, calladas, durante la breve tregua de la noche”.

También el paisaje que se describe en “La familia” es plenamente simbolista, ya que en él conviven los cipreses -que representan la eternidad- y las rosas -que, desde antiguo, significan lo transitorio, la fugacidad de la vida-. De ello, creo que es buen ejemplo este fragmento, en el que nada pasa y en el que, sin embargo, tanto y tan bellamente se nos sugiere. Un fragmento que demuestra, asimismo, que a veces en lo aparentemente estático, en la quietud, puede haber narración:

“Al abuelo le gustaban mucho las rosas; pero no quería nunca coger ninguna, y se enfadaba mucho cuando alguien tocaba alguna. El ciprés -decía él- es el mejor amigo de las rosas y de la primavera; él está siempre igual, y con su cima puntiaguda, él ve abajo, entre los rosales, el renovarse continuo de las rosas entre la fronda, cómo nacen en la

⁵⁸⁴ Azorín, *Lecturas españolas*, cit., pág. 801.

primavera y cómo desaparecen y mueren en el otoño. Esto añadía él, que era como una imagen de la vida, de la eternidad, siempre igual a sí misma, y de las cosas bellas y fugitivas que desaparecen con el tiempo”⁵⁸⁵.

Por último, “Primavera, melancolía” (*Diario de Barcelona*, 8-III-1910) supone una alabanza a la vida retirada en el campo -horaciano tema del *Beatus ille* - e ilustra en la práctica lo teorizado en otro artículo anterior: “Guevara y el campo”. En este último artículo se hace un comentario de la famosa obra *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* del citado escritor renacentista. Volviendo a “Primavera, melancolía” (el reposado vivir que piensa llevar un viajero al retirarse a un pueblo de Levante), nos encontramos con que muchos fragmentos de este cuento nos recuerdan otras páginas de la novela *Antonio Azorín*. Una prueba más -y no son pocas- de los estrechos lazos que solían unir al escritor y a muchos de sus personajes.

CLÁSICOS Y MODERNOS

Según declara su autor en la dedicatoria inicial, *Clásicos y modernos*, de 1913, viene a ser algo así como la “segunda parte de *Lecturas españolas*”. Y, efectivamente, se trata de un conjunto de escritos de Martínez Ruiz, cuya finalidad esencial es que los clásicos sean “revisados e interpretados bajo una luz moderna”⁵⁸⁶. Es más: según se lee en las “Notas epilogales” que cierran el volumen, estos escritos suponen una clara muestra de esa “crítica impresionista de *sensaciones* experimentadas por un lector a lo largo del espectáculo de los libros”; una muestra, en suma, “de crítica puramente personal”⁵⁸⁷. De todos modos, la importancia de *Clásicos y modernos* dentro de la obra azoriniana consiste, de forma principal, en contener aquellos artículos que dieron nombre a toda una generación de escritores y contra la que se ha escrito tanto en los últimos años⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, págs. 801-802.

⁵⁸⁶ Azorín, *Clásicos y modernos*, en Azorín, *Obras escogidas*, vol II, cit., pág. 817.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 1007.

⁵⁸⁸ Sirva de ejemplo el famoso artículo de Ricardo Gullón “La invención del 98”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 76, octubre-noviembre de 1968, págs. 150-159.

Como en *Lecturas españolas*, también aquí se intercalan algunos relatos. Son los siguientes: “El descendimiento de Miguel”, “Un poeta”, “La feria de los libros” y “Un amigo del campo” (capítulos 1, 3, 5 y 15, respectivamente).

De cuento de circunstancias puede ser calificado, sin lugar a dudas, “El descendimiento de Miguel”. El argumento del mismo viene avalado por un hecho de actualidad: la sustitución, en el jardincillo que está frente al Congreso de los Diputados, de una estatua de Miguel de Cervantes por otra del político liberal Práxedes Mateo Sagasta (1827-1903). El relato tiene una estructura tradicional, bien perceptible en la fórmula del inicio y en los interlocutores de lo relatado (“Hay acá en Madrid, señoras y señores, un jardinillo enfrente del Congreso de los Diputados”); bien perceptible, asimismo, en esas intervenciones del narrador mediante las cuales, después de una digresión, intenta reconducir el relato (“Pero sigamos con nuestro cuento”).

Ahora bien, en lo que respecta a la forma, nos vamos a encontrar con lo que quizás podría denominarse un *cuento-adivinanza*, ya que el narrador no nos indica de qué famosos personajes está hablando hasta el final del relato, aunque las pistas que nos va dando resulten harto elocuentes⁵⁸⁹. De Cervantes nos dice:

“El tal individuo no llegó a ocupar una *posición independiente* -según frase consagrada-; ni siquiera tenía derecho a poner un *Don* rotundo y sonoro delante de su nombre. Fue un simple recaudador de contribuciones; anduvo por los andurriales y cotarros de Andalucía recogiendo trigo y aceite para la Armada del Rey; tuvo numerosos disentimientos y alteraciones con las autoridades de los pueblos; le metieron en prisión; padeció y sufrió desgracias familiares; algunos biógrafos llegan a hablar de trapatuestas y aventuras relacionadas con personas de íntimo parentesco; dedicó algunos de los libros que hizo a personajes de grandes campanillas, y éstos le desdeñaron y dejaron en la pobreza; murió, en fin, pobre y abandonado de todos”⁵⁹⁰.

En cambio, de Sagasta -haciendo uso de esa tan fina ironía que siempre caracterizó a Azorín- se nos dice lo que a continuación se reproduce:

⁵⁸⁹ Un cuento con una estructura análoga lo encontrará el lector en “El libro” (*Misteriosa Buenos Aires*), de Manuel Mujica Láinez.

⁵⁹⁰ Azorín, *Clásicos y modernos*, cit., pág. 820.

“No escribió ningún libro este viejecito, pero pronunció centenares, millares de discursos. Hizo algo más que no escribir libros; hizo algo que nos le hace más recomendable, más simpático: no leyó nunca ningún libro. No necesitaba él leer nada; lo que dicen los libros son cosas que se repiten de uno en otro y que son sabidas desde hace muchos años. ¿Qué necesidad hay de ir a estudiarlas a los libros, si la vida, la realidad nos las ofrece?”⁵⁹¹.

De “Un poeta” yo destacaría -como en “El descendimiento de Miguel”- el tratamiento intrahistórico que respira todo el cuento. Como en aquél, a lo largo de este cuento se ofrecen claras pistas al lector y al término del relato se nos da el nombre de este sensitivo escritor:

“¡Ironía de las cosas! Este poeta que habla de la propiedad como acaba de ver el lector; este poeta que ve en la propiedad el origen de todos los males, había de tener, andando el tiempo, una estatua en el Senado: allí donde la propiedad tiene su representación parlamentaria, sus más decididos apologistas y defensores.

Vivió don Melchor Gaspar de Jovellanos sesenta y siete años. Murió en 1811”⁵⁹².

Quien cuenta, además, es un narrador en tercera persona que, de manera objetiva, nos muestra un instante cualquiera en la vida del mencionado personaje, ya en su senectud (“Un anciano se halla frente al mar en esta costa cantábrica”); pero desde su omnisciencia sabe lo que el futuro incierto le depara:

“Todavía, antes de morir lejos de esta su ciudad natal -que él ama tanto- ha de sufrir una amargura más sobre las numerosas ya sufridas. Los graves escritos de legislación y de política que este anciano ha trazado, y que son los que le han dado renombre, habrán de ahogar la luminosidad de estos versos plásticos, pintorescos y enérgicos, tan bellos y trascendentales -trascendentales en la evolución de nuestra estética- como toda la prosa del poeta. Dos notas capitales caracterizan el movimiento romántico: una el individualismo vehemente, ensoñador; otra la tendencia realista, en oposición a la

⁵⁹¹ *Ibíd.*, pág. 821. Véase, asimismo, “Su retrato” (*ABC*, 18-III-1944), incluido en *Con Cervantes*, 1947, artículo donde se juzga a Práxedes Mateo Sagasta en contraposición, otra vez, a Cervantes, pero desde una postura más comprensiva.

⁵⁹² Azorín, *Clásicos y modernos*, cit., pág. 833. Se percibe un evidente error de Azorín, ya que el nombre correcto del escritor citado es Gaspar Melchor de Jovellanos.

frialdad, la rigidez, la monotonía del clasicismo. Por esas dos características resaltan - anticipándose a la revolución romántica- los versos de nuestro poeta”⁵⁹³.

La estructura de un paseo -como tantos y tantos relatos azorinianos- tiene “La feria de los libros”, uno de esos artículos de *Clásicos y modernos* que tan cercano se halla a nuestra concepción actual del cuento. Entre esas características de modernidad destacaría: falta de argumento, breve lapso de tiempo (los minutos de una breve caminata entre las cinco y las seis de la tarde), espacio también acotado (desde la Puerta del Sol a la estación de Atocha), la subjetividad del narrador protagonista y las reflexiones que van jalonando su caminar. Veamos el siguiente fragmento:

“La feria de los libros se inaugura en Madrid en la última decena de septiembre y dura hasta fines de octubre. [...] La feria está instalada allá abajo, frente al Ministerio de Fomento: desde la Puerta del Sol -si en ella nos hallamos- subamos por la calle de Carretas, luego enfilemos por la de Atocha. Desde la plazuela de Antón Martín comenzamos a descender una empinada cuesta. A un lado, sobre un muro, vemos una lápida de mármol blanco: allí estuvo la imprenta en que se estampó -en 1605- la primera parte del *Quijote*. Añadamos que la inscripción de la lápida está o ha estado equivocada; añadamos también, para disculpa y explicación, que se trata de una cosa *oficial*, del Estado. ¿Habrá algo de lo que el Estado haga -y más con relación al arte, a la cultura- que no salga trastocado, torpe, negligente y desmañado?”⁵⁹⁴.

Finalmente, “Un amigo del campo” nos ofrece cómo pudo ser un día cualquiera en la vida del poco conocido poeta dieciochesco Francisco Gregorio Salas, glosando un poema suyo titulado *Observatorio rústico*. De nuevo, pues, nos encontramos con una de esas alabanzas azorinianas de la vida en el campo. En el relato predominan las enumeraciones, los vocablos específicos de la vida campesina, más la frase corta, yuxtapuesta, bien puntuada, propia del estilo azoriniano. Estos elementos formales de “Un amigo del campo”, que he ido nombrando, nos obligan a una lectura atenta, pausada, lo que quizás convierta el relato en una especie de *anticuento*. Como esta prolija enumeración, que casi nos recuerda a otras que

⁵⁹³ *Ibíd.*, págs. 832-833.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 839. El amor de Azorín a los libros también está presente en su artículo “Los libros viejos”, *Andando y pensado* (1929).

aparecerán, años más tarde, en *Tiempo de silencio* (1962), la muy innovadora novela de Luis Martín-Santos:

“Conoce él todas las plantas y matujas de la campiña: el beleño, la ortiga, el lampazo, la cornicabra, el tamujo, la zarza, la madreSelva, el trébol, el romero, el tomillo, la ‘fragante y dorada manzanilla’, la mejorana, el lentisco, el piorno, la gamonita, la charneca, la jarapeca, el brezo, el ‘morado cantueso’, la ‘silvestre rosa’, el ‘campesino lirio’, la magarza, el toronjil, la ‘rústica escobilla’, la escabiosa, la juncia, la centaura, el ajenjo, la sanguinaria, la genciana, la parietaria, el amaro, la verbena, el amaranto, el apio, la salvia, la borraja, la hierbabuena, la esparraguera, el saúco llantero. Guarda el poeta para infusiones muchas de estas hierbas; compone con otras aceites y balsaminas”⁵⁹⁵.

Diríase que Azorín intentaba poner en práctica sus personales ideas sobre el estilo, expuestas un poco más adelante en el artículo “La palabra y la vida”. Nos dice allí Martínez Ruiz que “lo que debemos desear al escritor es ser *claros, precisos y concisos*”. Y un poco más abajo sigue diciendo:

“Cada cosa en el lenguaje escrito debe ser nombrada con su nombre propio; los rodeos, las perífrasis, los circunloquios embarazarán y recargarán y ofuscarán el estilo. Pero para poder nombrar cada cosa con su nombre... debemos saber los nombres de las cosas. Echemos una mirada por la casa y por el campo; a centenares se nos ofrecerán las cosas, los detalles, los particulares, las faenas y operaciones que no sabemos nombrar. Y, sin embargo, todo eso tiene o *ha tenido* su nombre; debemos conocer y usar esos nombres. Si están esos nombres en el habla baja, popular, llevémoslos sin vacilar al lenguaje literario; si están en libros viejos -en los clásicos-, exhumémoslos también sin reparo”⁵⁹⁶.

LOS VALORES LITERARIOS

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 891-892.

⁵⁹⁶ *Ibíd.*, págs. 943-944.

También publicado en 1913, “completa este volumen los dos anteriores titulados *Lecturas españolas* y *Clásicos y modernos*”⁵⁹⁷, según leemos en la dedicatoria a José Ortega y Gasset. Y, como en aquéllos, lo ensayístico alterna con algunas narraciones. Narraciones que, en *Los valores literarios*, tienen un alto contenido de crítica literaria.

Algo de descripción de inventario, de minuciosa descripción muy a la manera del Realismo decimonónico, tiene el relato titulado “Una casa de Madrid”. Esta casa -según cuenta el narrador- está situada en la calle de la Luna, número 10. El narrador nos dice, asimismo, que “estamos en 1848”. Para mejor situarnos en dicha época, se nos recuerda que “es presidente del Consejo don Ramón María Narváez; antes lo ha sido el señor García Goyena; antes, el señor Pacheco; antes, el señor Martínez Irujo; antes, otra vez, el señor Narváez...”⁵⁹⁸ -enumeración que, como estribillo, volverá a repetirse de forma casi idéntica al final del cuento-. En esta casa vive un niño. Este niño no es otro que el escritor Julio Nombela, quien setenta años más tarde habrá de publicar un libro de memorias titulado *Impresiones y recuerdos*, donde evocará esta casa en la que transcurrió su niñez⁵⁹⁹. En otro cuento, quizás más volcado a la crítica literaria que a lo puramente ficcional -“Un sensitivo”-, se nos presenta una etopeya de San Juan de la Cruz, desde tres ángulos: diciéndonos cómo era su entorno, cómo lo vieron sus contemporáneos (v. gr., Santa Teresa de Jesús en su *Libro de las fundaciones*) y, finalmente, cómo lo imaginamos a través de sus propios versos⁶⁰⁰.

Unos cuantos artículos aún nos dan cumplida cuenta de una vieja polémica que José Martínez Ruiz mantuvo con Julio Cejador, responsable de una edición crítica de *La Celestina*. La polémica estriba en que Cejador ve al personaje de Celestina como una especie de genio del mal, que, a través de un pacto con el diablo, consigue vencer la inicial resistencia de Melibea hacia Calisto. Azorín, en cambio, en la obra de Rojas no ve “por ninguna parte el

⁵⁹⁷ Azorín, *Los valores literarios, Obras escogidas*, vol. II, cit., pág. 1022.

⁵⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 1046.

⁵⁹⁹ Julio Nombela (Madrid, 1836-1919). Escritor español, afecto a la causa del carlismo. Colaboró asiduamente en diversos periódicos de la época. En *El Diario Español* publicó novelas por entregas, como *Una mujer muerta en vida* (1861), *El coche del diablo* (1863), *La mujer de los siete maridos* (1867) y *El vil metal* (1876). Mayor interés tienen su *Impresiones y recuerdos* (1909-1912), vastas memorias que ilustran aspectos de la vida literaria española de la segunda mitad del siglo XIX; especialmente, nos dan detalles estas memorias de la vida de Bécquer. Sus escritos, copiosos y heterogéneos, fueron recogidos en los veintidós volúmenes de sus *Obras completas* (1914). Véase Jorge Campos, “Julio Nombela, un publicista de antaño”, prólogo a Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, págs. 7-16,

⁶⁰⁰ La figura de San Juan de la Cruz se ha convertido en sugerente personaje literario merced al talento de ciertos escritores. Recordemos, a tal efecto, la pieza dramática *Miserere para medio fraile* (1966), de Carlos Muñiz, y la novela *El mudejarillo* (1992), de José Jiménez Lozano.

abismo de perversidad, ni la genialidad en el mal de la vieja”⁶⁰¹. Y todo ello porque el autor de *Los valores literarios* no ve obstáculo capaz de impedir la feliz unión de la joven pareja (impedimentos que -dicho sea de paso- tampoco vio en el relato “Las nubes”, de *Castilla*). En ese sentido, considero revelador cuanto se dice en el siguiente texto:

“¿Por qué no se han de casar Calisto y Melibea? A familias igualmente distinguidas pertenecen uno y otro; no hay desdoro para ninguna de las dos familias en este enlace. Seguramente que si Calisto no hubiera tenido la desgracia de caerse desde lo alto de una pared y de matarse, Melibea y Calisto se hubieran casado y hubieran vivido felices”⁶⁰².

Así las cosas, como cuento -y un cuento, además, muy fantástico y humorístico- cabe considerar “Dejemos al diablo...”, título que, de modo definitivo, zanjó la polémica que Azorín mantuvo con Julio Cejador. Empieza el citado relato con una descripción de la casa de Celestina y una paráfrasis del conjuro que tiene lugar en el acto tercero de la obra de Fernando de Rojas. A continuación, ocurre algo que no se halla en el original y es la aparición del propio Satanás, que se presenta ante la propia alcahueta, “sentado en la única silla de la estancia”, como “un mancebo de tez morena y luminosa cara”. Un diablo que no ve obstáculos insalvables que hagan imposible la unión entre Calisto y Melibea: ni desigualdad social, ni enemistad entre las familias, ni razones de índole religiosa. El cuento, pues, finaliza con esta especie de moraleja que, como ya dijimos, da por zanjada la mencionada polémica:

“Querido Cejador: Ya ve usted lo que acaba de decir el diablo. El diablo está muy ocupado y sus negocios son harto graves. No se le puede llamar por una fruslería.

Dejémosle estar; respetemos sus trabajos. Si hemos de llamarle alguna vez, que sea, no por una futesa, como esa de Calisto y Melibea, sino para hacerle hacer *una que sea sonada*”⁶⁰³.

Otra serie de cuentos dentro de *Los valores literarios* gira en torno a Don Juan Manuel y su obra *El conde Lucanor*. El primero de éstos, “Un retrato imaginario”, nos presenta al príncipe Don Juan Manuel, ya abocado a la senectud, escribiendo la obra antes citada. Como

⁶⁰¹ Azorín, “*La Celestina, La Pelegrina*”, *Los valores literarios*, cit., pág. 1091.

⁶⁰² *Ibíd.*, pág. 1087.

⁶⁰³ *Ibíd.*, pág. 1097.

es casi norma en Azorín en relatos de esta índole, el asunto se nos refiere en presente histórico y con una clara participación del lector a través del empleo de la primera persona del plural:

“Este señor que estamos observando -año de 1329- es príncipe; su padre fue infante; su abuelo no era otro que el santo rey don Fernando. Se llama este caballero el príncipe don Juan Manuel. Ha peleado ardientemente en la guerra contra los moros; muchos años ha pasado en estas lides allí cerca del mar Mediterráneo, en la tierra murciana, donde hay palmeras y granados. Ha entrado ahora en la senectud; tiene el paso lento -un poco tremulante- y los cabellos canos”⁶⁰⁴.

Los demás títulos de esta serie (“Don Rodrigo”, “Va hede ziat Alhaquime”, “Don Cuervo y don Raposo”, “Don Illán el mágico”⁶⁰⁵ y “La raposa mortecina”⁶⁰⁶) no son más que particulares paráfrasis de muy conocidos cuentos de Don Juan Manuel, incluidos en *El conde Lucanor*. Pero en todos ellos el narrador pone algo de su propia cosecha (“el lector nos perdonará si añadimos pinceladas y detalles”); o introduce cambios (por ejemplo, don Pedro Meléndez de Valdés pasa a ser Don Rodrigo Meléndez de Valdés; y el raposo muerto de Don Juan Manuel se convierte en una raposita simpática al narrador). Y así se nos hace saber en una especie de epílogo titulado “Valor y riesgo de los consejos”:

“No hemos expuesto fielmente las historias y ejemplos que trae en su libro don Juan Manuel; muchos detalles hemos añadido; a nuestra manera hemos contado los casos que el infante relata. No hemos sacado tampoco -generalmente- de tales cuentecillos las enseñanzas que el autor pone por contera; diferentes han sido alguna vez los proloquios deducidos”⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 1117.

⁶⁰⁵ Influencia de este cuento de Don Juan Manuel se aprecia en el capítulo X de *El chirrión de los políticos*, titulado “Artificios usados. El *gran interés*”. Allí se nos traza la caricatura de un ministro que, como el deán de Santiago, es experto en dar largas a sus promesas.

⁶⁰⁶ Los cuentos parafraseados son, respectivamente, “De lo que aconteció a don Pedro Meléndez Valdés cuando se quebró la pierna” (ejemplo XVIII), “De lo que aconteció al rey de Córdoba que decían Alhaquem” (ejemplo XLI), “De lo que aconteció a un raposo con un cuervo que tenía un pedazo de queso en el pico” (ejemplo V), “De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo” (ejemplo XI) y “De lo que aconteció a un raposo que se echó a la calle y se hizo el muerto” (ejemplo XXIX). Una nueva versión del ejemplo de “Meléndez Valdés” se encuentra en el cuento “El santuario abandonado” (*Cavilar y contar*, 1942); así lo demuestra María Martínez del Portal en su “Introducción” a *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág.25.

⁶⁰⁷ Azorín, *Los valores literarios*, cit., pág. 1133.

Otro detalle que apartan estas creaciones azorinianas del original en que se inspiraron, es que las moralejas no son necesariamente las mismas. A las breves sentencias que cerraban los distintos cuentos de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, suceden ahora otras deliberadamente ampliadas; en suma, lo que podríamos llamar la *antimoraleja*, ya que estas nuevas, por su extensión, no quedarían prendidas en la mente del lector. Veamos una de ellas; precisamente, la que pone fin al conocido cuento de “Don Cuervo y don Raposo”:

“Las más famosas falsías son aquellas que se realizan con elementos de la verdad. Sepamos, en todo caso, resistir a la lisonja; más difícil es permanecer ecuánimes ante el elogio que ante la diatriba. Artistas, poetas, pintores, oradores: cuando se nos haga una loa, no salgamos de nuestro diapasón habitual. Leamos serenamente los elogios; sepamos distinguir lo que en ellos hay de exacto, y lo que en ellos se debe a las circunstancias y al afecto del laudador. ¿Qué harán de todos estos elogios las generaciones venideras? Y ¿qué pensar de los elogios cuando vemos, frecuentemente, ponderadas en nuestra obra aquellas partes deleznable, efímeras, a que no damos importancia, mientras los entusiastas admiradores pasan en silencio, ignorándolas, aquellas otras en que hemos puesto fervientemente toda nuestra alma?”⁶⁰⁸.

Y todo ello se debe a que el siempre innovador J. Martínez Ruiz piensa que estas consejas tradicionales, tan inamovibles, no cuadran con la vida, que “es varia, compleja, contradictoria, ondulante”⁶⁰⁹, mientras que ésta “es rígida, siempre igual, inflexible”⁶¹⁰.

Finalmente, de *Los valores literarios* destacaremos un cuento titulado “La guerra”, del cual conviene dejar constancia de la fecha y el lugar de su publicación: *Diario de la Marina*, La Habana, 12-IX-1913. El lugar, porque trata temas tan queridos para los del 98 como la decadencia patria y la pérdida de las colonias de ultramar. La fecha, porque -estando ya en 1913- nos vamos a encontrar con un cuento plenamente comprometido, el cual nos hace

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pág. 1124. La de Don Juan Manuel, mucho más sencilla, dice así: “Qui te alaba con lo que non es en ti, / sabe que quiere levar algo de ti.” *Vid.* Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 101.

⁶⁰⁹ Bien perceptible eco de *La voluntad* (1902). Recordemos que en esta novela -y en el capítulo XIV de la primera parte- el maestro Yuste afirma que “no debe haber fábula”, porque “la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas...” *Vid.* José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, cit., pág. 190.

⁶¹⁰ Azorín, *Los valores literarios*, cit., pág. 1133.

recordar otros de la primera época. El protagonista de “La guerra” es un viejecito simpático, simbólico, inmortal⁶¹¹, que ha vivido todas las etapas de la Historia de España:

“Ha departido este viejecito con Mariana; ha platicado con Saavedra Fajardo; ha visto pensativo y angustiado a Cervantes; ha observado, desde lejos, el último paseo de Larra por Recoletos el mismo día de su muerte”⁶¹².

Este viejecito va recorriendo las tierras de España: las del Norte, las de Castilla, las de Levante y las de Andalucía. Y en su continuo peregrinar va constatando los males que aquejan a la patria. Entre estos males, alcoholismo, tisis, tierras esquiladas, labriegos que no prueban la carne, pueblos desiertos, casas insalubres y desabrigadas... Endémicos males a los que cabría sumar ahora -estamos en las estrabaciones de 1898- una guerra inútil que ha dejado despoblados los campos de Castilla⁶¹³. He aquí la conclusión:

“Nuestro viajero ha pensado: ‘España: discursos, toros, guerra, fiestas, protestas de patriotismo, exaltaciones líricas’. Y ha pensado también: ‘España: muchedumbre de labriegos resignados y buenos, emigración, hogares sin pan y sin lumbre, tierras esquiladas y secas, anhelo noble en unos pocos espíritus de una vida de paz, de trabajo y de justicia’⁶¹⁴.

AL MARGEN DE LOS CLÁSICOS

⁶¹¹ Otro anciano como símbolo de la maltrecha España es el Abuelo que aparece en el capítulo XXIX de la primera parte de *La voluntad*. Un narrador intemporal, capaz de saltar las barreras del tiempo, lo encontramos en *Bomarzo* (1962), la impresionante novela de Manuel Mujica Láinez.

⁶¹² Azorín, *Los valores literarios*, cit., pág. 1233.

⁶¹³ Cfr. María Martínez del Portal, “El 98 y América”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1994, págs. 149-182.

⁶¹⁴ Azorín, *Los valores literarios*, cit., pág. 1236. Obsérvese lo parecida que es la conclusión a lo que piensa Andrés Hurtado ante la guerra colonial: “A los pocos días de llegar a Madrid, Andrés se encontró con la sorpresa desagradable de que se iba a declarar la guerra a los Estados Unidos. Había alborotos, manifestaciones en las calles, música a todo pasto”. Vid. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, ed. de Pío Caro Baroja, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 245.

Al margen de los clásicos se publicó en 1915 en una colección de la Residencia de Estudiantes; en la misma que, el mismo año, aparecería *El licenciado Vidriera, visto por Azorín* (luego *Tomás Rueda*), una de las novelas de José Martínez Ruiz⁶¹⁵.

La dedicatoria a Juan Ramón Jiménez acaso sea indicio de una presencia de lo lírico mayor que en los otros libros ensayísticos que precedieron a éste. De sus capítulos nos dice Martínez Ruiz que “son como notas puestas al margen de los libros”⁶¹⁶. A su vez, Miguel Ángel Lozano Marco nos dice lo siguiente con respecto a la naturaleza del volumen que nos ocupa:

“*Al margen de los clásicos* presenta diferencias con los tres libros anteriores. La actitud fundamentalmente crítica se transforma aquí en una serie de efusiones líricas que nacen de ‘impresiones de lecturas’. Desde la sensibilidad, el escritor anota sensaciones aisladas, suscitadas por páginas o por pasajes más que por obras enteras; son sugerencias emotivas -muy personales- más que reflexiones”⁶¹⁷.

A pesar del predominio de lo lírico frente a la erudición, no son muchos los cuentos que contiene *Al margen de los clásicos*. Los primeros que aparecen están agrupados bajo la serie “Los poetas primitivos”. Así, en “El cantor del Cid” imagina Azorín cómo pudo ser el anónimo autor que compuso el *Poema de Mío Cid*⁶¹⁸. Y en “Gonzalo de Berceo” nos presenta al primer poeta español de nombre conocido escribiendo, en su celda, los *Milagros de Nuestra Señora*. Por último, en “Juan Ruiz” el narrador se dirige, en segunda persona, al melancólico autor del *Libro de Buen Amor*. En lo formal, estas narraciones se caracterizan por su brevedad, acercándose, por un lado, a los cuentecillos tradicionales de la época áurea y, por otro, a los modernos *microrrelatos*⁶¹⁹. Brevedad, por tanto, que no admite fórmulas

⁶¹⁵ Miguel Ángel Lozano la incluye en el vol. II de las *Obras escogidas* de Azorín, dedicado al ensayo.

⁶¹⁶ Azorín, *Al margen de los clásicos, Obras escogidas*, vol. II, cit., pág. 1256.

⁶¹⁷ Vid. Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Los ensayos de Azorín”, cit., pág. 54.

⁶¹⁸ Un solo autor frente a lo que, años después, sostendría Ramón Menéndez Pidal, *Dos poetas en el ‘Cantar de Mío Cid’*, *Romania*, LXXXII, 1961, págs. 145-200. Con anterioridad, el mencionado crítico había defendido la autoría de un juglar nada más -el de Medinaceli- en su ed. del *Poema de Mío Cid*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1913 -más cercano, por tanto, al cuento de Martínez Ruiz-.

⁶¹⁹ Cuentecillos tradicionales al modo del Juan Timoneda (*Buen Aviso y Portacuentos; El Sobremesa y Alivio de Caminantes*), de Melchor de Santa Cruz (*Floresta española*) y de Pedro Mexía (*Silva de varia lección*); obras todas de nuestra época áurea. Microrrelatos como los de José Jiménez Lozano (*El cogedor de acianos*, 1993) y Luis Mateo Díez (*Los males menores*, 1993), entre otros.

estereotipadas de inicio y cierre en la narración. Cuentos que tienen un débil hilo argumental y en los que abundan los cabos sueltos, dándose así lo inacabado. José Martínez Ruiz, en el capítulo de *Al margen de los clásicos* titulado “El Romancero” (publicado en *La Vanguardia* el 13-V-1914, el mismo día que estos relatos aparecieron en *ABC*), expone una especie de poética de la narración breve y lo inacabado, referida a los romances, que encaja perfectamente con estos relatos que difícilmente, en su época, alguien se hubiera atrevido a calificarlos de cuentos: “Estos romances breves reflejan un minuto de una vida, un instante fugitivo, un momento en que un estado del alma que comienza a mostrársenos, no acaba de mostrársenos”⁶²⁰.

De “emocionante pieza imaginativa” califica Lozano Marco “Al margen del *Quijote*”. Se trata, en realidad, de un cuento que recrea el capítulo LXXII de la segunda parte de la inmortal novela cervantina y que da vida a un personaje que el propio Cervantes le arrebató a Avellaneda: nos estamos refiriendo a don Álvaro Tarfe. Como en las famosas recreaciones de *Castilla*, Azorín prolonga en este relato la vida de don Álvaro, ya en Granada, su ciudad nativa, después del encuentro en una venta con el hidalgo manchego. Nos habla de su pronta viudez, del amor por el libro de Cervantes, de su misteriosa muerte y del destino último del ejemplar de la primera parte del *Quijote*, dándose uno de los cierres más bellos dentro de la cuentística azoriniana. Es el que a continuación se reproduce:

“Un día, al cabo del tiempo, unos señores paisanos de don Álvaro, que anduvieron buscándole por Sevilla, llegaron a la casa donde había vivido y preguntaron por él. Una viejecita, que se asomó a una ventana, les dijo que no sabía nada. Una tarde -después de un año- un transeúnte que pasaba por delante de un puesto de libros situado en las gradas de la catedral, compró un ejemplar de la primera parte del *Quijote*. Cuando llegó a su casa, raspó con una navajita un rótulo manuscrito que estaba puesto en una hoja de las guardas y que decía: *Soy de don Álvaro Tarfe*. En su lugar puso: *Soy de don Antonio Díaz*”⁶²¹.

“Al margen de *La vida es sueño*” es otra recreación literaria, dividida en cuatro secuencias y separadas éstas por espacios en blanco. Las dos primeras resumen o glosan el

⁶²⁰ Azorín, *Al margen de los clásicos*, cit., pág. 1263.

⁶²¹ *Ibíd.*, pág. 1285. A imitación de este cuento, Francisco Ayala escribió otro, como homenaje a Martínez Ruiz, titulado “Un caballero granadino” (1992); una prueba más de la influencia de Azorín en el autor de *Los usurpadores*. Vid. Pedro Ignacio López, “Azorín y Francisco Ayala: dos versiones de don Álvaro Tarfe”, cit.

inmortal drama de Pedro Calderón de la Barca. Las otras dos restantes, más o menos, prolongan la fábula dotándola de otro desenlace, en virtud del cual Rosaura queda definitivamente sola después de otra rebelión popular, que depone y asesina a Segismundo (“Constantemente está presente en su espíritu -y en su corazón- el día en que, alborotados los grandes y magnates de palacio, acuchillaron al rey de los ojos azules y lanzaron su cuerpo al mar desde un balcón”).

Finalmente, el cuento “La epístola a Eraso”, basado en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola, tiene la virtud de mezclar dos asuntos y dos tiempos. El pasado es la glosa, con citas textuales de dicha “Epístola”, que trata el tema del *Beatus ille*; el presente, en cambio, es la voz del narrador que muestra su cansancio de la vida ciudadana, aunque al final concluye que no sabe vivir si no es sumido en esa batahola.

En definitiva, seis cuentos más que no hacen sino continuar la estela de libros anteriores, desde *Los pueblos* a *Los valores literarios*. Y una poética -la incluida en “El Romancero”- en la que Martínez Ruiz decidió al fin reflexionar sobre una nueva forma de escribir cuentos del todo ajena a los moldes convencionales del género.

CUENTOS ENTRE 1916 Y 1924

Desde *Al margen de los clásicos*, de 1915, hasta *Una hora de España*, de 1924, nos vamos a ir encontrando, dentro de la obra azoriniana, con libros de crónicas y de crítica literaria, principalmente. Libros de crónicas, entre los que cabría destacar *Parlamentarismo español* (1916), *Entre España y Francia* (1917), *París, bombardeado* (1919), *Los norteamericanos* (1918), entre otros. Y libros más volcados hacia lo ensayístico como *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), *Los dos Luises y otros ensayos* (1921), *De Granada a Castelar* (1922). Aparece, pues, un período -el que va desde 1915 a 1924- en el cual el relato corto es el gran ausente. Aunque eso no quiere decir que éste desaparezca de forma definitiva. De hecho, en *Parlamentarismo español* encontramos algunos: “Las ilusiones del señor Bellver”, “Una carretera” y “Gómez Acebo”⁶²². El primero de ellos nos narra lo que hipotéticamente hubiera podido ocurrir de no llegar al Congreso el frac con el que el señor Bellver tenía que jurar su cargo como diputado. Se trata, por tanto, de uno de esos cuentos de objeto pequeño, insignificante, de los que tantos ejemplos encontramos en el Realismo. “Una carretera” apenas si tiene argumento, pero por su ambientación -unos personajes tipificados viajando en una diligencia- nos trae a la memoria el magnífico cuento *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant. Por último, “Gómez Acebo” tiene resonancias de esos cuentos con grato sabor a vida provinciana. En él, unos contertulios de un casino de Albacete hablan sobre el político Gómez Acebo al que, sin embargo, ninguno de ellos conoce. Por su estructura dialogada y por el ambiente que recrea, este cuento se asemeja a algunos de los que se recogen en *Los pueblos* (muy especialmente, se parece a “Epílogo en 1960”).

Aunque *Andando y pensando* (*Notas de un transeúnte*) se publicase en 1929, los treinta capítulos que componen esta obra fueron apareciendo en la prensa entre 1919 y 1928.

⁶²² Así, como cuentos, los señaló José María Martínez Cachero en la conferencia “Azorín, cronista parlamentario”, pronunciada en Yecla, en el Ateneo Literario, el 11 de octubre de 1998.

Bien es verdad que la mayoría de los mismos -veintiún artículos- lo hizo entre 1919 y 1922⁶²³. Esas fechas, no muy lejanas a la de 1917, explican esa “problemática social” que predomina en gran parte de la obra y que no pasó desapercibida a un azorinista tan partidario del compromiso como José M.^a Valverde⁶²⁴. Pero, por encima de tales ideas, nos interesa destacar tres capítulos que son, en realidad, tres cuentos: “El comunismo”, “El pobre labrador” y “Padrón de españoles”⁶²⁵.

Un narrador y un narratario dialogan al comienzo de “El comunismo”. Expone el narrador, a continuación, cómo sería una sociedad futura regida por tal sistema de gobierno. Y lo que dice no resulta ser nada nuevo puesto que, según explica el mencionado narrador, “todo esto, y mucho más, lo expone Tomás Moro en su *Utopía*”⁶²⁶. Así, pues, un argumento pretendidamente novedoso queda desautorizado por otro más antiguo en el que se plantea una situación similar⁶²⁷.

También el libro como motivo de inspiración es la base sobre la que se sustenta el argumento de “El pobre labrador”. El libro al que nos referimos se titula *Cómo se viajaba en el siglo de Augusto*, siendo su autor don Vicente Vera. El relato de Azorín no es más que otro de sus delicados trabajos en torno a la intrahistoria. Se divide “El pobre labrador” en tres partes y un epílogo. En cada una de ellas se nos describe una calzada romana y cómo el tiempo, inexorablemente, la va destruyendo poco a poco. Lo que permanece a lo largo de los siglos es la figura del labrador, al que siempre rodean idénticas penalidades, representando así la continuidad histórica. Un cuento, en suma, que por su estructura nos recuerda “Una ciudad y un balcón” de *Castilla*.

Por su parte, “Padrón de españoles” consta de unas palabras preliminares (“Prologuillo galeoto”) y cuatro cuentos muy breves (“Gregorio Iruegas Galindo”, “Martín Cano Tejada”, “Domingo Algarra Fernández” y “Nemesia Gil Delgado”). En realidad, son -al decir del

⁶²³ Cfr. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁶²⁴ Vid. José María Valverde, *Azorín*, cit., pág. 380.

⁶²⁵ “El comunismo”, por su temática, debe ser de los escritos más antiguos; “El pobre labrador”, *ABC*, 18-X-1925; “La amada patria. Padrón de españoles”, *Blanco y Negro*, 16-V-1928 (vecino, por tanto, de los cuentos de *Blanco en azul* y de algunos de los de *Cavilar y contar*). Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁶²⁶ Azorín, *Andando y pensando, Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 146.

⁶²⁷ Técnica de la que se valdrá Azorín, nuevamente, en el cuento “No se puede publicar”, de *Españoles en París*, en el cual una atrevidísima historia no es más que una recreación de la de los personajes bíblicos David y Betsabé.

narrador- “pastores, aguadores, criadas de servir, gente pueblerina y del campo”⁶²⁸. A su vez, estos cuatro cuentos se dividen en dos partes: la exposición de una vida y su “horóscopo”, es decir, de cómo “el autor se ha divertido en adivinar la suerte futura de los personajes bosquejados”. Creo necesario señalar que estas humoradas, estos divertimentos, pertenecen ya plenamente a la etapa superrealista de Azorín (“Padrón de españoles” es del 6-V-1926), lo que explica sobradamente el gusto por saber qué deparará el incierto porvenir a estas criaturas de ficción y la cercanía del cuento que estudiamos con otros de *Blanco en azul* o *Cavilar y contar*. En realidad, son tres pastores y una criada a los que el destino les tiene reservados unos finales muy crueles⁶²⁹. Incluso para el joven Martín Cano Tejada, quien, gracias al amor de la marquesa de Valmina, asciende socialmente; sin embargo, habiendo heredado éste el dinero de la difunta marquesa y tras obtener, por actos benéficos, el título de conde de Cano-Tejada, vemos que la salud le abandona lentamente (como al hidalgo del tratado tercero del *Lazarillo* que vimos en “Lo fatal”). El cuento termina así:

“Está un poco enfermo. ¡Lástima que el dinero no lo resuelva todo! Ahora, que es uno de los primeros accionistas del Banco de España, le falta la salud. Dentro de dos años, en agosto, morirá de un ataque de uremia, en Vichy”⁶³⁰.

LOS QUINTEROS Y OTRAS PÁGINAS

En 1925, el escritor José Martínez Ruiz publicó un volumen con el título de *Los Quinteros y otras páginas*. Incluía el discurso de bienvenida, como miembro de la Real Academia, a Joaquín Álvarez Quintero, más diecisiete escritos que habían aparecido en la prensa entre 1923 y 1924⁶³¹; escritos que José María Martínez Cachero ha calificado como “cuentos-crítica”, una especie literaria ambigua entre la creación y el ensayo⁶³². Como

⁶²⁸ Azorín, *Andando y pensando*, cit., pág. 185.

⁶²⁹ Sorprende esta actitud en Azorín, tan amorosamente volcado siempre hacia los más humildes. Por el humor negro y el sarcasmo que se desprende de la lectura de estos cuentos, me recuerdan el tremendismo de Cela. Una relación que ya establecí al hablar de “Juan el de Juan Pedro”, cuento de *España. Hombres y paisajes*, de 1909.

⁶³⁰ *Ibid.*, págs. 188-189.

⁶³¹ Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁶³² Vid. José María Martínez Cachero, “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, cit.

antecedentes de este peculiar género azoriniano, Martínez Cachero cita “El pobre labrador” (de *Andando y pensando*) o ejemplos anteriores como “Las nubes” (de *Castilla*). Ahora bien: los cuentos de inspiración libresca, contruidos sobre falsillas de escritores ajenos, vienen de más lejos, remontándose a principios del XX; son relatos como “El buen juez” (de *Los pueblos*) y “El niño descalzo” (cuento recogido en *Tiempos y cosas*).

Sobre la naturaleza de estas narraciones ha dicho Ángel Cruz Rueda: “Al margen de un libro -clásico o moderno- va imaginando Azorín y trama una linda historia”⁶³³. Por eso, con respecto a su estructura, afirma Martínez Cachero que estos cuentos constan del relato en sí más la noticia crítica. La noticia crítica -que viene al final y que nos informa de la publicación de un libro- es, paradójicamente, la base sobre la que Azorín urde una historia. Por otra parte, la disposición de estas narraciones en el libro en el que se integran tampoco es casual, ya que las primeras van dedicadas a escritores del pasado (Tirso, Cervantes, Lope, Espinel...) y las últimas, a escritores coetáneos (Machado, Baroja, Juan Ramón, Unamuno, Blasco Ibáñez, entre otros). De manera muy significativa, cierra el volumen “Las flores del romero”, cuento inspirado en una obra de los Álvarez Quintero, lo que viene a enganchar con el discurso de bienvenida.

Con respecto a los temas, un crítico como José María Valverde nos dice que estos escritos -que para él son artículos- “nos hacen ver hasta qué punto Azorín se ha vuelto evasivo y fantasioso en su crítica”⁶³⁴. Y aunque es cierto que el Martínez Ruiz ácrata e inconformista queda más bien lejos, nos vamos a encontrar por otra parte con que estas páginas no están del todo exentas de crítica. De hecho, en el cuento “La vida no es sueño”, en su final, leemos que “no es ilusión la iniquidad. No es ilusión el dolor de las mujeres infortunadas y de los niños descuidados”. Y luego, en “El castigo de don Juan”⁶³⁵ hallamos un Azorín precoz impulsor de las ideas feministas. En el cuento mencionado, asistimos a una fantasía, en virtud de la cual observamos cómo pudo ser el proceso de escritura de *El burlador de Sevilla*; de cómo fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, pudo inspirarse en cierto conquistador; de cómo, finalmente,

⁶³³ Vid. Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 19-20.

⁶³⁴ Vid. José M.^a Valverde, *Azorín*, cit., pág. 373.

⁶³⁵ José Martínez Ruiz, en su libro de memorias *París*, de 1945, dice lo siguiente con respecto al relato que nos ocupa: “En mi libro *Los Quinteros y otras páginas* figura un cuento, publicado antes en *ABC*. Tirso de Molina, en su celda, acaba de escribir una escena de *El burlador...*” (*Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 839). Si traigo aquí a colación este texto, es por considerar Azorín como *cuento* algo que, quizá en su época, no podía percibirse como tal.

el escritor decide castigar al donjuán tras asistir en confesión a una mujer burlada con un niño. Niño que, para despertar aún más la compasión del lector, se nos describe sin ahorrar notas de desvalimiento:

“Fray Gabriel escucha en silencio. La mano del buen religioso ha destacado del confesonario y hace blandamente señas al niño. El niño se acerca tímido, temeroso, al buen fraile. Ya está parado el niño frente a fray Gabriel. Baja la mirada al suelo; tiene las manecitas -¡tan flacas!- juntas. El religioso le acaricia la barbilla. En la cara ancha y pálida, la barbilla del niño, con la flaccidez, aparece puntiaguda. Fray Gabriel levanta la cabeza con suavidad al niño, y el niño mira al fraile con sus ojos tristes”⁶³⁶.

Tras la lectura de esta página, no nos extraña que, en la noticia bibliográfica, Martínez Ruiz concluya con estas palabras: “Humildemente, modestamente, pensamos nosotros del burlador lo que pensaba Tirso... y lo que pensaba Goethe”. Opinión cargada de un moderno *antidonjuanismo*, que, en cierto modo, supone un distanciamiento de las tesis románticas de Zorrilla y una aproximación a posturas más críticas con respecto al personaje de Don Juan, iniciadas por Galdós (*Fortunata y Jacinta*) y Leopoldo Alas (*La Regenta*), y que culminarían -en esos mismos años en que escribe Azorín- con unas novelas de Pérez de Ayala que supusieron un duro aldabonazo al personaje que creara Tirso: nos referimos a *Tigre Juan y El curandero de su honra*, de 1926; dos novelas que, en realidad, son una.

Si continuamos en la línea del compromiso, dos cuentos de *Los Quinteros y otras páginas* denuncian la poca importancia que en España se concede a los escritores. Son “La vida literaria” y “Aleluyas del poeta”. El primero está escrito con motivo de la reedición de *Troteras y danzaderas*, novela del ya nombrado Pérez de Ayala, y nos “habla de las letras españolas allá por 1912”⁶³⁷. A través de Dorda, escritor al que Azorín cede algunos rasgos de su propia biografía, vemos los anhelos adolescentes de un literato en ciernes; los duros

⁶³⁶ Azorín, *Los Quinteros y otras páginas, Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 639-640.

⁶³⁷ Vid. Azorín, *Los Quinteros...*, cit., pág. 691. Azorín ya saludó la aparición de la novela de Pérez de Ayala en “La inteligencia y la vida”, *ABC*, 23-VII-1913 (incluido en Azorín, *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956). Es importante, asimismo, reproducir lo que Andrés Amorós, gran especialista en la novelística de Ramón Pérez de Ayala, dice acerca de la citada novela: “*Troteras y danzaderas*, por último, presenta a Alberto en Madrid, dedicado a la carrera literaria, derrotado en lo más íntimo. Es novela especialmente interesante para críticos e historiadores por presentar, con gran viveza y no poco espíritu crítico, bajo claves fácilmente descifrables, a bastantes figuras literarias y artísticas: Valle-Inclán, Azorín, Maeztu, Ortega...” Vid. Andrés Amorós, “Introducción biográfica y crítica” a su ed. de Ramón Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, 1971, pág. 22.

comienzos en Madrid; el apogeo de la fama; y, finalmente, la enfermedad, la miseria y el injusto olvido. Una trayectoria vital que a todo admirador del 98 le ha de sonar a *Luces de bohemia*, del genial Valle-Inclán.

Asimismo, en *La canción de las horas*, libro de poemas del modernista Emilio Carrere, está el germen de las “Aleluyas del poeta”, donde, en abigarrada síntesis, asistimos a la triste biografía de un escritor: un niño ensimismado, triste, que cuenta con la incompreensión del padre, de sucesivos directores de revistas literarias y de compañías de teatro, hasta llegar a su vejez “tan pobrecito ahora como el primer día”. Incomprensibles zancadillas del destino que, lamentablemente, Azorín ve repetidas en los jóvenes que ahora empiezan a escribir, como un doloroso eterno retorno. Al buen lector azoriniano no se le oculta que las dificultades de los escritores -sobre todo, de los escritores noveles, de los escritores que empiezan- es un tema tratado por José Martínez Ruiz desde el inicio mismo de su carrera literaria. Sin querer llegar a un exhaustivo recuento, cabe citar cuentos como “Bohemia (Fragmentos de un diario)” -de *Bohemia*, 1897-, “Ortiz” -*Soledades*, 1898-, e incluso novelas como *Antonio Azorín* (1903) y *El escritor* (1942).

Tiempo y eternidad son temas recurrentes en el quehacer azoriniano de todas las épocas. Así, valiéndose de la publicación de una obra de Juan Ramón Jiménez -*Poesía (1917-1923)*-, Martínez Ruiz nos vuelve a hablar de ellos en el cuento significativamente así titulado: “Tiempo y eternidad”. Ahora bien, al hacerlo, nos vamos a dar cuenta de que el protagonista de este pequeño relato es un reloj, siendo poco frecuente el hecho de que los objetos se alcen como protagonistas de los relatos azorinianos⁶³⁸. Bien es verdad que, para alzarse en protagonista, el mencionado reloj aparece visto a través del prisma de la personificación: “diríase que es, en la casa, un ser viviente”; “discretamente él acompañaba a los moradores de la casa en sus alegrías y en sus tristezas”. Moradores entre los que parece encontrarse el narrador testigo de este relato: “ha reído con nosotros, y con nosotros ha llorado”. Viejo reloj que, en un momento dado, se convierte en narratario: “¡Ah viejo reloj! Tú has señalado la hora de la partida del mozo que se marchaba a la guerra; tú has sonado tu tictac en los momentos en que el emigrante daba su último adiós a la madre o a la esposa; tú has marcado el postrer momento del anciano que se despedía de la vida. Ahora vas a salir tú

⁶³⁸ De hecho, ninguna atención le prestan Mirella d’Ambrosio Servodidio ni M.^a Teresa Arregui Zamorano, en sendos estudios citados. Acaso la excepción sea “El pez y el reloj” (de *Los pueblos*, 1905), si bien aquí el reloj no pasa de ser un objeto secundario, careciendo del protagonismo que sí que tiene en el cuento “Tiempo y eternidad”.

de esta casa en que el tictac ha resonado durante doscientos años”⁶³⁹. Por todos estos aspectos no resultará gratuita la comparación de este cuento azoriniano con algunos de Pío Baroja como “Las ventas” (*Vidas sombrías*, 1900), “Elogio sentimental del acordeón” y “Elogio de los viejos caballos del tio vivo” (incluidos en la novela *Paradox, rey*, 1906). Y, sobre todo, no hemos de olvidar que los objetos serán los auténticos protagonistas de la novela experimental de Azorín *Pueblo. Novela de los que trabajan y sufren* (1930). Recordemos algunos capítulos harto elocuentes: “Costurero”, “Silla”, “Taza”, “Baúl”, “Cayado”, “Capachas”, “Toquillas”, “Moneda”, “Vaso”, “Llave”, “Lámpara”, “Candil”.

Hay otro aspecto de estos cuentos que me interesa resaltar: la fantasía. Se da en dos relatos, aunque éstos son de índole bien distinta. Así, pues, una espuria invención abre el cuento “El castigo de don Juan”, en virtud de la cual “el manuscrito de *El burlador de Sevilla* es propiedad de Lord Ramsay”, después de muchas vicisitudes; vicisitudes que, según Ángel Cruz Rueda, no quedaron en esta ingeniosidad, propia de un Borges, sino que continuaron a partir de ella, según leemos:

“Por cierto que, en la primera de estas glosas, ‘El castigo de don Juan’, se supone que, en 1900, lord Ramsay adquirió el original de *El burlador*, y lo guardaba el magnate inglés en la biblioteca de su castillo de Bedford. Al leer el cuento en el *ABC*, el corresponsal en Madrid del *Journal des Débats* lo comunicó a su periódico; y G. Michaut, profesor de la Sorbona, recogió la noticia en un buen libro... Es lo que Azorín denomina caramanchelismo –‘considerar como verdadero aquello que tiene todas las apariencias de serlo, y que, sin embargo, es falso’-, en su libro *París* (añadimiento del capítulo V)”⁶⁴⁰.

La otra fantasía a que me refería antes es “La isla de la serenidad”, inspirada en *El archipiélago maravilloso*, novela de Luis Araquistáin, en la cual el autor nos describe “tres islas”, avisándonos de que “en cada una de ellas el régimen es diferente”. El narrador nos dice: “Yo me he permitido añadir una isla al archipiélago creado por el autor”. A esta isla la llama Serenidad; y a su capital, Ataraxia. Los habitantes de la misma viven en ácrata armonía, tal y como lo demuestran las palabras de un anciano:

⁶³⁹ Azorín, *Los Quinteros...*, cit., pág. 693.

⁶⁴⁰ Vid. Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. IV, cit., pág. 20. En el mismo sentido, recuérdese que a más de un equívoco dio pie la novela de Max Aub *Jusep Torres Campalans* (1958).

“-Aquí podrán hacer ustedes lo que les plazca. Serán ustedes como hermanos nuestros. En la isla de la Serenidad no hay ejércitos, ni cárceles, ni códigos. No conocemos la propiedad. No sabemos lo que es moneda. Todo es de todos. La vida es dulce y grata. No ofendemos a nadie; nadie turba nuestra quietud...”⁶⁴¹.

Esta beatífica armonía pretenden echarla por tierra unos antagonistas, sin conseguirlo: “un ex ministro español -que se dirige a Filipinas a ultimar un negocio industrial-, un opulento capitalista bilbaíno, dos abogados, tres comerciantes, cuatro marineros”. Un cuento, en definitiva, que nos muestra una utópica sociedad, como ya lo había hecho su autor, con anterioridad, en el “Epílogo futurista”, relato que cierra el volumen *El político* (1908). Aunque sociedades utópicamente perfectas también las encontramos en Unamuno y Baroja, compañeros generacionales, al fin y al cabo. De Unamuno conviene recordar “Mecanópolis” (1913) y “Las peregrinaciones de Turismundo” (1921), para ver hasta dónde nos puede llevar un mal entendido progreso. De Baroja, bastaría citar “Parábola” (de *Vidas sombrías*, 1900), cuento de inspiración orientalista, que nos describe los efectos miríficos de la paradisíaca ciudad de Nirvana.

Las famosas y siempre alabadas recreaciones azorinianas tampoco podían estar ausentes. Y así, el cuento “Los primeros frutos” continúa el conocido episodio de los duques de la segunda parte del *Quijote*⁶⁴². Continuación de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, es “Una mano delicada”: son los protagonistas el matrimonio formado por Laura y don Gonzalo, a quienes sirve en la casa “Marcos de Obregón -ya anciano, de hablar sonoro y reposado-”.

Una novedad que observamos en *Los Quinteros y otras páginas* es que las recreaciones literarias no se ciñen, exclusivamente, a obras del pasado, sino que también se fabula sobre escritores y escritos del presente. Por eso, “La bandera verde” prolonga una escena -la conversación entre un novelista, *alter ego* de su creador, y una duquesa, en un tren⁶⁴³- que Pío Baroja había colocado al frente de su novela *El laberinto de las sirenas* (1923), y en la cual el autor promete a Demetria, Duquesa de S***, que le enviará un

⁶⁴¹ Azorín, *Los Quinteros...*, cit., pág. 711.

⁶⁴² Otra recreación de este episodio se debe a Robin Chapman, *El diario de la duquesa* (1980); traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría, Barcelona, Edhasa, 1983.

⁶⁴³ Muy curiosos resultan los encuentros de los personajes azorinianos en los trenes. Recordemos, a este respecto, los cuentos “En el tercer grado” (*Blanco en azul*, 1929); “Diez minutos de parada” y “Pasillo... de *sleeping-car*” (*Cavilar y contar*, 1942).

ejemplar de la novela que está escribiendo. El desenlace a esta situación lo inventa el propio Azorín, consistente en otro encuentro entre ambos personajes, años después, en otro tren; pero la Duquesa de S*** no ha leído la novela que le envió el escritor, porque -en palabras del narrador- “las duquesas, querido Baroja, no suelen leer los libros de los literatos”⁶⁴⁴. Al interés que de por sí presenta el cuento “La bandera verde”, hay que sumar la reaparición de Pío Baroja como personaje literario en la obra de J. Martínez Ruiz; ahora con su propio nombre, ya que en las primeras novelas -*Diario de un enfermo*, *La voluntad*- aparecía oculto tras el pseudónimo de Enrique Olaiz.

Partiendo de una novela de José M.^a Salaverría -*El rey Nicéforo*- y del conocido drama de Calderón, escribió José Martínez Ruiz el cuento titulado “La vida no es sueño”. El resumen de la obra de Salaverría y la intención de este curioso cuento humorístico los ofrece el propio Azorín en la noticia bibliográfica que se sitúa, como siempre, al final del mismo:

“José María Salaverría es autor de la novela *El rey Nicéforo*. Nicéforo sale, disfrazado, por las noches, de Palacio, y vive la vida de sus súbditos. Es un rey bueno. Es un rey que instaure la justicia en su reino. He querido yo poner una nota marginal en la novela de Salaverría, y he imaginado esta aventura del rey Nicéforo”⁶⁴⁵.

La figura de Segismundo -el Segismundo calderoniano- viene representada, en este cuento, por “un joven con largas melenas rubias y ojos azules”, “un mozo ensoñador y bondadoso”, el cual, en una taberna, proponía al rey Nicéforo “una renovación total del mundo”. En el cuento azoriniano se propone un final distinto a *La vida es sueño*⁶⁴⁶, porque, del banquete en Palacio, el mencionado joven se guarda una cucharilla como comprobante de que lo vivido es verdad. Concluye el narrador:

“Sí; la vida *no* es sueño. Si Segismundo, el héroe de Calderón, se hubiera guardado una cucharilla cuando le llevaron a Palacio, hubiera sabido a qué atenerse. El joven

⁶⁴⁴ Azorín, *Los Quinteros...*, cit., pág. 694.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pág. 705.

⁶⁴⁶ Otros finales distintos a este drama calderoniano los propondrá Azorín en los cuentos “Al margen de *La vida es sueño*” (en *Al margen de los clásicos*, 1915) y “El arte del actor” (en *Cavilar y contar*, 1942).

revolucionario de mi cuento tuvo la precaución de guardarse esa cucharilla y supo que todo no es ilusión»⁶⁴⁷.

Acabando el tema de las recreaciones, a un personaje de Blasco Ibáñez -Concha Ceballos, multimillonaria californiana descendiente de españoles- da nueva vida Azorín en “Los dos mundos”. A ésta mujer, extraída de la novela *La reina Calafia*, la lleva a Castilla, para enfrentar a dos seres que representan, respectivamente, “el instinto libre y la razón”. El instinto libre es la mencionada Concha Ceballos, incansable viajera; la razón viene representada, aquí, por un viejecito que, en un antiguo palacio castellano, instruye a su sobrinito.

Por último, “Las flores del romero” es un “epílogo arbitrario” que Azorín pone a la comedia de *Las flores*, de los hermanos Álvarez Quintero. Sus aristocráticos personajes son un innominado caballero, una dama (que se llama Salud), y la hija de ambos, Carmencita. Van los tres a Sevilla, porque la dama quiere visitar de nuevo el Huerto de las Campanillas, donde transcurrió su niñez. Pero al llegar allí, todos comprueban, con desilusión, que en el lugar del mencionado jardín se alza una fábrica de hilados y un barrio obrero. A la decepción que sufre la dama, se superpone la esperanza de Carmencita, porque precisamente en esa fábrica ha encontrado el amor.

De los temas, habremos de pasar, ahora, a la forma; sobre todo, a las técnicas narrativas, que hacen de estos relatos audaces experimentos en el terreno de la cuentística. Para empezar, hablaremos de lo que podríamos llamar el *lector omnisciente*. Interviene esta figura en el cuento “¿Qué será este niño?”. En él, nos encontramos a Félix, un niño de corta edad, jugando solo, entre legajos, en casa de un censor del Santo Oficio. Éste, sentándose al desvalido niño en sus rodillas, se pregunta qué le deparará el incierto porvenir. Y ese futuro que no dice quien narra -porque adopta el punto de vista de un determinado personaje- lo conoce el lector -o cierto tipo de lector-, el cual, con sus conocimientos, completa el relato al adivinar que ese niño taciturno y ensimismado no es otro que el gran Lope de Vega⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ Azorín, *Los Quinteros...*, cit., pág. 705.

⁶⁴⁸ Idéntica participación del lector se requiere en cuentos como “Triste porvenir” -sobre la niñez de Isabel la Católica- y “La pasión del pajecillo” -un momento decisivo en la vida de la reina Juana I de Castilla-. Aunque son de los años 20, ambos quedaron recopilados en el volumen *Cuentos*, de 1956.

Los efectos cinematográficos, tan alabados siempre por la crítica azoriniana⁶⁴⁹, también se hallan presentes en algunas narraciones de *Los Quinteros y otras páginas*. Así, en un fragmento de “La última vanidad” pasamos de una panorámica a un primer plano; y de éste, a un plano de detalle, como se puede observar en el siguiente fragmento:

“El día está claro y limpio. Resplandece la bóveda azul del cielo. Por el claustro, en la galería alta, avanza un religioso. La túnica que viste es blanca -blanca, blanca como la nieve-, y la capa, limpiísima, es negra. Avanza lentamente el religioso. Su figura es apuesta. En el cráneo luciente, afeitado, destaca el cerquillo, con manchitas blancas -de las canas- a trechos. Los ojos del religioso son negros, fulgurantes, y las manos, largas, puntiagudas, son suaves y finas. El religioso lleva entre sus manos un librito. Si nos acercáramos al fraile -aun a trueque de ser indiscretos-, veríamos que ese librito es un lindísimo eucologio, hecho todo él de sutil vitela, con primorosas iluminaciones -rojas, doradas y verdes- en las cabeceras y finales de los capítulos”⁶⁵⁰.

Que las descripciones pueden llegar a constituir un buen cuento lo prueba “Imitación de Lope”; sobre todo, si tales descripciones huyen de lo estático, de la quietud, ofreciéndonos justamente lo contrario: movimiento, narración. Y es que, en este relato, que viene a ser una *imitación* de una de las *Rimas sacras* del Fénix de los Ingenios (la dedicada a fray Pancracio Basarto), hace verdad, de nuevo, la importancia que el paisaje tuvo para los noventayochistas. Importancia que otra vez Azorín vuelve a poner de manifiesto en “La bandera verde” con unas palabras que, referidas a la novela, también podrían ser aplicadas al género cuento:

“Pero si los autores antiguos han considerado el paisaje como accesorio -y muchos modernos lo consideran así también-, los escritores de ahora dan al paisaje la misma importancia en una novela que al factor psicológico”⁶⁵¹.

Otros aspectos formales nos suenan más a la consabida tradición, ya remota, ya cercana. De hecho, un cuento alegórico es el de “Las dos casas”, puesto que estas casas a las

⁶⁴⁹ Vid. José M.^a Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960; y su artículo “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, cit.; Elena Catena, “Introducción” a su ed. de Azorín, *Doña Inés*, cit., págs. 9-66; Marina Mayoral, “Procedimientos cinematográficos en *Doña Inés* de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 6, 1997, págs. 141-153.

⁶⁵⁰ Azorín, *Los Quinteros...*, cit., pág. 663.

⁶⁵¹ *Ibíd.*, pág. 685.

que el título se refiere significan los viejos estudios cervantinos, por un lado -los que inició D. Gregorio Mayáns y Siscar en el XVIII-, frente a los nuevos -los de “los meritísimos cervantistas Rodríguez Marín, Icaza, Cotarelo, Pérez Pastor”. Apólogo medieval, asimismo, parece esa “Imitación de Gracián”, donde hay dos viandantes: uno “moreno cobrizo” y otro “blanco, sonrosado”, representando el encuentro entre América y España en el siglo XVI. Finalmente, un aire de cuento para niños o de leyenda predomina en “La vida no es sueño”.

A su vez, apretadas biografías en pocas líneas nos ofrece “El ideal de la vida” (cuento inspirado en *Andanzas y visiones españolas*, de Miguel de Unamuno): gran dilatación temporal, que va desde 1570 a principios del XX; toda una saga familiar; y un personaje que viene desde Alemania para conocer El Escorial, aunque al final renuncia a hacerlo porque lo imaginado tiene más valor que lo real. Asimismo, una larga y lacrimosa vida, llena de penalidades y sufrimientos, se nos representa en las “Aleluyas del buen poeta”; cuento que tiene como innovación el que sus párrafos vayan enumerados, aunque engarzados entre sí por la medieval técnica del “leixa-pren”, puesto que los elementos que se enuncian al final de un párrafo se retoman al comienzo del siguiente. He aquí un ejemplo:

“1. Cuando este niño nace, no hace más que llorar. Le pasean por la estancia; le dan besos; va de unos brazos a otros brazos; le cantan canciones. Pero él no hace más que llorar. Sus llores llenan toda la casa.

2. La casa es chiquita. Las paredes son delgadas. Al lado, cuando ha nacido el niño, está un viejecito tocando un violín. En el violín toca el viejecito un fragmento de *El profeta*. El músico es viejo; el violín es viejo; la ópera es vieja. Se va la vida en esta casa y viene en la otra”⁶⁵².

ESCRITORES

Pero no todo lo escrito por Azorín entre 1923 y 1924 pasó a formar parte de *Los Quinteros...* Al igual que en otras ocasiones, como en otros muchos libros, el azorinista José García Mercadal recopiló una serie de textos en el volumen titulado *Escritores*, de 1956. Del mismo, nos habla Martínez Cachero en los siguientes términos:

⁶⁵² *Ibíd.*, pág. 706. El experimentalismo en el sistema de puntuación ya fue llevado a cabo por J. Martínez Ruiz en su novela *Diario de un enfermo*, en 1901. *Vid.* la “Introducción” de Francisco J. Martín a su edición de la citada novela, págs. 9-140.

“*Escritores*, publicado por Biblioteca Nueva y no incluido en las *O.C.*, tuvo como colector a García Mercadal y contiene, entre otras colaboraciones periodísticas, 13 cuentos-crítica; al final de cada uno se indica lugar de publicación (el diario madrileño *ABC*) y fecha -años 1923 (seis cuentos) y 1924 (siete). ‘El ideal de la vida’, glosa azoriniana de *Andanzas y visiones españolas* de Unamuno, que García Mercadal incluye, figuraba ya en *Los Quinteros...*”⁶⁵³.

En realidad, los cuentos-crítica a los que se refiere Martínez Cachero no serían trece sino quince. Los enumero a continuación, indicando entre paréntesis la obra literaria en que se inspiraron, así como su fecha de publicación: “Historia trágica de un niño” (*El ajusticiado*, de José Toral), 3-V-1923; “El caso prodigioso de Urbano” (*Luna de miel, luna de hiel y Los trabajos de Urbano y Simona*), 11-V-1923; “Un enigma histórico” (*El secreto de Barba Azul*, de Wenceslao Fernández Flórez), 24-V-1923; “La mujer que necesita amar” (*La mujer que necesita amar*, de Alberto Insúa), 16-VI-1923; “El retorno de don Calixto” (*Disciplinas de amor*, de Juan Aguilar Catena), 31-VII-1923; “Pensamientos de Beringues” (*Cosmópolis la China*, de Adolfo Botín Polanco), 14-IX-1923; “Aspectos de la tragedia” (*La huella del pecado*, de Emilio Gutiérrez Gamero), 23-I-1924; “Nuestro amigo Juan” (*Nuestro amigo Juan*, de Juan Aguilar Catena), 17-I-1924; “Lejos de la patria” (*Morriña*, de Emilia Pardo Bazán), 11-XII-1923⁶⁵⁴; “Requiem Aeternam” (*La hija de Natalia*, de Armando Palacio Valdés), 19-II-1924; “Las aguas de Lantañón” (*Cara de Plata*, de Valle-Inclán), 26-II-1924; “El búho del madroñal” (*El centro de las almas*, de Antonio Porras), 17-IV-1924; “Un discurso parlamentario” (*El dolor de vivir*, de Manuel Bueno), 13-VI-1924; “El campo del arte” (*La novela de la Costa Azul*, de Vicente Blasco Ibáñez), 28-VII-1924; y “Casa de conversación” (*Escenas montañosas*, de José María de Pereda), 11-VII-1924.

Si nos fijamos un momento, veremos que, en general, estos cuentos-crítica se centran, de manera exclusiva, en escritores de la segunda mitad del XIX y de principios del XX. También se observa que, entre los escritores del XX, abundan aquellos que podríamos considerar como de segunda fila, salvo, claro está, Pérez de Ayala y Valle-Inclán.

⁶⁵³ Vid. José María Martínez Cachero, “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, cit., pág. 195, n. 8.

⁶⁵⁴ En *Escritores* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1956) pone que “Lejos de la patria” apareció publicado en el *ABC* el 11-XII-1922. Sin embargo, E. Inman Fox, en su *Azorín: guía de la obra completa*, cit., señala el 11-XII-1923, acaso más probable. Este nuevo dato descuadraría el cómputo hecho por Martínez Cachero, art. cit.

De los quince cuentos-crítica, pudieron apartarse, quizá, del esquema planteado por Martínez Cachero “El campo del arte” y “Casa de conversación”. El primero de éstos -partiendo de una novela de Blasco Ibáñez- nos muestra, en un tono muy ensayístico y doctrinal, el diálogo entre un escritor consagrado y otro escritor novel; diálogo que versa en torno a un tema tan querido para Azorín como es el injusto olvido que sufren los escritores al saltar las barreras generacionales; pensemos en un cuento como “El tiempo y las cosas” (de *Cavilar y contar*, 1942) y una novela como *El escritor*, también de 1942. Por otra parte, “Casa de Conversación”, donde tal vez exista un predominio de lo descriptivo sobre lo puramente narrativo, es un cuento irónico, henchido de fino humor, que nos muestra cómo pudiera ser un lugar en el cual los admiradores de don José María de Pereda pudieran reunirse para hablar sosegadamente de su obra.

Como en los cuentos anteriores -me refiero a los incluidos en *Los Quinteros...*-, los hay aquí que son una mera glosa o resumen de la obra en que se basan (v. gr., “Historia trágica de un niño”). En cambio, otros se valen del ya conocido recurso azoriniano de llenar los espacios en blanco que, en su día, dejó otro autor⁶⁵⁵. De hecho, en “El caso prodigioso de Urbano” lo que se nos narra, envuelto en un cierto aire de cuento folclórico, es cómo pudo transcurrir la niñez y la adolescencia de un personaje -protagonista de las mencionadas novelas de Pérez de Ayala- tan alejado de toda educación sentimental. Sin embargo, en otras ocasiones el narrador se permite cambiar el destino último de un personaje, tal y como ocurriera en tantos capítulos de *Castilla*; ahora, este procedimiento nos lo vamos a encontrar en “El retorno de don Calixto”, en cuyo final se nos advierte lo que a continuación copiamos:

“...Juan Aguilar Catena acaba de publicar una novela. Se titula *Disciplina de amor*. Al margen de esa novela yo he querido trazar la silueta de uno de los personajes poniéndole un final que el novelista no da”⁶⁵⁶.

⁶⁵⁵ Idéntico procedimiento -inventar la infancia de un personaje literario- lo utilizó J. Martínez Ruiz en su novela *El licenciado Vidriera, visto por Azorín*, de 1915 (luego, más tarde, *Tomás Rueda*).

⁶⁵⁶ Vid. Azorín, *Escritores*, cit., pág. 134. Otro caso similar lo observamos en “Requiem Aeternam”: “*La hija de Natalia* -la nueva novela de Palacio Valdés- es el relato de una terrible tragedia. Una dama, todo bondad, todo corazón, renuncia trágicamente a la vida. La vida ha sido verdaderamente cruel para esta alma de luz. Y el causante de la tragedia sólo ve toda la inmensidad de lo perdido cuando la catástrofe se ha consumado. Palacio Valdés no nos habla de la suerte de ese caballero que dio motivo a la tragedia. Con perdón del admirado maestro, yo he querido hacerle vivir brevemente -y tal vez morir- en esta página”, *ibíd.*, pág. 192.

Por último, habría que apuntar que el relato “Lejos de la patria” no se inspira en la anunciada *Morriña*, de Emilia Pardo Bazán, sino en *Mi romería*, de la misma autora: “He aprovechado la ocasión para evocar -sintetizándolo- el viaje que Emilia Pardo Bazán hizo en peregrinación, a Roma, en 1897”⁶⁵⁷.

Si nos fijamos un poco menos en el contenido y le prestamos más atención a la forma, nos daremos cuenta de que “La mujer que necesita amar” presenta una estructura abierta en consonancia con la novela homónima de Alberto Insúa en la que se inspira el relato. En realidad, nos vamos a encontrar con un cuento dialogado, en el que participan un grupo de personajes: un viejo general, una marquesa, un conde, un ilustre escritor... Este último, en la tertulia, cuenta el folletinesco argumento de la novela de Insúa *La mujer que necesita amar*, de la que, tal vez, su único hallazgo sorprendente sea su abrupto final, que a continuación reproducimos:

“Pero una mañana, en su casa, estando alguien de la familia repasando un periódico, leen en alta voz la noticia de un espantoso accidente automovilista. Es Gabriel Aguirre, quien, marchando a gran velocidad en su automóvil, ha sufrido el accidente... De resultas de él han tenido que cortarle las dos piernas.

Irene, sin poder contenerse, lanza un grito de horror. Y el nombre del amante, pronunciado inconscientemente por la amada, revela al marido el terrible secreto. Y aquí termina la novela”⁶⁵⁸.

Continuando con el cuento de Azorín, un antiguo diplomático afirma, a renglón seguido, que el personaje de Irene Acosta, la protagonista de la novela, está inspirado en la real Lola Chaves. Y, para nuestra sorpresa, la biografía de la tal Lola Chaves resulta más sugerente que el argumento trazado por Insúa. Acaso por rendir un homenaje a la novela glosada, el cuento de Azorín también tiene un final abierto, después de presentarnos a esta mundana mujer apartada del mundo, regentando un colegio para niños. Es el siguiente:

“- Lola Chaves albergaba y educaba en aquel palacio a cincuenta o sesenta niños pobres, abandonados. Pero lo más notable de la historia extraordinaria de Lola Chaves no es esto; lo admirable, lo increíble es que...

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pág. 182.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, pág. 124.

(Querido lector. Alberto Insúa anuncia que la segunda parte de la novela se titulará *La mujer que agotó el amor.*)⁶⁵⁹.

Para concluir, en “El búho en el madroñal” Martínez Ruiz echa mano de un catalejo mágico, como el de “Una ciudad y un balcón” de *Castilla*. El narrador nos explica que “un astrólogo ha fabricado -en el misterioso recinto de la cueva de Salamanca o en la de Toledo- este catalejo”. Con él no sólo es fácil atisbar la silueta de una vieja ciudad -Córdoba, en este caso-, sino que también se puede saber todo acerca de cuantos personajes enfoca.

En suma, nuevos relatos que no hacen sino continuar la estela de los cuentos-crítica ya comenzada en *Los Quinteros y otras páginas*, dejando paso, después, a otro tipo de narraciones como las que se habrán de recoger en una obra que, en un principio, fue discurso de ingreso en la Academia de José Martínez Ruiz: nos referimos a *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*.

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 128.

UNA HORA DE ESPAÑA (ENTRE 1560 Y 1590)

El año 1924, José Martínez Ruiz, “Azorín”, ingresó en la Real Academia Española y, como es preceptivo, leyó un discurso que poco después se editaría en forma de libro con el título de *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*. De hecho, en la portada de la primera edición se nos indica: “Discurso leído ante la Real Academia Española en recepción pública del Illmo. Sr. D. José Martínez Ruiz el día 26 de octubre de 1924”⁶⁶⁰. Y ahí nos vamos a encontrar con algunos cuentos.

ESTRUCTURA

Una hora de España (Entre 1560 y 1590) es una obra formada por cuarenta capítulos. Estos capítulos van enmarcados por un “Prólogo” y un “Epílogo ante el mar”. En el “Prólogo” aparece un narrador en primera persona, fácilmente identificable con el autor real, puesto que se trata del discurso de ingreso en la Real Academia Española del escritor José Martínez Ruiz. Tras la pertinente *captatio benevolentiae* y después del panegírico a su predecesor -Juan Navarro Reverter-, Azorín nos dice: “El telón del escenario -el escenario de la Historia- se ha levantado pausadamente. ¿Estamos en 1560, o en 1570, o en 1590? Es una hora de España lo que estamos viviendo. Es una hora de la vida de España lo que vivimos -con la imaginación- en este atardecer, frente a la inmensidad del mar”⁶⁶¹. Y adviértase, nuevamente, el empleo de la primera persona del plural, que implica al lector en lo evocado, así como la creación de un espacio literario (“en este atardecer frente a la inmensidad del mar”). Según José Montero Padilla, todo lo que leemos a continuación está sucediendo simultáneamente durante una hora

⁶⁶⁰ Cfr. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 57.

⁶⁶¹ Azorín, *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, *Obras escogidas*, vol. II, cit., pag. 1493. (Todas las citas de la obra proceden de esta edición, por reproducir la primera de la misma.)

del siglo XVI, entre 1560 y 1590; es lo que el mencionado crítico llama “la sincronía de las evocaciones”⁶⁶². De hecho, en el “Epílogo ante el mar” se nos advierte que “el ensueño ha terminado” y que el mismo ha durado, de forma aproximada, una hora, desde el “momento del atardecer” en que dio comienzo hasta el instante actual, en que “la noche ha desparramado -ciega y fría- sus sombras”⁶⁶³. De esta forma, no es de extrañar que Montero Padilla considere *Una hora de España* como “un largo y casi único *flash-back*”⁶⁶⁴. Asimismo, cabría preguntarse si el tiempo de la lectura se aproximó al tiempo real de una hora. Sobre todo si prestamos atención a las palabras de Ramón Gómez de la Serna, quien dijo que “ante la Academia asombrada [Azorín] lee no un discurso, sino un libro”; y añade más adelante: “Es en la triste tarde de domingo un relojero ideal que pone en movimiento una hora del tiempo, entre 1560 y 1590, una hora española que vivirá sonando siempre”⁶⁶⁵.

Problema aparte es la cuestión del difícil género literario en que encuadrar *Una hora de España*. Manuel María Pérez López ve en esta obra un “conjunto de estampas de evocación histórica, semejantes en concepción y traza a las de *El alma castellana*”; es más: nos dice que en ella “la Historia se nos ofrece viva, en el proceso mismo de su acontecer, con toda la trama de menuda intrahistoria que le sirve de apoyo”⁶⁶⁶. Ahora bien, añade que a diferencia de *El alma castellana*, en *Una hora de España* “desaparece la conciencia de decadencia”. Un carácter evasivo que ya vio José María Álvarez, quien manifestó “cierta decepción” frente a estas “estampas de visión estática”; incluso las calificaba de “ejercicio inocuo, apropiado para una ocasión áulica, pero pálido e íntimamente aburrido”⁶⁶⁷. Para Miguel Ángel Lozano Marco, *Una hora de España* es, ante todo, un “ensayo descriptivo-narrativo”, y frente al compromiso, a la “visión crítica” de *El alma castellana*, de esta nueva obra destaca su “lirismo”⁶⁶⁸. Respecto a su estructura señala lo siguiente:

⁶⁶² José Montero Padilla, “Introducción” a su ed. de Azorín, *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, Madrid, Castalia, 1993, págs. 23-57.

⁶⁶³ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág.1594.

⁶⁶⁴ Vid. José Montero Padilla (ed.), Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 66, n. 1.

⁶⁶⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, pág. 273.

⁶⁶⁶ Vid. Manuel María Pérez López, *Azorín y la literatura española*, cit., págs. 41 y ss.

⁶⁶⁷ Vid. José María Álvarez, *Azorín*, cit., pág. 372.

⁶⁶⁸ Vid. Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción: Los ensayos de Azorín”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. II, cit., págs. 17-61. También E. Inman Fox sitúa *Una hora de España* en el ámbito del ensayo en su *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 29 (concretamente en el apartado “Libros de ensayos publicados por J. Martínez Ruiz”).

“El libro es una depuración de sus ensayos narrativos-descriptivos, incluyendo breves relatos y poemas en prosa (aunque esta condición puede alcanzar a la totalidad), que refuerzan su carácter original. La ‘hora de España’ corresponde a la reconstrucción visual -y lírica- de los últimos años del reinado de Felipe II. Hay una referencia al desastre de la Armada, pero también, y ante todo, una alabanza a la obra de España en América, poniendo en cuestión, o más bien negando abiertamente ‘La famosa decadencia’. El libro es una sucesión de cuadros en los que se reconstruye ese momento en diferentes ámbitos, pero donde predomina lo ‘intrahistórico’, lo cotidiano. La obra comienza con el anciano Felipe II en El Escorial, y termina con el capítulo ‘La verdadera española’, la visión de la vida de una humilde mujer, representativa, que es quien asegura la ‘continuidad’ nacional: del monarca a la vida cotidiana de una humilde mujer en quien se representa la esencia del amor, del sufrimiento y de la fe”⁶⁶⁹.

También José Montero Padilla considera que *Una hora de España* se compone de ensayos, cuentos y poemas en prosa; aunque no especifica qué es concretamente cada capítulo. Por su parte, María Martínez del Portal ya dijo, en 1992, que en esta obra -al igual que en *El político*, al igual que en *Lecturas españolas*- había relatos, siendo “uno de los más valiosos cuentos azorinianos” el capítulo XVIII, que lleva por título “El viejo inquisidor”⁶⁷⁰.

Así, pues, entre el prólogo y el epílogo median cuarenta capítulos, numerados en romanos y con un título. A mi entender, dieciséis son cuentos y veinticuatro son ensayos. Considero cuentos aquellos capítulos que tienen un personaje protagonista y una más o menos densa trama argumental; si bien en muchos de ellos también se filtra el ensayo a modo de digresión. En muchos casos, pues, nos hallamos ante esa modalidad narrativa que Martínez Cachero bautizó como cuentos-crítica. Enumero los títulos: “Un anciano” (cap. I), “Piedad” (cap. III), “El que sabía los secretos” (cap. IV), “El veredero” (cap. VI), “Un religioso” (cap. VII), “Un viandante” (cap. XIV), “Una religiosa” (cap. XVI), “El viejo inquisidor” (cap. XVIII), “El poder militar” (cap. XXII), “Corsarios” (cap. XXIX), “Un santo” (cap. XXXIII), “La muchedumbre” (cap. XXXIV), “Claro en el bosque” (cap. XXXV), “Redención de cautivos” (cap. XXXVII), “La pedagogía” (cap. XXXIX) y “La verdadera española” (cap. XL).

⁶⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 60.

⁶⁷⁰ María Martínez del Portal, “Introducción” a J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 13.

A mitad de camino entre el cuento y el ensayo está “El aposento del poeta” (cap. XXV). Tiene su importancia por el cariño que Azorín siempre sintió hacia las figuras de las criadas y por su relación con “La pasión del pajecillo” (recogido en *Cuentos*, 1956). Hay una especie de fetichismo de la criada hacia los enseres del poeta; hay también, como notas inquietantes, “la mancha blanca del plato y el jarrito de porcelana” (ejemplo de primer plano cinematográfico). Se podría considerar como primera versión -y no muy afortunada- del ya citado cuento de la reina doña Juana y el paje.

Los cuentos mencionados se ordenan atendiendo a muy determinados núcleos temáticos. Así, los cuatro primeros giran en torno a la figura de Felipe II⁶⁷¹; son: “Un anciano”, “Piedad”, “El que sabía los secretos” y “El veredero”. En los dos primeros, el rey aparece como protagonista, mientras que en los otros dos éste pasa a ser un personaje secundario (cuando no una simple mención). Siguen seis cuentos más, de los que tres de ellos se ocupan de escritores del siglo XVI como fray Luis de Granada (“Un religioso”), Miguel de Cervantes (“Un viandante”) y Santa Teresa de Jesús (“Una religiosa”); mientras que los otros tres restantes -“El viejo inquisidor”, “La casuística” y “El poder militar”- nos presentan a personajes característicos de esta centuria: un miembro del Santo Oficio, un catedrático de Teología y un hidalgo; tres personajes que no fueron pero que quizá pudieron ser. Para terminar, los seis últimos relatos ilustran temas muy del siglo XVI; más concretamente, del reinado de Felipe II: los cautivos (“Corsarios”), la religiosidad (“Un santo”, y su continuación: “La muchedumbre”), el papel de España en la conquista y colonización de América (“Claro del bosque”), los rescates de prisioneros (“Redención de cautivos”), la enseñanza en manos de las órdenes religiosas (“Pedagogía”) y el sacrificio del pueblo (“La verdadera española”).

Además, se puede observar cómo ciertos ensayos ilustran, completan o sencillamente acompañan a ciertos cuentos. Ocurre, por ejemplo, en el capítulo II, “Palaciegos”, que viene a ser algo así como una ampliación del ambiente que se sugiere en “Un anciano” (cap. I). Asimismo, en relación con el cuento titulado “Un religioso” (cap. VIII), cuyo protagonista es fray Luis de Granada, están los ensayos siguientes: “El estilo”, “El realismo español” y

⁶⁷¹ Tanto es así que José Montero Padilla se pregunta si estos cuatro primeros capítulos del libro no encierran “un cierto carácter novelesco” y si no cabría considerarlos como fragmentos en ciernes de una novela histórica. *Vid.* José Montero Padilla, ed. cit., pág. 212.

“Devoción, inspiración” (caps. IX, X, XI). A su vez, “El fideísmo” (cap. XVII) sirve de anticipo o marco teórico al capítulo XVIII, “El viejo inquisidor”⁶⁷².

COMENTARIOS A LOS CUENTOS

De los cuentos que han quedado englobados en el primer grupo -en torno a Felipe II-, acaso “Un anciano” pase por ser uno de los más sobresalientes. Describe este cuento el formidable tráfigo humano que deambulaba por pasillos, estancias y corredores del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, para mostrarnos, a renglón seguido, al monarca recluido en sus aposentos, solo, viejo, cansado; un rey que, poco a poco, va olvidando sus tareas de gobierno y va posando sus ojos, cada vez más, en la cercana muerte (cercanía aquí representada en el fallecimiento de “un servidor lealísimo”⁶⁷³).

Lo primero que habría que destacar en este cuento es su tratamiento intrahistórico -tratamiento intrahistórico que, como ya se ha dicho, afecta a todo el libro⁶⁷⁴-. La intrahistoria se observa desde la indeterminación misma del título -“Un anciano”-; a este respecto José

⁶⁷² De la misma forma en que, más o menos, “Una ciudad castellana” servía de presentación de un escenario para “Don Joaquín el Mayorazgo” en *España. Hombres y paisajes* (1909).

⁶⁷³ Al lector de este cuento acaso le pueda resultar un tanto edulcorada la visión que Martínez Ruiz nos ofrece de Felipe II, lo cual contrasta con la otra, mucho más negativa, que la “leyenda negra” forjó tanto para la Historia como para la Literatura. Pensemos, por ejemplo, en dos obras teatrales -distintas y distantes- a modo de significativo ejemplo: el *Don Carlos* (1783), de Schiller, y la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972), de Carlos Muñiz. Sin embargo, no podemos pasar por alto a otros escritores que, como Azorín, nos supieron dar tempranamente una visión más comprensiva de Felipe II. Por ejemplo, Luis Cernuda. Así, en “Silla de rey” (poema perteneciente a *Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949), el monarca, en primera persona, reflexiona sobre la construcción del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pudiéndose observar, en algunos versos, la influencia azoriniana: “Este muro la cifra, entre el verdor adusto./ La sierra gris, los claros aires.” Más adelante, en el poema “Águila y rosa”, del poemario *Con las horas contadas* (1950-1956), se nos presenta, en una composición de tono narrativo, la estancia en Inglaterra de Felipe II, su matrimonio con María Tudor, la nostalgia de España, los hijos que no llegan... Por último, esta línea de comprensión culminará, ya en el campo de la historiografía, en obras como *Felipe II* (1979), de Geoffrey Parker, y *Felipe de España* (1997), de Henry Kamen.

⁶⁷⁴ Creo conveniente recordar la bella definición que sobre lo que es *intrahistoria* nos dejó Unamuno hacia 1895: “Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madrêporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio agosto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia” (*vid.* Unamuno, *En torno al casticismo*, ed. Luciano González Egido, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 49-50). Asimismo, esta otra de Azorín en 1941: “Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historia los primeros. Se desdeña los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana. [...] Lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en la poesía, es lo que la generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar” (Azorín, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, págs. 79-80).

Montero Padilla apunta que “ante los ojos del lector aparece el primer personaje del libro -un anciano-, un inmenso edificio... El escritor retrata, caracteriza, da rasgos, pero no nombres propios”⁶⁷⁵. Idéntico tratamiento intrahistórico iremos apreciando, a lo largo del libro, con otros personajes históricos de la época, como fray Luis de Granada, Miguel de Cervantes o Santa Teresa de Jesús.

El segundo aspecto que conviene que destaquemos es el uso de la primera persona del plural (“Y lo primero que vemos es un anciano en su aposento”⁶⁷⁶), la cual engloba conjuntamente tanto al narrador como al lector, invitando a éste último a participar en el proceso de creación de la obra literaria. A ello contribuye, asimismo, el empleo del presente histórico, que consigue actualizar la escena ante nuestros ojos, como si la contemplásemos en el mismo momento de la lectura.

Quizá otro aspecto que pudiera resultar interesante es la posible influencia que “Un anciano” haya podido tener en el relato “El Hechizado” (incluido en *Los usurpadores*, 1949), de Francisco Ayala. Recordemos que en el relato ayaliano todo en su estructura está dispuesto para conducir en su laberinto hacia el vacío de poder. Idéntico laberinto recorreremos en el cuento de Azorín que nos ocupa, el cual tampoco nos lleva hasta el monarca más poderoso de la tierra, sino ante un hombre viejo. En la primera parte de “Un anciano” se nos describe la grandiosidad de El Escorial y su inmensa burocracia, digna de un gran imperio (“gentes que van hacia el inmenso edificio o que regresan de visitarlo”; “trolepes de visitantes y servidores se extienden y andan por corredores y estancias”⁶⁷⁷). Ya en la segunda parte, aparece el rey Felipe II en una actitud muy azoriniana (“ha reclinado en la mano la cabeza”). Los rasgos físicos que nos lo dibujan son escasos: pálida faz, blancas barbas, “claros ojos

⁶⁷⁵ Vid. José Montero Padilla, Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 209.

⁶⁷⁶ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1496.

⁶⁷⁷ Con respecto al “El Hechizado”, recordemos algunas palabras escritas por Francisco Ayala que, de alguna manera, también se podrían aplicar a “Un anciano” de Azorín: “La estructura, digo, de ‘El Hechizado’ está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío de poder”. Además: “el ambiente de época está reducido a indicaciones someras: no hay en todo el libro ninguna reconstrucción arqueológica. [...] Pocas y sucintas notas bastan para situar la acción dándole una referencia precisa” (del “Prólogo. Redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo” a *Los usurpadores*, firmado por F. de Paula A. G. Duarte, *alter ego* del escritor, cuyo nombre completo es Francisco de Paula Ayala García-Duarte). El mismo Francisco Ayala, en “Introducción a *El Hechizado* (Buenos Aires, mayo, 1944), afirmaba lo siguiente: “Pero aquí, en *El Hechizado*, no hay nadie que viva nada; ni hay hombres, ni verdadera vida. Hay el solo poder, su armazón vacío. Una novela sin personajes puede hacerse, a condición de que los personajes estén detrás de la cortina, de que hayan transferido su espíritu a las cosas. Pero una novela sin vida humana, aun estando poblada de personajes... Pues eso es lo que he querido hacer aquí”. Vid. Francisco Ayala, *Los usurpadores*, ed. de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 255.

azules”. En cuanto a su ánimo, lo caracteriza una profunda y acendrada religiosidad; religiosidad que le hace no temer la muerte cercana, que esta vez se materializa en el fallecimiento de un leal criado...

“Piedad”, en cierto modo, viene a ser continuación del relato anterior. En éste, hallamos a Felipe II en un jardín que, dada la relación con “Un anciano”, debe encontrarse en El Escorial. Todo el cuento, en el que prácticamente nada pasa, lo constituye una serie de reflexiones del monarca; reflexiones enmarcadas por dos frases prácticamente idénticas colocadas casi al inicio (“El anciano reza y medita”) y en el cierre de la narración (“El anciano medita y ora”). Es más: dichos pensamientos versan sobre temas eternos de la literatura: la fugacidad de la vida, la inestabilidad de fortuna, la vanidad de las cosas terrenales, el paso del tiempo que, irreparable, todo lo destruye. Temas muy manriqueños que quedan realzados por el empleo del estilo indirecto libre y por las preguntas retóricas. He aquí un significativo ejemplo:

“El anciano, ante el paisaje, en el jardín, con el rosario en la mano, ora y medita. Sus ojos miran a lo lejos indefinidamente. Todo en este panorama habla de fuerza y de poder. Y todo está caminando, sin parar, hacia la nada. Del inmenso y formidable imperio español, ¿qué quedará en la sucesión de los siglos? Todas las naciones del mundo, ¿en qué habrán venido a parar dentro de millares de años, de millares y millares de siglos?”⁶⁷⁸.

“El que sabía los secretos” y “El veredero” son dos cuentos en los que Felipe II, personaje literario, pasa -como ha quedado ya dicho- de personaje protagonista a personaje secundario (o, si se quiere, a simple mención). El primero de ellos gira en torno a un fiel criado del rey. A éste se le presenta como “un anciano caballero”, ya retirado en una casa de campo a las afueras de Ávila, dando un paseo vespertino, con un rosario “a la altura de su pecho, cogido con cuidado”⁶⁷⁹. La estructura del cuento es un sencillo paseo y, entre medias,

⁶⁷⁸ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1500.

⁶⁷⁹ De este fiel criado hemos tenido noticia en capítulos anteriores. Así, en “Un anciano” a éste se dirige el monarca cuando le dice: “Benavides, holgaos en vuestra casa de Ávila”. Y asimismo el cuento titulado “Piedad” termina de la siguiente manera: “Decid a Benavides que no se parta de mi lado”. Según sostiene José Montero Padilla, en su edición citada de *Una hora de España* (págs. 74-75), “el caballero retratado en este capítulo acaso fuera en la realidad histórica don Juan de Benavides”, el cual se crió desde niño con el monarca. De hecho, en “El que sabía los secretos” leemos: “Este caballero que camina pasito -es muy viejo- ha dejado la Corte y sus vanidades. Vivía en palacio; es hijo de un antiguo criado de los Reyes; él ha asistido durante toda su vida al Rey. Desde que el Rey era niño, él servía en su cámara; le daba de vestir; ocurría a todos sus deseos; estaba en todos los momentos a su lado” (Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1502).

una analepsis que nos acerca al pasado de este hombre bueno, lo que nos permite ver otra faceta, una perspectiva distinta del que fue considerado como el hombre más poderoso de la tierra:

“En esos momentos en que las grandes personalidades se desquitan con la negligencia de la solemnidad y la tiesura, este anciano ha oído hablar al Rey. Durante todo el día el grande hombre -monarca o artista- ha estado solemnemente representando su papel; la solemnidad, el énfasis, le poseían desde la cabeza a los pies⁶⁸⁰. Tal actitud enerva y desazona; ni el hábito contraído desde la niñez puede evitar la desazón. Y cuando al fin, en apartada estancia, en las horas de intimidad, la tiesura acaba, el personaje tiene palabras, movimientos y actitudes que nunca tiene. El anciano que camina hacia la ciudad ha presenciado, en la cámara regia, durante toda su vida, esos momentos de abandono del más poderoso de los monarcas”⁶⁸¹.

Otro ejemplo prodigioso de lo que para Azorín era la intrahistoria lo constituye el magnífico relato “El veredero”. Su tema nos es más que uno de los momentos clave de la decadencia patria: la derrota de la mal llamada Armada Invencible, en 1588, frente a las costas de Inglaterra. Sin embargo, el protagonista del mismo es un simple mensajero, innominado, que lleva la infausta noticia “desde las costas del Norte a Madrid o El Escorial”. Mediante la yuxtaposición asindética, el ritmo del relato se ajusta a la frenética carrera de este mensajero (“Cruza montañas; vadea ríos; atraviesa llanos”).

Ahora bien, las noticias que llegan desde la lejana Inglaterra se nos van ofreciendo de forma gradual, de modo que el lector -cierto tipo de lector- tendrá que ir completando con sus propios conocimientos lo que en el relato se dice o se sugiere a media voz, cuando se habla, por ejemplo, de “nuevas terribles”, de “restos de naves que serán llamadas invencibles”, o de un anciano que “se pondrá de hinojos ante una virgencita”. La participación del lector se afianza todavía más en cuanto a que éste conoce las respuestas que las preguntas retóricas plantean a lo largo del texto (“¿Volverá a ser grande la Patria, o irá fatalmente a la ruina?”). Sabe incluso el lector avezado que ese anciano que ora de hinojos no es otro que el propio rey Felipe II y que -fuera ya de los límites de este cuento- recibirá la noticia pronunciando una

⁶⁸⁰ En las *Obras escogidas* de Azorín leemos “la solemnidad, el énfasis *les* poseían desde la cabeza a los pies”. Corrijo *les* por *le* de acuerdo con las *Obras completas* (vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 501) por considerarlo gramaticalmente más correcto.

⁶⁸¹ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1504.

frase que quedará grabada, durante siglos, en la memoria colectiva: “Yo no envié mis naves a luchar contra los elementos”⁶⁸².

A continuación, nos vamos a detener en seis cuentos basados en otros tantos personajes: los tres primeros son reales; los otros tres, pudieron serlo. Los tres del principio están protagonizados por escritores que vivieron -y en algún caso padecieron- el reinado de Felipe II; son fray Luis de Granada, Miguel de Cervantes y Santa Teresa de Jesús. Tres escritores que, incluso desde nuestra perspectiva actual, se nos presentan en una dimensión intrahistórica, bien perceptible desde los títulos respectivos de los relatos: “Un religioso”, “Un viandante” y “Una religiosa”. Los tres caen dentro de esa modalidad que, en otro sitio, hemos denominado como *cuento-adivinanza*, puesto que a lo largo de los mismos el narrador nos van ofreciendo inconfundibles pistas sobre los escritores que los protagonizan, pero en ningún momento nos da el nombre de los mismos⁶⁸³. Así, pues, a fray Luis de Granada (1504-1588) nos lo describe en su senectud, casi ciego, abocado a su acabamiento. La acción, como en todos los capítulos de *Una hora de España*, se narra en presente y en el momento justo del atardecer. De este escritor destaca Martínez Ruiz su preocupación por el estilo: “Escribe el religioso, como Cervantes, de un modo sencillo, claro y natural”⁶⁸⁴. El final nos anuncia la cercanía de la muerte para fray Luis de Granada: “Y dentro de poco, el alma volará por el empíreo, más allá de las estrellas fulgentes, hacia la eternidad”⁶⁸⁵.

“Un viandante” nos muestra a un Miguel de Cervantes “sentado en pleno campo, y delante de una venta”, en Andalucía. Como ser extremadamente sensible, que “se ve forzado a tratar con gente ruda”, se nos dice que “existe un profundo desequilibrio entre su sensibilidad y la atmósfera espiritual en que se mueve”. En el interior de esa venta sucede un altercado: un

⁶⁸² Sobre la participación del lector sigue siendo un clásico la obra de Umberto Eco *Lector in fabula*, de 1979 (disponemos de traducción al español de Ricardo Pochtar en Barcelona, Lumen, 1981). Del papel del lector en la obra de Azorín ha tratado María Martínez del Portal en “Lo inacabado en la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit. Incluso yo mismo en un trabajo titulado “Tradición y modernidad en un cuento de J. Martínez Ruiz: *La pasión del pajecillo*”, *Azorín (1904-1924)*, *Actes du III Colloque International*, cit.

⁶⁸³ Los *cuentos-adivinanza* los hemos estudiado en *Clásicos y modernos*, de 1913, (“El descendimiento de Miguel”, “Un poeta” y “Un amigo del campo”) y *Los valores literarios*, de 1914, (“Una casa de Madrid” y “Un sensitivo”).

⁶⁸⁴ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1513. A fray Luis de Granada dedicó Azorín, en otras ocasiones, amplia atención. De manera muy especial en *Los dos Luises y otros ensayos* (1921) y en *De Granada a Castellar* (1922). En ambas obras Martínez Ruiz destaca la importancia que este escritor concedía al estilo.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pág. 1529. Fray Luis de Granada murió en 1588, en Lisboa, ciudad donde pasó parte de su vida. En esa etapa de la Historia -entre 1581 y 1641- Portugal perteneció a la corona española, tras la desaparición del rey Sebastián en la tristemente famosa batalla de Alcazarquivir.

caballero “alto, escuálido, huesudo”, vestido como en “pasadas centurias”, riñe con el posadero saliendo en defensa de un menesteroso. Al final del cuento, el viandante y el extraño caballero se funden en un amical abrazo⁶⁸⁶. El cuento, cuya exigua trama argumental dura unos instantes, y en el que tan poco pasa, tiene un interés especial para el lector culto, en tanto que supone el encuentro, en el infinito campo de la ficción, entre el autor y su personaje.

De Miguel de Cervantes se nos ofrecen pocos datos: que “ha publicado algunos libros” y que “en una de las grandes batallas de la Historia se ha portado heroicamente y ha quedado con una mano lisiada”⁶⁸⁷. La sucinta descripción física resulta muy semejante a la que Cervantes puso de sí mismo al frente de las *Ejemplares* (un nuevo guiño para el lector culto). Cotejémoslas. La de Azorín dice lo siguiente:

“El viandante es de rostro aguileño, cabello castaño y frente lisa y desembarazada. Sus ojos son alegres y su nariz es corva, aunque bien proporcionada. Grandes bigotes ensombrecen la boca. Si se levantara, le veríamos ligeramente cargado de espaldas. Pesan sobre el viandante muchos trabajos”⁶⁸⁸.

La de Cervantes es la que a continuación se reproduce:

“Este que veis aquí, *de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada*; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, *los bigotes grandes*, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados

⁶⁸⁶ Es evidente la relación de este cuento de Azorín con un pasaje de la novela *El mudejarillo* (Barcelona, Anthropos, 1992), de José Jiménez Lozano; nos referimos, más concretamente, al capítulo titulado “El genealogista”. En él, Miguel de Cervantes queda definido por el narrador-testigo como “un mi amigo pobre y melancólico” (*op. cit.*, pág. 21), situándolo también en una venta. Después, las noticias se amplían en “El señor Miguel” (obsérvese el tratamiento intrahistórico que José Jiménez Lozano le da al autor del *Quijote*). Se nos vuelve a hablar de este “hombre melancólico”; se nos dice que está escribiendo “un libro o una novela sobre un hombre inocente que había conocido y que quería dejar el mundo limpio de injusticias y bellaquerías, con el esfuerzo de su brazo” (*op. cit.*, págs. 167-168). Se sitúa esta acción en una venta de Toledo, en donde hay una joven criada llamada Constancia, a la que el señor don Miguel le augura un futuro mejor... La figura de Miguel de Cervantes también ha interesado al dramaturgo José María Rodríguez Méndez, y nos ha mostrado cómo pudieron ser sus últimas horas, en la obra *Literatura española* (1979).

⁶⁸⁷ En el período que tratamos -entre 1560 y 1590-, Cervantes había publicado, que sepamos, un soneto a la muerte de la reina Isabel de Valois (1569) y una novela pastoril inconclusa titulada *La Galatea* (1585). Entre 1587 y 1600 vive en Sevilla; primero trabaja como comisario de abastos para la Armada Invencible y, después, como cobrador de impuestos (tal y como lo vemos en el cuento de Azorín). *Vid.* Martín de Riquer, *Aproximación al ‘Quijote’*, Barcelona, Salvat, 1969.

⁶⁸⁸ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1528.

y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; *algo cargado de espaldas*, y no muy ligero de pies. [...] ...fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades; perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlos V, de feliz memoria⁶⁸⁹.

Finalmente, “Una religiosa” se ocupa de Santa Teresa de Jesús (1515-1582)⁶⁹⁰. La reformadora de la orden del Carmelo, como los escritores que la han precedido, se muestra ya esquilada por la vejez y la enfermedad (“Está un poco enferma la religiosa; el viento frío del otoño le hace daño en la garganta”). La innominada santa del relato de Martínez Ruiz llega, en compañía de otra monja, a una ciudad castellana donde ha de fundar un convento. Resulta de interés una cita bibliográfica de *La moradas*, en la que se nos habla de esas “asistencias misteriosas” que tanta importancia llegarán a tener en los cuentos de la etapa surrealista de *Blanco en azul*, de 1929, y *Cavilar y contar*, de 1942⁶⁹¹.

Los otros seis cuentos tienen como protagonistas a personajes de la Historia que pudo ser. Y, entre éstos, acaso sea “El viejo inquisidor” el que más atención ha merecido por parte de la crítica. A través de una estructura *in medias res*, se nos presenta en este relato a un

⁶⁸⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Mariano Baquero Goyanes, vol. I, cit., págs. 85-86. Los subrayados son míos, y pretenden poner de manifiesto los elementos intertextuales de que se valió Azorín a la hora de hacer la descripción de Cervantes.

⁶⁹⁰ La figura de Santa Teresa también aparece en *El mudejarillo*, la ya mencionada novela de José Jiménez Lozano, en el capítulo “Los desiertos”, donde se nos cuenta el encuentro de la santa andariega con San Juan de la Cruz, protagonista de la novela. La llama el narrador-testigo “la monja Teresa” (pág. 70 de la *op. cit.*). También José María Rodríguez Méndez se ha fijado en esta santa en su monólogo dramático *Teresa de Ávila* (1981).

⁶⁹¹ El mundo del misterio, del insondable misterio, y el de las casualidades, que aparecerán en cuentos como “El reverso del tapiz” y “La mariposa y la llama” (de *Blanco en azul*) ya están presentes en *Una hora de España*, y no sólo en el capítulo “Una religiosa”. En el XXVI, titulado “Maqueda”, donde importa más el recuerdo de la Historia que cualquier componente ficcional, se cita la muerte de Enrique I, el rey niño: “Sobre el niño brilla toda la gloria de su magnánimo padre. ¿Qué fastos brillantes le reservará el porvenir? Sus horas estaban contadas. El tejero que en el alfar se dispone a formar una teja con un poco de arcilla, no podía sospechar que ese puñado de barro ha de dejar sin monarca a un reino. El albañil que está colocando tejas en el tejado, no creará probable que una de esas tejas, al caer, haya de matar a un rey. En Palencia, un día, por junio de 1217, una teja cae de una torre y mata a Enrique I. No había cumplido aún el niño catorce años” (ed. cit., pág. 1562). El insondable misterio, el destino, las mal llamadas *casualidades* son temas que no han dejado de interesar a la literatura contemporánea. Sirva de significativo ejemplo la obra dramática *Las trampas del azar* (1994), de Antonio Buero Vallejo. Para un estudio más detenido de la misma, véase Virtudes Serrano, “Introducción” a su ed. de Antonio Buero Vallejo, *Las trampas del azar*, Madrid, Espasa Calpe, 1995 págs. 9-51.

proyecto inquisidor que está contemplando los libros heréticos que de Europa ha traído su hijo, volúmenes que “han sido escritos por luteranos españoles”. Mediante una analepsis, retrocedemos a un pasado donde lo encontramos felizmente casado y con un hijo -un niño triste y melancólico⁶⁹²- nacido de esta unión. Después, muerta ya la madre, asistimos a los estudios del desvalido niño en Salamanca, Flandes y París; estudios primero de Teología y luego de Medicina. Vuelto ya al presente, el relato nos muestra al padre como miembro del Santo Oficio, esperando la llegada del hijo. Se cierra el cuento con uno de esos magníficos finales sin desenlace, uno de los aspectos más novedosos de la cuentística azoriniana:

“Cuando el viejo inquisidor veía lo que eran esos volúmenes, su faz se ponía pálida y sus manos temblaban. Durante largo rato ha permanecido absorto; miraba y remiraba los libros, los llevaba sobre una mesa, y luego volvía a examinarlos. Los ha llevado por fin a su cámara. Se ha sentado en un sillón, frente al retrato de la madre, y en tanto que la estancia se va sumiendo en la sombra, el viejo inquisidor permanece inmóvil, con la cabeza entre las manos. El hijo ha salido esta tarde a dar un paseo por el campo; de un momento a otro va a volver. Ya se escuchan pasos en el corredor. El viejo consejero se estremece. No son éstos los pasos del hijo. Torna el silencio. Poco después resuenan otros pasos. Y éstos, sí, éstos son los del hijo. Los pasos se oyen más cerca. El viejo caballero, instintivamente, sintiendo una dolorosa opresión en el pecho, se levanta. Una mano acaba de posarse en el picaporte de la puerta. La puerta se está abriendo...”⁶⁹³.

De hecho, un final de similares características se había dado en *El licenciado Vidriera*, visto por Azorín:

“Tomás salía todas las tardes a hacer una corta excursión por los alrededores de la ciudad. Una tarde, al volver a casa, encontró encima de una mesa una carta. Conoció que era de España. Tomás la tomó y estuvo considerándola un momento antes de abrirla. Luego, a medida que iba leyéndola, la sorpresa y el júbilo se retrataban en su semblante.

⁶⁹² Una infancia igualmente triste y desvalida la encontramos en la novela de 1915 *El licenciado Vidriera visto, por Azorín* (luego *Tomás Rueda*). De esta novela puede consultarse la “Introducción” de Miguel Ángel Lozano Marco a su ed. de Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1994, págs. 11-47. Véase, asimismo, el estudio de María Martínez del Portal, “El niño azoriniano”, *Monteagudo*, núm. 23, 1958, págs. 8-17.

⁶⁹³ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1541. Con respecto a los finales en la cuentística azoriniana, véase, sobre todo, María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit., págs. 18-19.

‘¡Gabriela! ¡Gabriela!’ , gritó Tomás sin poder contenerse. Apareció Gabriela y le dio a leer la carta a Tomás. La Carta decía así...”⁶⁹⁴.

Y un cierre de similares características -y soy consciente de que no es un caso aislado- volverá a darse en un cuento de Javier Marías titulado “En el viaje de novios”, publicado en el volumen *Cuento español contemporáneo* (1993)⁶⁹⁵. En realidad, se trata de un episodio extraído de su novela *Corazón tan blanco* (1992), pero al que se le ha modificado el final. Ahora, en el relato, una pareja de recién casados pasa su luna de miel en Sevilla (en vez de La Habana, como en la novela); en un momento dado, el marido, que mira por la ventana del hotel, atisba a una enigmática mujer, mientras la esposa yace aturdida en la cama. El cuento termina así:

“En ese momento me eché hacia atrás y entorné las puertas del balcón, pero antes de hacerlo pude ver que la mujer de la calle, con su enorme bolso anticuado y sus zapatos de tacón de aguja y sus piernas robustas y sus andares tambaleantes, desaparecía de mi campo visual porque entraba ya en el hotel, dispuesta a subir en mi busca y a que tuviera lugar la cita. Sentí un vacío al pensar en lo que podría decirle a mi mujer enferma para explicar la intromisión que estaba a punto de producirse. Estábamos en nuestro viaje de novios, y en ese viaje no se quiere la intromisión de un extraño, aunque yo no fuera un extraño, creo, para quien ya subía las escaleras. Sentí un vacío y cerré el balcón. Me preparé para abrir la puerta”⁶⁹⁶.

Pero si la crítica ha prestado especial atención a “El viejo inquisidor” no ha sido solamente por su indiscutible calidad, sino además por la influencia que ha ejercido sobre

⁶⁹⁴ Azorín, *El licenciado Vidriera, visto por Azorín, Obras escogidas*, vol. II, cit., pág. 1412. Aunque Miguel Ángel Lozano Marco incluye esta obra en los ensayos, José María Martínez Cachero la analiza dentro de su estudio, no superado, de *Las novelas de Azorín*, cit.

⁶⁹⁵ Con respecto a este cuento, dice su autor lo siguiente: “En el viaje de novios’ apareció en la revista *Balcón* (número especial ‘Frankfurt’, Madrid, octubre de 1991). Este relato coincide en su situación principal y en muchos párrafos con unas cuantas páginas de mi novela *Corazón tan blanco* (Barcelona, Anagrama, 1992). La escena en cuestión prosigue en dicha novela y aquí en cambio se interrumpe, dando lugar a una resolución distinta que es la que convierte el texto en eso, en un cuento. Es una muestra de cómo las mismas páginas pueden no ser las mismas, según enseñó Borges mejor que nadie en su pieza ‘Pierre Menard, autor de *El Quijote*’ (vid. Javier Marías, “Nota previa” a su colección de relatos *Cuando fui mortal* -donde se incluye el relato que nos ocupa-, Madrid, Alfaguara, 1996, págs. 10-11). Asimismo, Ángeles Encinar y Anthony Percival incluyeron “En el viaje de novios” en su antología del *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 127-133.

⁶⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 133.

Francisco Ayala, sobre todo en el cuento “El inquisidor” (*Los usurpadores*, 1949). Influencia que parecen haber pasado por alto críticos como Carolyn Richmond y José Montero Padilla en recientes trabajos⁶⁹⁷, pero que no pasó desapercibida para estudiosos como Gonzalo Sobejano, Gary D. Keller, María Martínez del Portal y Kathleen M. Glenn⁶⁹⁸. Una influencia -la de Martínez Ruiz sobre Ayala- que no se limita al cuento que estamos comentando, sino que se ha dado también en el ayaliano “El Hechizado” con respecto a “Un anciano” (*Una hora de España*) y que en el futuro se volverá a dar en el cuento de Ayala “Un caballero granadino”, tomando como base el relato azoriniano sobre don Álvaro Tarfe titulado “Al margen del *Quijote*”⁶⁹⁹.

Los otros dos cuentos que aún pertenecen a este grupo que estamos comentando, son “La casuística” y “El poder militar”. El primero gira en torno a un catedrático de Teología que da sus clases en una Universidad. El de “El poder militar” tiene para nosotros mayor interés por tratarse, nuevamente, de la recreación de los personajes del tratado III del *Lazarillo de Tormes*. Aparecen, pues, en este cuento un caballero y su escudero; el caballero se llama don Rodrigo, mientras que del escudero no se nos dice su nombre. El caballero ha peleado en Flandes y en Italia, pero hoy “vive en una casa desmantelada”. El orgullo de este hidalgo se cifra en una espada que fue labrada en Milán y que no vende siquiera para paliar su pobreza. También se nos dice que el criado -el fiel criado- proporciona diariamente el sustento a su amo. Según Montero Padilla, “evidente es en este capítulo el recuerdo de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Esos amo y criado son los mismos personajes del Tratado tercero de la novela, pero con una diferencia sustancial muy del gusto azoriniano: el tiempo ha transcurrido, y ambos, amo y criado, han envejecido juntos, y otro ha sido, pues, el rumbo de la existencia de Lázaro”⁷⁰⁰. Por lo tanto, hay que relacionar este capítulo con aquellos otros -ya analizados-

⁶⁹⁷ Carolyn Richmond en su ed. de Francisco Ayala, *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra, 1992. Y José Montero Padilla en la suya de *Una hora de España*, ya citada.

⁶⁹⁸ Vid. Gonzalo Sobejano y Gary D. Keller, *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*, Nueva York, Harcour Brace Jovenovich, 1975; María Martínez del Portal, “Los finales sin desenlace en la narrativa de J. Martínez Ruiz”, *Orbe*, 1985; Kathleen M. Glenn, “Azorín y Francisco Ayala: dos versiones del Inquisidor”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 207-211. Incluso, María Martínez del Portal -en el artículo citado- va más lejos al sostener que el cuento de Azorín que nos ocupa quizá pudo influir en una novela de Jesús Fernández Santos titulada *El griego* (concretamente en el episodio referente al “hijo del deán”).

⁶⁹⁹ En *Al margen de los clásicos* (1915). Cfr. Pedro Ignacio López, “Azorín y Francisco Ayala: dos versiones de don Álvaro Tarfe”, cit.

⁷⁰⁰ Vid. José Montero Padilla (ed.), Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 133.

que tratan la figura del Hidalgo del *Lazarillo*, de manera muy especial “Un hidalgo” (*Los pueblos*) y “Lo fatal” (*Castilla*)⁷⁰¹.

Por último, hemos agrupado seis cuentos simplemente porque éstos tratan diversos aspectos de la segunda mitad del siglo XVI. Son: “Corsarios”, “Un santo” (y su continuación “La muchedumbre”), “Claro del bosque”, “Redención de cautivos”, “La pedagogía” y “La verdadera española”. No nos detendremos en todos por igual.

Así, pues, “Corsarios” nos acerca a una cuestión que debió preocupar a los españoles del siglo XVI: los raptos y cautiverios que los piratas llevaban a cabo, sobre todo en las costas. Pero “Corsarios” también interesa por su equilibrada estructura: dos partes bien definidas y, entre medias, una elipsis, que coincide con unos versos extraídos de la obra teatral de Lope de Vega titulada *Don Gonzalo de Córdoba*. En la primera parte, el escenario lo constituye una bucólica playa en la que dominan cuatro notas de color como cuatro pinceladas: el añil del mar, el azul del cielo, el rojizo de una rambla y el dorado de las arenas. Un pastor y una pastora están tocando una flauta de caña, en una escena no exenta de notas sensuales (“El zagal pone sus labios donde los ha puesto la pastora”). Mientras, unas velas blancas se van ominosamente acercando. En la segunda, vemos que, aparentemente, nada ha cambiado en el paisaje. La ausencia de los pastorcillos tan sólo se advierte por el nerviosismo de las cabras y el triste ladrido del perro guardián. Que ha habido un ataque lo sabemos por las “gentes que corren por la arena y se internan en el barranco”. Poco después, “las velas son ya muy chiquitas en el horizonte”⁷⁰².

Cambiando de asunto, “Claro en el bosque” nos presenta una visión muy idealizada de lo que pudo ser la conquista y colonización de América, lo que sin duda nos llama la atención por lo crítico que con respecto a este tema fue el Martínez Ruiz de otras épocas⁷⁰³ -sobre todo en la denominada etapa anarquista-. En este cuento, Azorín establece una comparación de las gestas llevadas a cabo por los conquistadores españoles en suelo americano con las que, en el

⁷⁰¹ Vid. mi trabajo “Azorín crítico literario: su visión del tratado tercero del *Lazarillo*”, cit.

⁷⁰² Los raptos de pastores son frecuentes en la llamada “novela griega”. Pensemos, por ejemplo, en *Dafnis y Cloe* (siglo II, d. C.) del griego Longo.

⁷⁰³ Visión idealizada que se completa con el capítulo XXXVI: “La famosa decadencia”. En este capítulo, más volcado a lo ensayístico que a lo ficcional, se leen afirmaciones como éstas: “La idea de la decadencia es antigua en España. Españoles y extranjeros han hablado largamente, desde hace tiempo, de la decadencia en España. Reaccionemos contra esta idea. No ha existido tal decadencia” (pág. 1583). Aun así, todavía hay frases que, lejanamente, nos traen ecos del joven anarquista que fue J. Martínez Ruiz: “Un solo idioma ahoga a multitud de idiomas indígenas”. Para una mejor comprensión de este tema, véase el estudio de María Martínez del Portal “Martínez Ruiz ante la pérdida de las colonias”, cit. Y para una visión más amplia del mismo, de la misma autora, “El 98 y América”, cit.

mundo antiguo, realizaron los héroes de la *Eneida*. Tanto es así, que “del capitán español y de sus compañeros ha de arrancar una espléndida civilización en un mundo virgen”.

Como “Corsarios”, dos partes claramente diferenciadas, separadas por unos versos - una copla de aire popular-, hay en el cuento titulado “Redención de cautivos”. Y a través de su estructura, vemos que la narración guarda muchas semejanzas con aquellas vidas de santos y hagiografías medievales que nos hablaban de una vida licenciosa que luego tenía su envés en una vida edificante (pensemos en poemas narrativos como *La vida de Santa Oria*, del maestro Gonzalo de Berceo, o *La vida de Santa María Egipcíaca*, de anónimo autor). En el relato que nos ocupa, nos dice el narrador que va a contar, “en pocas palabras”, la vida de un religioso, de cuyo nombre no se nos da cuenta. Es más: como en todo relato de corte tradicional, predomina una imprecisión con respecto al tiempo (“Fue en el mundo un caballero principal”) y al espacio (“No había en toda la ciudad hombre más bondadoso”). Y ya en la mencionada primera parte, se nos da cumplida cuenta de las muchas bondades que reunía este “caballero principal”; bondades en cierto modo ensombrecidas porque “amaba con exceso el dinero”. Sin embargo, un suceso narrado en la segunda parte del cuento, hará cambiar el rumbo de la vida de este personaje. Y este suceso no es otro que la vuelta de un amigo del cautiverio, marcado definitivamente por las vejaciones sufridas durante el mismo, y que ha sido liberado gracias a la labor misericordiosa de unos padres Trinitarios, pagadores del rescate. Esto provoca que el desenlace del cuento sea el siguiente:

“En el convento de Trinitarios que hay en la ciudad, entraba al día siguiente el caballero; le precedían dos criados llevando un pesado cofre. El caballero no volvió a salir del convento. Tiempo después, vistiendo la túnica blanca y el manto negro de la Orden, el caballero emprendía el camino de África”⁷⁰⁴.

Termina *Una hora de España* con el cuento “La verdadera española”. Su protagonista es una anciana que simboliza la continuidad histórica y su abnegación ante el dolor. Esa resignación se ve en que “no le queda nadie en el mundo. De tres hijos que tuvo, uno murió en Flandes; el otro partió a las Indias, y allí acabó sus días; el tercero encontró la muerte en una pestilencia que hubo en la ciudad”. La continuidad viene representada por una lamparita de aceite que la anciana señora mantiene encendida en la catedral y que la han mantenido siempre así “antes su madre, y la madre de su madre”. Pero si por algo destaca este cuento es

⁷⁰⁴ Azorín, *Una hora de España*, cit., pág. 1589.

por la hábil mezcla de tiempos que en él aparece. Así, el presente histórico nos sitúa en la segunda mitad del siglo XVI (como todos los relatos de *Una hora de España*); mientras que el pretérito indefinido nos lleva al siglo XIX. Quiero decir con esto que el narrador cuenta los hechos desde un presente muy cercano al nuestro, que le permite conocer tanto lo que acaeció en el siglo XVI como lo que vino después (un narrador semejante el que estudiamos en “Un poeta”, cuento de *Clásicos y modernos*, 1913). Para mejor comprender lo que estoy diciendo, creo conveniente reproducir el amplio fragmento que da inicio a “La verdadera española”:

“La anciana vive en las afueras de la ciudad; esta parte de las afueras lleva el nombre de *los Pradillos*; se llega a este paraje después de atravesar el río por el puente romano. Donde hay ahora una fábrica de harinas, estuvo en 1860 el Matadero viejo. El Matadero se edificó en terrenos que ocupó de 1640 a 1802 el convento de San Agustín. Antes de que estuviera el convento, en 1570, se levantaba en este lugar un grupo de casas. Se llamaban esas viviendas *las casas de Sancho Gil*. Sancho Gil fue un obispo de la diócesis; pero no se sabe si las casas pertenecieron al obispo o a un banquero judío del mismo nombre. En 1880, con motivo del derribo del Matadero viejo, se entabló violenta polémica sobre el tema, entre dos periódicos de la localidad, uno republicano y otro conservador”⁷⁰⁵.

No obstante, obsérvese cómo el narrador no posee una total omnisciencia sobre los hechos que se narran, y así no se sabe muy bien si “las casas de Sancho Gil” se llamaban de tal manera en honor de “un obispo de la diócesis” o “a un banquero judío del mismo nombre”; narrador, pues, oscilante. Discusión ésta que nos llevaría todavía más lejos: a la imposibilidad de conocer completamente el pasado; un tema, por lo tanto, que se sale de los límites de este trabajo de investigación⁷⁰⁶.

⁷⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 1592.

⁷⁰⁶ Sobre el pasado y sobre las deturpaciones que el paso del tiempo provoca en ese pasado, véase la novela de Paloma Díaz Mas *El sueño de Venecia* (1992), donde el retrato de una cortesana, pintado en el siglo XVII, termina siendo, ya en el XX, una pintura religiosa, representando a la Virgen con el Niño Jesús. Con respecto a la obra azoriniana, este mismo tema lo encontraremos en “Estudios históricos”, cuento de *Cavilar y contar*, 1942.

CAPÍTULO VI

EL PERÍODO VANGUARDISTA. LA REPÚBLICA

(1926-1935)

ESCENA Y SALA

Aunque fue Ángel Cruz Rueda quien recopiló y ordenó *Escena y sala*, en 1947, los artículos de que consta los escribió Azorín en los años 20. La temática de los mismos gira en torno al teatro, como se desprende del título del libro; pero, en cuanto a su género, algunos de éstos vienen a ser verdaderos cuentos. Cuentos que, dado el contexto en que se hallan, presentan una estructura completamente dramatizada y un contenido de marcado carácter ensayístico. Con todo, y pese a la época en que fueron escritos, no se parecen en nada a los relatos superrealistas que Azorín escribe por estas mismas fechas, más o menos, para *Blanco en azul* o parte de *Cavilar y contar*. Si hubiera que emparentarlos con alguna especie dentro de la cuentística, habría que hacerlo con los cuentos-crítica de principios de los años 20 -por su contenido- y con los de los albores literarios de J. Martínez Ruiz -por la forma-. Aunque relatos de estructura completamente dialogada, que se escriben por estas mismas fechas pero luego se incluirán en *Cavilar y contar*, son “Pasillo... de *sleeping-car*” (*Blanco y Negro*, 23-V-1926) y “Diez minutos de parada” (*Blanco y Negro*, 11-VII-1926). Por último, adviértase que estos cuentos de estructura dramática coinciden con los años en que su autor presta mayor atención al teatro: de 1926 son *Judit*, tragedia no estrenada, y *Old Spain!*, a la vez que nos traen de nuevo lejanos ecos de una polémica literaria que Martínez Ruiz mantuvo con los críticos teatrales que, por aquel entonces, escribían en la prensa diaria⁷⁰⁷.

El más antiguo de los relatos incluidos en *Escena y sala* se titula “Comedia del arte” y es de 1923. Se trata, sin duda, de un cuento-crítica, como muchos de los que hemos estudiado dentro de *Los Quinteros y otras páginas* o *Escritores*; de hecho, está escrito a la luz de la relectura de los sainetes que Calos Arniches agrupó en *Del Madrid castizo*. El recurso que se emplea, una vez más, es el de la conversación entre dos personajes; en este caso, un escritor y

⁷⁰⁷ Vid. E. Inman Fox, “La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e *Ifach*)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 76, 1968, págs. 375-389. Recogido en E. Inman Fox, *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, CAM, 2000, págs. 109-121.

un viejo profesor de Filosofía. A través del diálogo se van urdiendo los argumentos de las hipotéticas comedias que el profesor quiere escribir.

Estructura más cercana a la dramática que a la cuentística posee, desde el mismo título, “Breve sainete”. Fechado en 1926, año en que da comienzo la llamada campaña teatral de Azorín, su estructura externa tiene tres partes. En la primera, dialogan el autor y un dramaturgo, explicando este último la dificultad que entraña el escribir teatro frente a otros géneros, como la novela. En la segunda, el autor charla con un novelista, quien le expresa lo poco gratificante que resulta la tarea de escribir novelas, frente a la popularidad y ganancias que da el teatro. Creo que no es arriesgado afirmar que tanto el dramaturgo como el novelista de este cuento representan al Azorín de aquellos años, que prestó igual atención a los dos géneros literarios. De hecho, algunas de las opiniones del dramaturgo coinciden con las sostenidas por Martínez Ruiz (por ejemplo, la de la naturalidad en los diálogos, “cuanto más naturalidad, mejor”). En lo que respecta al novelista, no deja de ser curioso que el plan que expone para su novela coincida, más o menos, con el inicio de *La voluntad*, de 1902:

- “- ¿Me permite usted que lea esta cuartilla?
- Léala usted.
- Describe usted en ella el nacimiento del día...
- Describo la aurora; después, cuando haya mucha luz y se puedan ver las cosas, describiré el campo; luego describiré una casa; más tarde, un señor en una habitación.
- ¡Cosa más sencilla!
- Completamente sencilla. No hay más que levantarse temprano una mañana, salir al campo, abrir los ojos, ver las cosas..., y luego, de retorno a casa, ir poniendo en las cuartillas lo que se ha visto”⁷⁰⁸.

“El primer ensayo”, de 1926, viene a ser la dramatización en tres pequeñas escenas de lo que, en forma de ensayo, quedó expuesto en el artículo “La interpretación escénica”, del mismo año, el cual empezaba con la siguiente pregunta: “¿Debe un autor dramático asistir a

⁷⁰⁸ Azorín, *Escena y sala, Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 878. De los pormenores que se llevaron a cabo para plasmar ese magnífico amanecer que sirve de pórtico a *La voluntad*, también nos informó Azorín en “A un joven escritor”, título rilkeano, recogido en *El artista y el estilo*, de 1946. Aún recordará el proyecto Martínez Ruiz, a la altura de 1953, las veces que subió al monte para tomar notas de la aurora en la ciudad adusta; en *Los dos casi*, cuartillas enviadas a Yecla con motivo de un homenaje. Véase María Martínez del Portal, “Yecla a través de unas cuartillas de Martínez Ruiz”, *Azorín*, Monóvar, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1990, págs. 77-78.

los ensayos de su obra?"; llegándose a la conclusión de que no⁷⁰⁹. De esas tres partes enunciadas, en la primera el autor frente a los actores dice no ser partidario de asistir a los ensayos de su propia obra; en la segunda, sin embargo, asiste, y ve que los actores, imperceptiblemente, van modificando los diálogos ensayo tras ensayo; en la tercera, el mencionado dramaturgo, ya en su casa, se muestra furioso, ante su mujer, porque esos actores, los dichosos actores, "cortan, modifican, alteran el texto"⁷¹⁰. En sentido opuesto, "Las cuartillas y el escenario" es un cuento crítica, del año 1927, escrito a raíz de la aparición de *Essai sur Voltaire*, de Andrés Bellesort; y nos muestra cómo el citado autor francés modificaba continuamente sus obras en los ensayos, provocando la zozobra de los actores.

"La más fuerte pasión", de 1926, se basa en el encuentro casual de dos amigos: Manolo le explica a Perico su repentina pasión por el teatro. Dada la fecha de publicación, algo nos induce a pensar que tras las palabras del apasionado Manolo se esconde el sentir del propio Azorín, quien por entonces iniciaba su campaña teatral con *Old Spain!* De la misma fascinación por el teatro nace "Clausura", un relato en el cual un narrador ingenuo nos dice en qué consiste la existencia de los actores de teatro, unos seres cuya vida "está tejida con abnegaciones, sufrimientos, rigores, privaciones"⁷¹¹.

Como hemos dicho al comienzo, hay otros cuentos que nos hablan de una agria polémica mantenida entre Azorín y los críticos teatrales. Sostiene Ángel Cruz Rueda que el artículo "La crítica teatral", publicado en *ABC*, el 11-XI-1926, "fue el punto de partida para la campaña que en contra del gran literato sostuvieron los críticos teatrales"⁷¹². A su vez, "Los críticos teatrales" denuncia lo poco receptivos que son quienes ejercen la crítica con las innovaciones en el teatro. De hecho, el empresario Paco Mina cita tres muletillas que utilizan los mencionados críticos cuando una obra no es comprendida; éstas son las siguientes: "la obra no está estructurada", "la comedia se pierde" o, finalmente, concluyen que aquello que se acaba de representar "no es teatro"⁷¹³. Y no será ésta la única vez que el empresario teatral

⁷⁰⁹ "La interpretación escénica", *ABC*, 23-IV-1926; "El primer ensayo", *ABC*, 8-V-1926. Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁷¹⁰ Azorín, *Escena y sala*, cit., pág. 888.

⁷¹¹ *Ibid.*, pág. 939.

⁷¹² Ángel Cruz Rueda, nota a "La crítica teatral", Azorín, *Escena y sala*, cit., pág. 969. Téngase en cuenta que Martínez Ruiz estrenó *Old Spain!* el 13-IX-1926 y, tal vez, algún comentario negativo pudo ser el punto de desencuentro entre el escritor y los críticos. Vid. Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, "Introducción. Los textos teatrales de Azorín", Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 25-58.

⁷¹³ Azorín, *Escena y sala*, cit., págs. 971-972.

Paco Mina aparezca en estos cuentos de *Escena y sala*⁷¹⁴. Por ejemplo, con Pedro Ferguell, empresario barcelonés, aparece de nuevo en “Los famosos críticos”; en este cuento -y dado el odio que siente hacia los que “tienen una propensión invencible contra todo lo nuevo”- decide estrenar “una obra fina, delicada; pero de un autor primerizo”. Tras la representación, los críticos, naturalmente, la atacan, porque “no está estructurada”, porque “la comedia se perdía” -según otros-, y porque, finalmente, aquello que se había llevado a escena no era teatro. Por último, todo resulta ser una broma de Paco Mina, el “empresario popularísimo”, quien había puesto a prueba la estulticia de los críticos llevando a escena una obra de Shakespeare, “una de las más hermosas comedias del dramaturgo inglés”⁷¹⁵. Una postura análoga la hallamos en “Inutilidad de la crítica teatral”, de 1927, de nuevo con Paco Mina, “el simpático y popularísimo empresario, que se ríe de los críticos teatrales”, a los que recomienda que la crítica se base en aspectos puramente literarios.

Acaso uno de los relatos más simpáticos de cuantos contiene *Escena y sala* sea el titulado “Contestación a Azorín” (1926). Los personajes que intervienen en este escena casi doméstica son Roberto, crítico teatral, y Leonor, su inteligente y perspicaz mujer. La trama argumental consiste en la torpe refutación que Roberto pretende hacerle al escritor Azorín -a quien, como se afirma con toda razón, “le han salido los dientes metido en estos berenjenales de las polémicas”-. Las palabras que Martínez Ruiz ha proferido en contra de los críticos las adivinamos a través de las punzantes intervenciones de Leonor:

“- No; tú no eres tan primo; lo serás si cometes la tontería de contestar a *Azorín*; él os quiere mucho a todos los críticos teatrales.

- ¿Nos quiere mucho? ¡Ja, ja!

- Y dice que sois muy simpáticos.

- ¡Caray con *Azorín*!

- Y que os habéis equivocado de especialidad.

- ¿De especialidad?

- Sí, que hacéis en los periódicos la crítica teatral; pero que no tenéis inteligencia, ni finura, ni sensibilidad.

⁷¹⁴ Esta red que un mismo personaje va creando a través de distintos cuentos nos recuerda, por ejemplo, el caso de Félix Vargas en la novela homónima, en distintos cuentos de *Blanco en azul* o *Cavilar y contar*. Pero, tratándose del mundo del teatro, anticipa el caso del actor José Valdés, que aparece en “El teatro español”, “Por el sótano y el torno” y “En las tablas” (de *Pensando en España*, 1940) o “El primer acto” y “La gran Cenobia” (de *Sintiendo a España*, 1942).

⁷¹⁵ Azorín, *Escena y sala*, cit., pág. 979.

- ¡Nada más!
- Y que en vez de críticos teatrales debierais ser otra cosa.
- ¿Cuál?
- Ceballos, por ejemplo, podría ser un excelente reportero de sucesos; Párraga podría hacer los Tribunales; Luján podría dedicarse al comercio de exportación; Mendoza llevaría a las mil maravillas una zapatería...”⁷¹⁶.

Precisamente, en “¿Críticos teatrales? ¡Bah!”, queda dicho bien a las claras que algunos profesionales de la crítica de estrenos hacen una valoración buena o mala en virtud, algunas veces, de si la compañía acepta el llevar a escena una obra del mismo crítico. Éste que aquí aparece, apellidado Rondales, intenta convencer de las bondades de su pieza dramática a la actriz Laurita Durán. Como broche final, el autor implícito cierra el relato con la siguiente moraleja:

“Por decoro, por dignidad, por el respeto que debemos al público, ¿cuándo va a terminar este espectáculo de que las obras estrenadas sean buenas o malas, y los actores buenos o malos, según que los empresarios o los actores acepten o rechacen obras a los críticos teatrales? Y ¡qué cosas les estrenan a esos ciudadanos! ¿Acabará el autor de este artículo por ir a los teatros para hacer la crítica de las obras de los críticos?”⁷¹⁷.

Otros textos se apartan más de una concepción tradicional del género cuento, precisamente a causa de una endeble y poco consistente narratividad. De entre éstos, yo destacaría, dentro de *Escena y sala*, “La verdadera crítica”, de 1927, porque el discurso doctrinal que guarda relación con el título está puesto en boca de “Víctor Brenes, poeta - protagonista de mi comedia *La casa encantada*”⁷¹⁸. Un dato más que nos ayuda a fechar una pieza teatral del período surrealista de José Martínez Ruiz, que, en el momento de su publicación -esto es, en 1931-, se titulará *Cervantes o la casa encantada*.

⁷¹⁶ *Ibíd.*, págs. 982-983.

⁷¹⁷ *Ibíd.*, pág. 994.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, pág. 1017.

BLANCO EN AZUL

El volumen de cuentos *Blanco en azul*, de Azorín, apareció publicado, por vez primera, en Madrid, Biblioteca Nueva, 1929. El libro llevaba como epígrafe el rótulo “Nuevas Obras”, de por sí indicativo de otra etapa en la vida del escritor; epígrafe que el tomito de cuentos compartía –y sigue compartiendo, al menos en intención- con otros títulos de esta misma época: a saber, las novelas *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *Pueblo* (1930), así como la pieza teatral *Angelita* (también de 1930). Y es que el libro de cuentos *Blanco en azul* se halla en consonancia con las otras obras azorinianas del período que nos ocupa. Período que Martínez Cachero define como etapa surrealista del escritor y que comprende estrictamente desde el 3 de noviembre de 1926 (estreno de la pieza teatral *Old Spain!*) hasta el 10 de mayo de 1930 (puesta en escena en Monóvar de *Angelita*, a cargo de una compañía de aficionados)⁷¹⁹.

En cuanto a la valoración crítica de la obra que nos ocupa, ésta ha sido muy dispar. Así, para José María Valverde –desde una perspectiva nada halagüeña y nada certera- se trata de una “colección de estampas, ya que no cuentos, derivados de *Félix Vargas* y a la vez de su teatro”⁷²⁰. Sin embargo, para un especialista en el relato breve, como sin duda lo fue Baquero Goyanes, *Blanco en azul* supone, dentro de la cuentística azoriniana, el descubrimiento para su autor del “camino del cuento”⁷²¹. Que en esta colección se encuentran muchos de los mejores relatos de Martínez Ruiz, lo prueba la inclusión de algunos de los mismos en diversas antologías. Citaré tres de indiscutible valía. María Martínez del Portal eligió el cuento que abre *Blanco en azul* para dar título a la suya –*Fabia Linde y otros cuentos*–, y además incluyó en ella tres. Martínez Cachero recogió “Gestación” como ejemplo de la narrativa azoriniana en su *Antología del cuento español (1900-1939)*⁷²². Finalmente, José María Merino ha seleccionado dos: “La mariposa y la llama” –en *Cien años de cuentos (1898-1998)*- y “El

⁷¹⁹ Vid. José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, cit.

⁷²⁰ Vid. José María Valverde, *Azorín*, cit., pág. 378.

⁷²¹ M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit., pág. 183.

reverso del tapiz” –para *Los mejores relatos españoles del siglo XX*⁷²³. Quizá, a la perfección formal de las narraciones de *Blanco en azul* no sean del todo ajenas las palabras del “Prólogo”, en las que Martínez Ruiz anuncia que “tal vez éstas son las páginas que el autor –a lo largo de su carrera literaria- ha escrito con más fervor, con más alacridad”⁷²⁴.

Como era habitual en Martínez Ruiz, los cuentos de *Blanco en azul* habían ido apareciendo, con anterioridad, en la prensa; en esta ocasión, en el semanario *Blanco y Negro*. De fechar los mismos se encargó, antes, María Martínez del Portal y luego E. Inman Fox⁷²⁵. El más antiguo de los relatos de *Blanco en azul* es “Tom Grey” (18-VII-1926), junto con “Las sirenas” (19-IX-1926); son los dos únicos títulos de ese año. De los diecinueve cuentos que forman *Blanco en azul*, diez son de 1927 y siete de 1928. Curiosamente, los escritos durante este último año –1928- están colocados, casi todos, hacia la mitad del volumen (entre los puestos séptimo y duodécimo). Esta especie de grupo central, pues, lo componen: “El reverso del tapiz”, “La ecuación”, “Gestación”, “La balanza”, “Voluptuosidad”, “La mariposa y la llama”. El primero y el último –curiosamente los dos que escogió José María Merino- tienen en común el tema del destino y la existencia de dos planos dentro del cuento: el plano real y aquel otro, misterioso, que se teje “en los telares de la eternidad”.

De los diecinueve relatos se desprende, además, una unidad temática que se avisa desde el “Prólogo”. El mismo título, *Blanco en azul*, significa para Mirella d’Ambrosio lo siguiente: “el color azul, que aquí se refiere al cielo, representa lo eterno, mientras que el blanco significa lo transitorio. En el prólogo, el ‘hacerse y deshacerse de las nubes’ parece estar en relación directa con el tejerse y destejerse de los hilos invisibles que gobiernan las vidas humanas”⁷²⁶. Para María Martínez del Portal, el tema que preside el volumen es el “insondable misterio”; un misterio que a los hombres no se les permite conocer, como el destino en “El reverso del tapiz” y “La mariposa y la llama”⁷²⁷. De esta manera, los ángeles actúan como *correos aéreos de lo infinito*, de lo desconocido, apareciendo en “La balanza” (con el poeta Félix Vargas) y “Las tres pastillitas” (con otro poeta: Pablo Mansilla). Lo

⁷²² José María Martínez Cachero, *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit.

⁷²³ José María Merino (ed.), *Cien años de cuentos (1898-1998)*, Madrid, Alfaguara, 1998; y *Los mejores relatos españoles del siglo XX*, Madrid, Alfaguara Juvenil, 1998.

⁷²⁴ Azorín, *Blanco en azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pág. 11. Todas las citas de esta obra proceden de esta edición.

⁷²⁵ María Martínez del Portal (ed.), *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 18; E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., págs. 211 y ss.

⁷²⁶ Mirella d’Ambrosio, *op. cit.*, pág. 17.

⁷²⁷ Cfr. *De Granada a Castelar* (1922), capítulo titulado “Su misterio”, en el que se dedica suficiente atención a Saavedra Fajardo, el misterio y lo sobrenatural; sobre todo a la *Empresa LXXXVIII*, en la cual se nos habla de los “telares de la eternidad”.

mágico vendrá representado por los talismanes⁷²⁸, bien presentes en el ya mencionado “Las tres pastillitas” y “La ecuación”. En el primero, una pastillita es capaz de hacer vivir al protagonista, en unos segundos, las experiencias de toda una vida. En “La ecuación”, un bebedizo rompe la estrecha relación existente entre escritura teatral y éxito de público. Que además hay personas portadoras de efectos maléficos lo vemos en el relato “En el tercer grado” y, sobre todo, en “Fabia Linde”, un cuento en gran medida deudor de aquella obra de Maeterlinck (*La intrusa*) que el joven Martínez Ruiz tradujo en 1896.

Pero, sin lugar a dudas, uno de los temas que más frecuentemente aparece reflejado en *Blanco en azul* es la literatura, por lo que con insistencia encontramos la técnica del cuento en el cuento o el ahora llamado metacuento. Técnica que, como es bien sabido, también se da en la novelística de este período; pensemos, por ejemplo, tanto en *Félix Vargas* como en *Superrealismo* (y, con posterioridad, en novelas como *El escritor*, de 1942). Dicha técnica resulta bien visible en “El reverso del tapiz” y “Gestación”. Este último, en concreto, es el que más se aproxima a la mencionada novela *Superrealismo*, porque nos habla de cómo un escritor va gestando, poco a poco, un cuento, en torno a un Félix Vargas que “ha perdido a la compañera de toda su vida”⁷²⁹. En “El reverso del tapiz”, nos vamos a encontrar con una estructura de *mise en abyme*⁷³⁰, lo mismo que “En el tercer grado”, donde el innominado protagonista ha publicado un libro de versos titulado *Lo blanco en el azul*, muy similar al título que nosotros estamos leyendo⁷³¹. En definitiva, la técnica del cuento en el cuento –quizá una de las más utilizadas por Azorín– trasciende *Blanco en azul*, como bien advirtió Baquero Goyanes, quien opinaba que “para Azorín la operación de escribir suponía ya una aventura tan bella y emocionante como para hacer de ella, de su descripción, el equivalente de un cuento”⁷³².

Otro tema de *Blanco en azul*, muy relacionable con el superrealismo, es la presencia de los ángeles. Recordemos, al paso, la importancia que éstos tenían para algunos poetas del 27. Dicha presencia, de manera más llamativa, la vamos a encontrar en el poemario *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti, al cual Azorín dedicó una muy elogiosa reseña⁷³³. De García Lorca cabría apuntar la fascinación que sobre él ejercían “San Miguel”, “San Rafael” y

⁷²⁸ También en dramas como *Angelita* y *Cervantes o la casa encantada*, de 1930 y 1931 respectivamente.

⁷²⁹ Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 14.

⁷³⁰ Vid. Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, cit.; especialmente págs. 71 y ss.

⁷³¹ Un efecto similar se produce cuando leemos la novela de Manuel Mujica Láinez titulado *Los ídolos*, de 1953.

⁷³² M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit., pág. 198.

⁷³³ Vid. Francisco Javier Díez de Revenga, “Azorín y los poetas del 27”, *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 7-14. Asimismo, Renata Londero, “La novela-ensayo de Azorín (1928-1944): vanguardia y tradición”, *Azorín, Obras escogidas*, vol. I, cit., págs. 117-165. El dato al que me refiero se halla en la pág. 132, n. 23.

“San Gabriel”, los tres arcángeles del *Romancero gitano* (1928). Por último, el ángel para Luis Cernuda representa bien la imagen de la persona amada (Serafín Fernández Ferro en “Mi arcángel” de *Donde habite el olvido*) o la representación del amor como dolor (“ángel terrible” lo denomina en el primer poema de la citada sección de *La realidad y el deseo*)⁷³⁴. Y antes que en los poetas del 27, hay que fijarnos en el poeta Rainer María Rilke, quien en la primera de sus *Elegías duinesas* nos recordaba también que “todo ángel es terrible”⁷³⁵.

En Azorín, lo angélico está bien presente en novelas como *Superrealismo*. Allí se dice de los ángeles que son “correos aéreos de lo infinito”, ya que tienen el poder de “conectar con lo que está fuera del tiempo y del espacio”⁷³⁶. En esta novela, un ángel se le aparece al protagonista, Joaquín Albert, y le concede el don de “ver lo que pasa en una conciencia”, la de un religioso. Pasando a los cuentos de *Blanco en azul*, en “El reverso del tapiz” los ángeles son los encargados de tejer los hilos de nuestro destino:

“(En la eternidad, los angelitos tejedores -¡qué manos tan delicadas, finas!- han sonreído, suavemente, al cruzar estos últimos hilos en el tapiz del poeta.)”⁷³⁷.

En “La balanza”, se le aparecen dos ángeles en sueños al poeta Félix Vargas. El primero, como “un mancebo alto, apuesto”, y le permite al poeta volver a contemplar su pasado y atisbar qué le deparará el incierto porvenir; y ambos –pasado y futuro- resultan igualmente desesperanzadores⁷³⁸. El otro ángel, en cambio, con “un fulgor de luz roja, verde, amarillenta” en la mirada, le dice que viva, que no se sustraiga a “la vida intensa, profunda”. Además, en “Las tres pastillitas” otro ángel –“un joven apuesto, esbelto”- se le aparece al poeta Pablo Mansilla y le regala tres pastillitas que tienen el poder de hacerle vivir “en un breve espacio, en unas horas, años y años” al lado de una mujer. Al poeta Pablo Mansilla se le presentan tres oportunidades para tomar cada una de las tres pastillitas, y todas ellas las desperdicia porque el ensueño vale más que la realidad.

En cuanto a los personajes, vemos que muchos de ellos son escritores: Félix Vargas,

⁷³⁴ Vid. José Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982.

⁷³⁵ Azorín no fue ajeno a la admiración del poeta checo en lengua alemana Rainer María Rilke (1875-1926) y su influencia –a través, sobre todo, de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*- resulta bien clara en obras como la trilogía dramática *Lo invisible* (1928). Recordemos que en el prólogo califica a Rilke como “uno de los más grandes poetas contemporáneos”.

⁷³⁶ Azorín, *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1235.

⁷³⁷ Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 60.

⁷³⁸ El olvido y la ingratitud que conlleva el paso del tiempo para los escritores también se observa en “Como una estrella errante” (*Blanco en azul*). Con anterioridad apareció en el cuento “Epílogo en 1960” (de *Los pueblos*,

poeta; Paco Vela, novelista; Pablo Cendra, dramaturgo; Eladio Peña, novelista puro; Pablo Mansilla, poeta; Víctor Brenes –el mismo Víctor Brenes de *Cervantes o la casa encantada*-, también poeta⁷³⁹. Resulta obvio advertir cuán parecidos a su autor son estos personajes. También hay mujeres, como Fabia Linde –cuyo nombre da título a un relato-, ejemplo de personaje maléfico⁷⁴⁰. Mujeres cosmopolitas como Blanca Durán (“La mariposa y la llama”), psicológicamente complejas como Virginia Puig (“La infidente de sí misma”), la sensual Plácida Valle (“Los niños en la playa”) o Nati Durán, la Mancheguita (“El reverso del tapiz”). Incluso vemos que estos personajes contribuyen, dentro del libro, a crear una red de relaciones. Por ejemplo, en “La ecuación” el dramaturgo Pablo Cendra se casa con Amalia, hermana del novelista Eladio Peña (“Voluptuosidad”). Y Jenaro Pardales, protagonista de “Un incrédulo”, parece conocer a este novelista a juzgar por la pregunta que lanza a sus amigos: “¿Ustedes no saben lo que le ha sucedido al novelista Eladio Peña?”.

Asimismo, llama la atención los varios cuentos que tienen como protagonista a Félix Vargas, el mismo personaje de la novela homónima de 1928. Es cierto que el reaparecer, aquí y allá, de un mismo personaje constituye un viejo procedimiento literario que acaso Martínez Ruiz aprendiera en Galdós –como bien se encargó de recordarnos Baquero Goyanes⁷⁴¹-. Sin embargo, es frecuente en Azorín el que personajes novelescos vean prolongada su existencia en cuentos. Así, por ejemplo, el Antonio Azorín de *La voluntad* (1902) volverá a aparecer en el cuento “Todos frailes” (*Alma Española*, 10-I-1904), donde vemos que en nada ha cambiado su anodina existencia con respecto al final de la novela⁷⁴². Si pensamos en la novela *Antonio Azorín* (1903), veremos que el destino último de los personajes no se nos ofrece al término de la misma, sino a través de narraciones fuera de ella. Así, de la muerte de Pepita y de la enfermedad y decrepitud de don Lorenzo Sarrió nos enteramos a través de diversos relatos: “Sarrió” -incluido en *Los pueblos*, 1905-, “La muerte de un amigo: Sarrió” –en *Los pueblos* desde 1943- y “La calle de la Montera” -otro relato, pero esta vez de *España*, 1909-⁷⁴³.

1905). Más adelante lo volveremos a encontrar en “El tiempo y las cosas” (*Cavilar y contar*, 1942).

⁷³⁹ Félix Vargas, poeta (en los cuentos citados); Paco Vela, novelista (“En el tercer grado”); Pablo Cendra, dramaturgo (en “La ecuación”); Eladio Peña, novelista puro (“Voluptuosidad”, entre otros); Pablo Mansilla, poeta (en “Las tres pastillitas”); Víctor Brenes, también poeta (“Como una estrella errante”).

⁷⁴⁰ Vid. María Martínez-Cachero Rojo, “Análisis de ‘Fabia Linde’ (en *Blanco en azul*)”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, Pau, J&D Éditions, 1995, págs. 275-280.

⁷⁴¹ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.

⁷⁴² Puede leerse este cuento en José María Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., págs. 168-172. Sobre los finales en la novelística azoriniana, véase el estudio de María Martínez del Portal, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, cit.

⁷⁴³ “Sarrió” apareció publicado en el diario *España* el 27-VIII-1904, pasando a formar parte de *Los pueblos* en 1905. Por otro lado, “La calle de la Montera” se publicó en el semanario *Blanco y Negro* el 16-XII-1905, incluyéndose en *España* ya en 1909. Finalmente, “La muerte de un amigo: Sarrió” apareció en *España* el 20-I-

De la misma forma actúa Azorín con el novelesco Félix Vargas, ofreciéndonos en algunos cuentos de *Blanco en azul* datos de dicho personaje que no aparecieron en la novela. Según Martínez Cachero, estos relatos son cuatro⁷⁴⁴: “Los niños en la playa”, “El reverso del tapiz”, “Gestación” y “La balanza”⁷⁴⁵; cuentos a los que tal vez convendría añadir “En el tercer grado”. Y así, “Los niños en la playa” rescata un recuerdo de infancia de este singular poeta. En “El reverso del tapiz” lo vemos escribiendo un cuento, de la misma forma que en la novela *Félix Vargas* intenta pergeñar una conferencia sobre Santa Teresa. “Gestación” nos informa de que ha perdido a su compañera de toda la vida –de la cual, por cierto, nada más se nos dice-. Por último, en “La balanza” –“el relato de mayor hermosura” para Martínez Cachero- aparece el mundo de lo sobrenatural, de lo angélico.

A Víctor Brenes el lector azoriniano lo conoce porque es el protagonista de *Cervantes o la casa encantada* (1931). Aquí, en el volumen de cuentos que nos ocupa, es el protagonista de “Como una estrella errante (Fragmentos de un diario)”. En realidad, esta pequeña narración podría servir como epílogo a la citada pieza dramática, porque nos cuenta cómo fueron los últimos días de Víctor Brenes, retirado en un pueblecito, siguiendo el mismo itinerario vital que otros intelectuales azorinianos, como Antonio Quiroga –protagonista de la novela *El escritor*, de 1942-, que se retira al Collado de Salinas⁷⁴⁶, y Víctor Albert –*El enfermo*, 1943-, que se retira a Petrel.

Los espacios que aparecen en *Blanco en azul* son los propios en Azorín; o sea: Castilla, el Mediterráneo, Vasconia y París (real o evocado). Espacios todos ellos unidos, en mayor o menor medida, a la trayectoria vital del escritor. Castilla –como espacio concreto o innominado- es el escenario de varios relatos; por ejemplo, el antes citado Jenaro Pardales “era ya viejo, quería vivir tranquilo; se marchaba a una vieja ciudad castellana”. En Nebreda vive Fabia Linde. Esta ciudad aparece descrita en *España. Hombres y paisajes*, concretamente en el capítulo llamado “Una ciudad castellana” (*ABC*, 19-IX-1909). Aunque en él no se dice expresamente su nombre, sí se menciona que en ella habita don Joaquín el Mayorazgo. Y su descripción está hecha, a ratos, con bien reconocibles trazos de la azoriniana Yecla, como ocurre con otra estampa: “Una vieja ciudad” (*Blanco y Negro*, 27-IV-1907), recogida luego en

1905. Vid. José Luis Gómez (ed.), Azorín, *Los pueblos. Castilla*, cit.

⁷⁴⁴ A los de *Blanco en azul*, habría que sumar los procedentes de otras colecciones como *Cavilar y contar*, de 1942: “El topacio” (*Blanco y Negro*, 29-I-1928) y “El secreto oriental” (*Blanco y Negro*, 21-VIII-1927). Véase M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.

⁷⁴⁵ Vid. José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, cit., págs. 215 y ss.

⁷⁴⁶ Opinión defendida por María Martínez del Portal en “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, cit.; opinión que comparto plenamente. Distinta hipótesis sostiene Salvador Pavía Pavía, “Introducción”, Azorín, *El enfermo*, cit.

el volumen *En lontananza*, de 1963.

Por lo que respecta al cuento titulado “La balanza”, vemos que en él Félix Vargas se retira a un convento, en cuya celda, por la noche, recibe una angélica visita. Por la descripción de dicho convento, se podría afirmar que se trata de Santa Ana de Jumilla. Algunos datos son coincidentes con la descripción que del mismo se nos ofrece en *Superrealismo*. Entre los fragmentos del cuento, destaco: “conventito de franciscanos”; “el convento se halla en la cumbre de un monte”; desde él se contempla “a los lejos la ciudad”; “los corredores del convento son blancos; en el centro del patio hay una cisterna de aguas transparentes”; se menciona, asimismo, el refectorio y la huerta, desde donde se contempla, “allá en lo hondo, los puntitos blancos, brillantes, centenares de puntitos, de las luces del pueblo”⁷⁴⁷. “La balanza” es de 1928; *Superrealismo*, del 29. Aunque el lector azoriniano sabe sobradamente que la presencia de Santa Ana en la obra de Martínez Ruiz se remonta a 1902 con *La voluntad* (tercera parte, caps. III, IV y V)⁷⁴⁸.

Junto a Castilla, las tierras de Vasconia ocupan un lugar importante dentro del libro *Blanco en azul*. Y esto se debe, como ya sabemos, a que en ellas pasa los veranos el poeta Félix Vargas; más concretamente en Errondo-Aundi, en San Sebastián. Allí, en su casa de verano, el poeta “divisa un panorama de mar espléndido”, un mar de múltiples tonalidades (“azul, verde, glauco, gris, ceniciento”), como se lee en el relato “Los niños en la playa”. Si pasamos a “El reverso del tapiz”, se nos explica que Félix Vargas habita en “una casita blanca de persianas verdes, situada en lo alto de la colina”; la misma casa que obsesiona al escritor que imagina un cuento en “Gestación”.

En París –ciudad que dará asilo a un transterrado Martínez Ruiz- sitúa a su personaje homónimo el Félix Vargas de “El reverso del tapiz”. A París ha viajado Blanca Durán, la protagonista de “La mariposa y la llama”. Asimismo, en París vive Virginia Puig (de “La infidente de sí misma”), aunque las descripciones de tan bella ciudad se limiten a sutiles pinceladas como “el cielo gris, ceniciento, color de plata oxidada –el cielo suave, dulce de París-”⁷⁴⁹. No es de extrañar que, en contraste con este paisaje, surja radiante el Levante nativo, del cual se destacan notas como “el naranjal, al lado de la blanda playa en que vienen a morir despacio, suaves, calladas, las olas del Mediterráneo, bajo el cielo azul” (“La infidente de sí misma”). Contraste que también establece el poeta Pablo Mansilla (“Las tres pastillitas”)

⁷⁴⁷ Compárense los textos entrecomillados del cuento “La balanza” (de *Blanco en azul*) con el cap. XLIII de *Superrealismo*.

⁷⁴⁸ Santa Ana del Monte, de Jumilla, también aparece en una serie de artículos de 1904 titulados, genéricamente, “En el convento”, recogidos por Azorín en *Fantastías y devaneos* (1920).

entre Vasconia y Levante, dos paisajes muy queridos por Azorín:

“El uno es el Norte, las tierras brumosas y románticas, el ensueño, la meditación entre neblinas del espíritu, blandamente, con suavidad. El otro es el Mediodía; por allí, junto al cerrillo de San Blas, pasa la línea férrea que va derecha al Mediterráneo; el mar azul, las palmeras –un poco inclinada alguna-, los ramblizos rojos, secos; las anchas y pomposas higueras, las sombras moradas, los cubos blancos de las casas”⁷⁵⁰.

Pero no siempre hay referencias explícitas a los paisajes, y en la mayoría de los cuentos de *Blanco en azul* predomina lo indeterminado. Por ejemplo, en “La ecuación” –acaso uno de los relatos más innovadores de esta serie- existe una especie de tácito deseo de hacer un cuento lo más desligado posible de coordenadas espacio-temporales, centrándose el narrador en la compleja personalidad del personaje. Al fin y al cabo, quizá sea ése el último reto que se planteará el Azorín novelista. Recordemos, a tal efecto, lo que dice un personaje de la novela *Capricho* (1943), el director del periódico: “desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes”⁷⁵¹.

ANÁLISIS DE LA FORMA

En lo que a la forma respecta (suponiendo que fuera posible separar fondo de forma), estos cuentos de *Blanco en azul* –pese al período en que fueron escritos- se mueven aún entre la tradición y la vanguardia. Pertenecen a la tradición, a lo folclórico más bien, relatos como “Rosa, lirio, clavel” por la presencia del número tres (tres muchachas y tres historias en torno a la muerte). También cabe situar en esta línea tradicional “Las sirenas”, que cierra el volumen. Nos habla de cómo los hombres somos incapaces de descifrar nuestro destino y, al mismo tiempo, no podemos hacer nada para torcer sus designios (y pensemos, sobre todo, en obras clásicas como *Edipo rey*, de Sófocles, *Macbeth*, de Shakespeare, o *La vida es sueño*, de Calderón). Aquí, en “Las sirenas” el poeta Eladio Parra vaticina un infortunio para el protagonista –recién nacido- relacionado con sirenas, a las que se identificará con malas mujeres. Sin embargo, los tres momentos más graves en la vida Pablo Riera (muerte de su

⁷⁴⁹ Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 21.

⁷⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 131.

⁷⁵¹ Azorín, *Capricho, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1235.

esposa, incendio de la tienda, suicidio) tienen como sonido de fondo la sirena de un barco que pasa.

A veces, lo tradicional no es patrimonio de todo el cuento, sino que afecta a un solo aspecto del mismo. Pienso, por ejemplo, en los inicios. Y así, en “Los niños en la playa” un narrador inicia el relato con las fórmulas típicas del relato oral, entre las que cabe sobrentender un silencioso y atento auditorio: “¿Un cuento de niños en la playa? Perfectamente. Principiemos. Pues, señor, una vez había un poeta; se llamaba Félix Vargas”⁷⁵². Y adviértase que el narrador ha de empezar el relato con un forzado pie temático, al igual que conocidas colecciones de la cuentística medieval (el *Sendebär*, o el *Decamerón* de Boccaccio). Incluso, en algunos, aún resulta bien perceptible la presencia de un marco narrativo, como bien ha señalado Ana L. Baquero⁷⁵³. Un marco con apertura y cierre lo hallamos en “Rosa, lirio, clavel”. En “Tom Grey”, un suceso insignificante hace al narrador evocar un cuento. Concretamente, una reflexión sobre el azar provoca que un personaje recuerde, ante el resto de los contertulios, lo que hace veinte años acaeció al payaso cuyo nombre da título a este cuento. Esquema de sobra conocido que al lector culto le lleva a pensar en muchos de los arranques que tiene *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel.

Tradicional, aunque referido a la propia obra de Azorín, es “El primer milagro”, por cuanto supone un ejemplo más de lo que es intrahistoria, es decir, “la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia”, en palabras de Unamuno⁷⁵⁴. Se trata de un cuento de circunstancias (se publicó el 2-I-1927, o sea, entre la Navidad y la Epifanía), y en él un narrador en tercera persona nos cuenta la visita al Niño de los Reyes Magos de Oriente, pero vista a través de los incrédulos ojos de un viejo avaro⁷⁵⁵. Procedimiento intrahistórico ya sobradamente ensayado en el discurso que Martínez Ruiz escribió con motivo de su ingreso en la Academia y que luego fue *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, libro de 1924. Recordemos que allí, como en “El primer milagro”, grandes personajes de la historia como Felipe II, Santa Teresa o Cervantes -gracias a un narrador ingenuo- quedaban convertidos, respectivamente, en un anciano, una religiosa y un viandante.

Pero junto a estos aspectos que miran hacia el pasado, hay otros muchos que apuntan hacia una renovación del género cuento. Y así, nos vamos a ir encontrando con otros arranques más novedosos, como aquellos que inician el relato con una simple conversación,

⁷⁵² Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 131.

⁷⁵³ Vid. Ana Luisa Baquero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit.

⁷⁵⁴ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, cit., pág. 49.

⁷⁵⁵ Procedimiento similar utilizará Antonio Buero Vallejo en una pieza teatral breve de tema bíblico: *Las*

para entrar de lleno en el cuento unos párrafos después. Se puede observar tal procedimiento en relatos como “En el tercer grado”, “La ecuación” (aunque aquí sea el monólogo de un demente), “La mariposa y la llama”, “Un incrédulo” y “Una conversión”⁷⁵⁶. En este último, distintos personajes nos ofrecen también distintos puntos de vista sobre un tal don Cristóbal Tavares, historia que finalmente nos cuenta, de principio a fin, un narrador omnisciente. En algunos de estos cuentos citados –y pienso de manera muy especial en “La mariposa y la llama”– podemos apreciar la maestría de Azorín en el manejo del diálogo dramático, como bien demostró en los cuentos teatrales de la primera época que aparecen en *Bohemia* (1897) y *Soledades* (1898). Diálogos que –y he aquí la innovación– a menudo se nos presentan sin el indicador de quién habla, tal y como apreciamos en el arranque de “Una conversión” y en ciertas partes del relato “La ecuación”. El mostrar el diálogo en estado puro omitiendo el dato de quién es el hablante supone, sin lugar a dudas, una mayor participación del lector.

Lo mismo cabría advertir con respecto a ciertos innovadores cierres, capaces de luchar contra ese *efecto único* del cuento propugnado por Poe⁷⁵⁷, como esos finales sin desenlace, estudiados por María Martínez del Portal⁷⁵⁸. Un final de estas características –aunque, por otra parte, previsible– lo encontramos en “Fabia Linde”. Sin final se queda también el relato “Las tres pastillitas”, con unas preguntas que el narrador dirige a nosotros, los lectores:

“Lector: ¿qué final le damos a este cuento? ¿Hacemos que todo lo dicho sea un sueño, un sueño durante el crepúsculo vespertino, después del trabajo diario; un sueño del poeta? En la vida no hay nada cierto. ¿Soñar? ¿Vivir? Cuando nos agitamos quisiéramos vivir. Cuando nos entregamos a la acción, sentimos el amargor del ensueño desvanecido”⁷⁵⁹.

Otro caso diferente son los cierres con un falso final –como los denominó Baquero Goyanes– o de finales sucesivos –en palabras de M.^a Carmen Hernández Valcárcel⁷⁶⁰. Por

palabras en la arena, de 1949.

⁷⁵⁶ En la edición que manejo se lee “Una conversación”, evidente errata si cotejamos con las *Obras completas* –cit.–, María Martínez del Portal –*Fabia Linde...*, cit.– y E. Inman Fox –*Azorín: guía de la obra completa*, cit.– Sin embargo, pienso que la errata no viene nada mal al arranque del cuento ni a la técnica que vengo explicando.

⁷⁵⁷ Vid. Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, cit.; sobre todo págs. 50-52. Además, Joseluis González, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, cit.; especialmente el capítulo titulado “Un pionero: Poe (*Edgar Allan Poe*)”, págs. 77-81.

⁷⁵⁸ Vid. María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit.

⁷⁵⁹ Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 139.

⁷⁶⁰ M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit. M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “Las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar*”, *Azorín*, Monóvar, Consellería de Cultura, Educació y Ciència, 1990, págs. 63-67.

ejemplo, el cuento “En el tercer grado” presenta el final de una historia: el maquinista de un tren ve desde la máquina cómo asesinan a su familia, lo que provoca el accidente de dicho tren; un párrafo después se nos dice que el accidente ha sido real, pero que el asesinato no fue más que una proyección en la mente de dicho maquinista provocada por un maléfico personaje, el filósofo Maserling. En “La conversión”, el último desenlace provoca que nos replanteemos el anterior. Primeramente, vemos cómo el rico don Cristóbal Tavares, viviendo cerca de los humildes, ha enderezado su carácter. Sin embargo, en el segundo final, observamos que este mismo don Cristóbal ha despedido a uno de sus empleados por unos desajustes no aclarados en la contabilidad. Idéntico esquema encontramos en “Los niños en la playa”.

Aunque lo inacabado no afecta exclusivamente a los desenlaces. Hay en los cuentos numerosos espacios en blanco que acaso el narrador no quiso llenar. Volviendo a “Fabia Linde”, no sabemos qué le sucedió a la protagonista en los cincuenta años que permaneció ausente del pueblo, ni se nos aclara cómo amasó tan gran fortuna⁷⁶¹. O en “Julián Morencos” se nos repite constantemente lo buen orador que era el protagonista; pero lo cierto es que las dotes oratorias de Julián Morencos nunca aparecen de modo expreso en el texto.

En general, como ya lo señaló en su día Mirella d’Ambrosio, los cuentos de *Blanco en azul* son más largos que los de *Bohemia*, y, además, vienen divididos en fragmentos menores o secuencias (entre dos y nueve), separadas por espacios en blanco⁷⁶². Esto permite fáciles cambios espacio-temporales y también con respecto al punto de vista. Si tomamos como ejemplo “La ecuación” veremos que, en cada una de sus partes, predomina un muy concreto punto de vista: arranque con un narrador objetivo que deja hablar a su personaje, el dramaturgo Pablo Cendra, mientras en la segunda secuencia (diálogo puro) unos personajes innominados hablan de la locura de éste; a continuación, otro narrador –esta vez, omnisciente– retrocede en el tiempo para contarnos cómo ascendió al éxito Pablo Cendra. Cambio de focalización observamos también en “Fabia Linde”, cuando el narrador pierde por un momento su omnisciencia y nos cuenta, como testigo, lo que se ve en una casa desde fuera, pero que no oye. Y adviértase, en el fragmento que se reproduce, que el empleo de la primera persona del plural es un intento de hacer partícipe también al lector:

“Si miráramos desde la casa de enfrente, desde la ventana de un desván, sin que

⁷⁶¹ Hechos que sí se aclaran en una obra con la que el cuento de “Fabia Linde” guarda algunos paralelismos: *La visita de la vieja dama* (1955) del suizo Friedrich Dürrenmatt.

⁷⁶² Mirella d’Ambrosio, *op. cit.*, pág. 18.

nos vean, lo que pasa en la sala principal del palacio de Udierna, contemplaríamos un espectáculo interesante. Fabia Linde se ha apoyado de pronto en una consola; ha dado un grito; suponemos que ha gritado; a esta distancia nosotros no hemos podido percibir el lamento”⁷⁶³.

Y hay cuentos que –ya metidos en las honduras del estilo- contienen fragmentos que, en cierto modo, nos recuerdan la escritura automática propugnada por los superrealistas⁷⁶⁴. Se trata, por otro lado, del estilo de miembros disyectos, ya estudiado, en su día, por Martínez Cachero: “el párrafo suele estar integrado por una única y sencilla oración; en otro caso, las varias oraciones –dos, tres cuando más- se separan tajantemente por un punto y coma [...] La ausencia de nexos unitivos va bien al carácter de enunciación [...] Abunda el sustantivo; menos el verbo, pues o se elude [...], o se evita diciendo las cosas de otro modo [...], y escasea el adjetivo, que sólo existe como calificativo de un sustantivo”⁷⁶⁵. Estilo bien visible en las novelas de esta época: *Félix Vargas, Superrealismo y Pueblo*. En la primera de ellas, para el poeta Félix Vargas el estilo de miembros disyectos supone, algo así como “la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio”⁷⁶⁶. Es más: consiste en “prescindir de toda consideración retórica y sintáctica; rasgos precipitados e inconexos sobre las cuartillas; a campo traviesa; el carro por el pedregal”⁷⁶⁷. Incluso en el “Prólogo” de *Superrealismo* hay como un intento de alcanzar “la autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua”⁷⁶⁸. Seguidamente, como comprobante de lo que vengo afirmando, cito un fragmento extraído de “Gestación”:

“Un ramo de crisantemos -en noviembre-; un ramo sobre el mantel a cuadritos blancos y rojos; contemplación; ensueño; un momento de inconsciencia; las blancas, amarillentas flores desaparecen. Una casita con las paredes blancas y las ventanas verdes en lo alto de una colina...”⁷⁶⁹.

Es obvio cuán próximo se halla el estilo de miembros disyectos del monólogo interior,

⁷⁶³ Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 18.

⁷⁶⁴ Un fragmento muy cercano a la escritura automática, pero en el campo de la novela, lo constituye el “Epílogo en un sueño” de la novela *Pueblo* (de 1930). Véase Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, cit., págs. 1023-1024.

⁷⁶⁵ José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, cit., págs. 207 y 221.

⁷⁶⁶ Azorín, *Félix Vargas, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 781.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, cap. XVII “Las llavecitas”, pág. 813.

⁷⁶⁸ Azorín, *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 857.

que el propio Azorín experimentó por estas mismas fechas, uniéndose así a la gran revolución de la narrativa europea. Un ejemplo de lo que decimos lo podemos ver en el principio de “La balanza” y en “Monólogo de un solitario en Navidad” (*Blanco y Negro*, 3-I-1926), recogido por María Martínez del Portal en *Fabia Linde y otros cuentos*⁷⁷⁰. Recordemos que tal procedimiento –el del monólogo interior- va unido al *Ulises*, de James Joyce, novela de 1922, y el uso del mismo, según Gonzalo Sobejano⁷⁷¹, no se extenderá en la cuentística española hasta los años 60, tras la publicación, en 1962, de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos.

Por otra parte, hay cuentos que se apartan del tradicional concepto del narrar para inclinarse más por el exponer. En otras palabras, se aproximan a lo que entendemos más bien como ensayo. Es el caso de la narración “Como una estrella errante”. La estructura del cuento consiste en ensayo-evocación-ensayo. La evocación se refiere a los últimos días del poeta Víctor Brenes en un pueblecito olvidado. Las partes ensayísticas, muy azorinianamente, nos hablan del paso rápido del tiempo, y en ellas no es difícil percibir ecos lejanos de un Manrique o de un Quevedo, dos de nuestros grandes poetas metafísicos. El cuento, además, termina como muchos poemas del Barroco: con la palabra *nada*⁷⁷². Y es que, sin echarse en falta nunca el halo poético, José Martínez Ruiz trató de ensanchar los límites del género cuento, aproximándolo unas veces a la literatura dramática y otras muchas al ensayo.

Como conclusión cabría afirmar que es *Blanco en azul* un libro joven de un autor que había dejado de serlo hace tiempo. Una obra que quiso estar –y acaso lo logró- en sintonía con las nuevas generaciones, tanto españolas como extranjeras. Supone, en suma, un ejemplo más de un Martínez Ruiz que nunca quiso permanecer anquilosado.

⁷⁶⁹ Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 69.

⁷⁷⁰ María Martínez del Portal (ed.), *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., págs. 117-119.

⁷⁷¹ Vid. Gonzalo Sobejano y Gary D. Keller, *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*, cit., pág. 246. Véase, asimismo, Óscar Barrero, “Introducción” a su edición de *El cuento español, 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989, págs. 9-55.

⁷⁷² “Y la estrella, como la vida de este poeta, tan fino, tan delicado, tan recogido, ha cruzado en silencio. Una

raya luminosa en el cielo, y después nada...”; Azorín, *Blanco en azul*, cit., pág. 144.

CAVILAR Y CONTAR

LOS COMPLICADOS ORÍGENES DE UN LIBRO

En 1942, la barcelonesa editorial Destino publicó un volumen de relatos de Azorín bajo el título de *Cavilar y contar*. Lo componían -y lo siguen componiendo aún hoy- treinta y tres cuentos, a los que precede un prólogo firmado por el autor en “Madrid, octubre 1941”. En éste, el ya provector José Martínez Ruiz aclara el título, a la vez que nos ofrece una personal poética de la narración breve -que ya ha sido analizada en otro sitio- y nos explica, un tanto vagamente, el cuándo de la escritura de los relatos que siguen y su porqué:

“He reunido en este volumen algunos de los cuentos que he escrito con más cariño; los escribí cuando tenía aún entusiasmo por las fábulas un tanto complicadas; a esa complicación fui desde la primitiva sencillez; a la primitiva sencillez creo que he retornado luego. No existe, sin embargo, en estos cuentos, sacrificio de lo sobrenatural a lo sorprendente trivial. Hay, sí, en muchos de ellos, un deseo de penetrar en un mundo misterioso. En la lejanía, más allá de las apariencias cercanas, he procurado que se entrevea una región ignota; en esa región ignota, lo que a nosotros nos parece azar es un orden preestablecido, y lo que reputamos misterio es claridad eterna”⁷⁷³.

De estas palabras se desprende un desajuste no especificado entre la fecha de publicación y el tiempo, ya distante, en que estos relatos fueron escritos. Así lo intuyó Mirella d’Ambrosio Servodidio, lo que le llevó a afirmar que “un examen atento de los cuentos revela una conexión directa con *Blanco en azul*, publicado en 1929. Los temas, el estilo, la estructura e incluso los personajes concretos poseen una semejanza sorprendente en ambas obras, y

⁷⁷³ Azorín, *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942, págs. 10-11. (Todas mis citas están extraídas de esta edición, ya que la que aparece en *Obras completas* difiere bastante de ésta en la forma de puntuar. Cuando es preciso actualizo ortografía y acentos.) Hay que hacer constar que este libro de Azorín inauguró la colección “Áncora y Delfín”, que tanta importancia habría de tener en la literatura española de posguerra. Recientemente, esta obra se ha reeditado con el inadecuado título de *Cuentos para cavilar y contar*, Madrid, Libros Clan, 1997.

sugieren una proximidad cronológica”⁷⁷⁴. La fechación exacta de *Cavilar y contar* se debe al tesón de María Martínez del Portal y E. Inman Fox⁷⁷⁵. De los datos por ambos aportados se colige que los cuentos que nos ocupan se escribieron entre 1926 y 1936. Si queremos ser más exactos, diremos que dieciocho fueron escritos entre 1926 y 1928, siendo el más antiguo “Pasillo... de *sleeping-car*” (*Blanco y Negro*, 23-V-1926) y el último, “El topacio” (*Blanco y Negro*, 29-I-1928). Son, pues, narraciones coetáneas a las que contiene el volumen *Blanco en azul*. Los otros quince relatos comprenden desde “El arte del actor” (*Ahora*, 23-X-1935) hasta “En lo insondable” (*La Prensa*, 15-XI-1936). Precisamente, el último relato, escrito ya en el exilio, en la vecina Francia, y publicado en el conocido diario bonaerense, engancha ya con la siguiente colección de relatos *-Españoles en París*, 1939- y con otra etapa del escritor -la de senectud-. Volviendo a *Cavilar y contar*, los cuentos de los años treinta son los que, curiosamente, están colocados al principio, mientras que los de los años veinte -más antiguos, por tanto- están situados detrás de éstos.

Según Dolores Thion Soriano-Mollá, Azorín, durante los años 20, quiso publicar otra colección de relatos además de *Blanco en azul*. Pensaba titular dicho volumen *La bolita de marfil*⁷⁷⁶. El citado volumen lo compondrían diecinueve cuentos publicados en la prensa

⁷⁷⁴ Vid. Mirella d'Ambrosio Servodidio, *Azorín escritor de cuentos*, cit., págs. 25-26. Ninguna alusión a la mencionada proximidad entre *Blanco en azul* y *Cavilar y contar* se desprende del estudio de M.^a Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín, Baroja*, cit.

⁷⁷⁵ María Martínez del Portal fechó treinta de los treinta y tres relatos que componen *Cavilar y contar* en la “Introducción” a J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Fabla Linde y otros cuentos*, cit., págs. 18-19. Por su parte, E. Inman Fox fechó la totalidad en su *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁷⁷⁶ Estas afirmaciones proceden de la comunicación “Azorín, hacia una poética surrealista” que Dolores Thion Soriano-Mollá pronunció en la ciudad francesa de San Juan de Luz, el 28-X-2000, durante el V *Colloque International “Azorín et le Surréalisme”*, celebrado en Pau y la citada San Juan de Luz durante los días 26, 27 y 28 de octubre de 2000. Para justificar tal hipótesis, la hispanista Thion Soriano-Mollá se basó en la correspondencia existente entre Azorín y José Ruiz-Castillo, editor durante muchos años de Biblioteca Nueva. Vid. Dolores Thion Soriano-Mollá, “Escribir, editar, estrenar o del epistolario de Azorín y José Ruiz-Castillo”, *Azorín et le Surréalisme*, Gardonne, Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe et Éditions Fédérop, 2001, págs.127-143; asimismo, su “Introducción” a José Martínez Ruiz, *Azorín, La bolita de marfil*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 11- 49.

Sobre el sentido del título, acaso sean esclarecedoras estas palabras de Azorín: “Baroja sucede en la Academia a quien debía de suceder. La bolita de marfil que ha corrido circunvalando la concavidad del misterio ha caído, al fin, en el número en que debía caer” (“De Leopoldo Cano a Pío Baroja”, *Ahora*, 5-VII-1934; recopilado en Azorín, *Escritores*, cit., págs. 251-256). Asimismo, en *Memorias inmemoriales* (1946), en su capítulo XXXVIII, “Cabanes”, se dice lo siguiente: “He tenido siempre el gusto por asistir a las salas de juego; de estudiante concurría en Valencia, con algunos condiscípulos jugadores, al *Fum-Club*, el *Humo-Club*. Y más adelante, en San Sebastián y Biarritz, he gustado también de permanecer en pie ante la mesa verde, viendo cómo la bolita de marfil giraba en la concavidad. Lo que yo escrutaba era el enfrentamiento del ser humano -el gran jugador- con el misterio del Universo. Ya comprenderás, te lo he dicho, que para mí el Universo es inteligencia.

durante esos años, más otros tantos aparecidos bajo la serie “Españoles”, que presentaban a escritores del pasado -Cervantes, Teresa de Jesús, Lope...- actualizados a la luz de las vanguardias. Los cuentos de la serie “Españoles” se estaban publicando en el semanario *Blanco y Negro*⁷⁷⁷.

LOS TEMAS

Si, atendiendo a los temas, quisiéramos buscar una unidad estructural en *Cavilar y contar*, habríamos de convenir que ésta viene conformada por el misterio, por “el insondable misterio”. A ello mismo alude su autor en las palabras del prólogo antes citadas, en donde se nos explica que “lo que a nosotros nos parece azar es un orden preestablecido, y lo que reputamos misterio es claridad eterna”. Tema del misterio que se afianza si echamos mano de los epígrafes que algunos de estos cuentos llevaron en la prensa, pero que desaparecieron al pasar al libro. Entre éstos, destacaremos “La tristeza humana. Telepatía”, “El santuario abandonado. Azar”, “El viaje del alma. Enigma”, “La alquería del Pomell. Misterio”,⁷⁷⁸. Temas y tonos que no hacen más que emparentar este libro que ahora analizamos con *Blanco en azul*.

M.^a Carmen Hernández Valcárcel y María Martínez del Portal han hecho hincapié en la unidad temática que presenta el libro⁷⁷⁹. Y en este sentido, considero justificada esta amplia cita de la profesora Hernández Valcárcel:

No existe el azar; la historia, como se complacen en imaginar algunos, no depende del accidente. [...] Somos por nuestra inteligencia los espectadores del Universo, como decía mi antecesor. Y lo que contemplamos es una inteligencia que no podemos, en muchos aspectos, descifrar”; Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, vol. III, cit., págs. 1140-1141.

Por lo demás, no es *La bolita de marfil* el único proyecto frustrado dentro de la cuentística azoriniana; recordemos aquel lejano *Pasión (Cuentos y crónicas)*, de 1897, del que dimos cumplida cuenta al estudiar el período anarquista de J. Martínez Ruiz

⁷⁷⁷ Los cuentos de la serie “Españoles” pasaron, en el año 1945, al volumen titulado *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, siendo su compilador el azorinista Ángel Cruz Rueda. Algunos de ellos -no todos- formarían, decenios más tarde, el entrañable libro de José Martínez Ruiz, “Azorín”, *...Y pudo ser así (Divertimento)*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1974. Precisamente, los cuentos a los que nos venimos refiriendo se agrupan, en la primera parte, bajo el significativo título de “Si hubieran vivido hoy”.

⁷⁷⁸ Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 244.

⁷⁷⁹ Cfr. M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “Las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar*”, *Azorín*, cit., págs. 63-67. De María Martínez del Portal destacamos, con respecto al tema que nos ocupa, “Aproximación a la cuentística azoriniana” (cit.), “Introducción” a su antología de *Fabia Linde y otros cuentos* (cit.), “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz” (cit.).

“Un aire de misterio persigue, en efecto, la mayor parte de los cuentos de *Cavilar y contar*. Los temas son policíacos (‘En el espejo’, ‘Crimen en verano’), de fantasmas (‘La alquería del Pomell’, ‘En lo insondable’, ‘La lista grande’), de sucesos insólitos, bien de signo supuestamente sobrenatural (‘El santuario abandonado’, ‘Un librito de versos’), bien derivados de poderes paranormales (‘El mayor fracaso’), de intervenciones mágicas (‘El tiempo y las cosas’, ‘Átropos’), o bien sobre objetos con un significado también mágico (‘El búho ateniense’, ‘El topacio’, ‘La cama’).

Como puede verse en esta simple enumeración, los temas reunidos son relativamente inusuales en el quehacer literario de Azorín, tan inclinado a los asuntos insignificantes, a la poesía de lo innecesario, de lo irrealizado. Naturalmente, estos temas también están presentes en la colección (‘El viaje a San Sebastián’, ‘Los vascos de Mingorría’, ‘El viaje del alma’, ‘Diez minutos de parada’, ‘Los tres remansos’), junto con otros muy queridos de Azorín, como el gusto por continuar obras ajenas (‘Il viaggio felice’, ‘El arte del actor’), o la tendencia a crear y comentar obras literarias inexistentes, en la misma línea que Borges también cultivó (‘Un librito de versos’, ‘El secreto oriental’, ‘Estudios históricos’)⁷⁸⁰.

Después de tan certera clasificación, conviene que nos detengamos un poco en los cuentos de *Cavilar y contar*. Y, efectivamente, vemos que “En el espejo” y “Crimen en verano” son cuentos policíacos, pero en ellos vamos a observar que Azorín altera los tópicos del género: en el primero de ellos el asesino queda impune; en el segundo, no existe la premisa fundamental que queda enunciada ya desde el mismo título: el crimen⁷⁸¹. En el cuento titulado “En el espejo”, el narrador es testigo del asesinato que ha cometido el doctor Miralles, el cual no sólo es amigo del narrador, sino también del juez que instruye el caso. Un botón del chaleco del asesino, encontrado justamente en el lugar del crimen, podría alzarse como irrefutable prueba; pero, contra todo pronóstico, nadie culpa al homicida doctor Miralles⁷⁸². En el segundo cuento, se dan todos los ingredientes del género: elección de la

⁷⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 64.

⁷⁸¹ M.^a Carmen Hernández Valcárcel ha apuntado la similitud del título del cuento de Azorín con *Crimen bajo el sol*, de Agatha Christie, la gran maestra del suspense.

⁷⁸² El botón del chaleco del doctor Miralles recuerda a aquellos objetos pequeños que, como bien observaba Baquero Goyanes, cumplían una importante función en algunos cuentos del XIX. Pensemos, como ejemplo, en “El clavo” de Pedro Antonio de Alarcón o en “La perla rosa” de Emilia Pardo Bazán. *Vid.* Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es el cuento?*, cit. Por su parte, María Martínez del Portal señala lo siguiente: “Adviértase cómo, salvadas todas las distancias, el juez instructor de ‘En el espejo’ nos puede llevar a pensar en el prefecto de la

víctima (doña Francisca Aguado, “una anciana atrabiliaria”), decisión del día del crimen en el sofocante estío, denuncia ante la desaparición de la anciana, detención del sospechoso - Joaquín Farfán-, condena del presunto culpable y cumplimiento de su condena del que ya será conocido para siempre como “el autor del crimen de la calle de Cambroneras”. Sin embargo, y pese a tan truculenta trama argumental, no ha existido crimen, tal y como nos lo desvela el narrador mediante un oportuno paréntesis:

“(Dos días antes de descubrirse el crimen, doña Francisca Aguado salía, sin que nadie lo viera, de su casa; emprendía el camino de La Coruña, y allí era embarcada, con nombre supuesto, para Nueva Zelanda.)⁷⁸³.

Con los llamados cuentos de fantasmas asistimos a la perpetuación, en el siglo XX, de un género que tuvo su auge, principalmente, en el Romanticismo y que, al contrario que en los anteriores, no hay deseos de burla o innovación⁷⁸⁴. De hecho, en “La alquería del Pomell” dos personajes -el narrador y un amigo suyo, Sinibaldo Monpó- asisten a extraños fenómenos en una vieja casa; fenómenos que consisten en un ligero susurro o un vago lamento oídos mientras se busca el sueño en una habitación y en una cama determinadas. La antigua criada Senteta, “abreviación de Visenteta”, aclara ciertos hechos, pero deja abierta la puerta al misterio: en el lugar donde se encuentra la citada cama murió, años atrás, Amparito, la hermana de Sinibaldo Mompó; en ese mismo lugar puso su madre una mesita y un retrato de su hija, al que no le faltaban nunca flores; “al morir la madre, los muebles de la casa fueron cambiados, y en el sitio en que estaba la mesa fue colocada una cama”⁷⁸⁵.

policía de París de ‘La carta robada’ de Poe: a uno y a otro la excesiva proximidad de lo buscado dificulta su hallazgo”. Vid. María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 429.

⁷⁸³ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 45. En *Obras completas* leemos “...doña Francisca Aguado salía, sin que nadie la viera...”

⁷⁸⁴ De la innovación o de la burla se sirvieron algunos narradores extranjeros en el tratamiento de cuento de fantasmas. Pensemos en Henry James y en su novela corta *Otra vuelta de tuerca* (1898), en la que no sólo aplicó la innovación al punto de vista narrativo, sino que nos enseñó que el terror puede venir motivado por algo peor que los fantasmas. En cuanto a la burla, sí que la encontramos en Óscar Wilde, uno de los maestros del género cuento, en su novela corta *El fantasma de Canterville (Narración hilo-idealista)*. De todos modos, no deja de sorprender que los relatos de fantasmas y aparecidos se sigan dando bien entrado el siglo XX. Sirvan de someros ejemplos algunos relatos de *Cuando fui mortal* (1996), de Javier Marías, y la novela corta *Carlota Fainberg* (1999), de Antonio Muñoz Molina.

⁷⁸⁵ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 78.

Con respecto a “En lo insondable”, cuento de estructura dramática, nos encontramos con una situación que, de alguna manera, nos recuerda a la que se plantea en la pequeña pieza dramática titulada “Doctor Death, de 3 a 5” (que, como es sabido, forma parte de la trilogía *Lo invisible*, de 1928). En el relato, vemos a Román Portal, novelista y autor dramático, esperando en la sala de la consulta de su amigo el doctor Rodil. A esa consulta también acude el inquietante don Felipe de Guevara. Al final, cuando ya se ha marchado este extraño personaje y cuando al fin se han encontrado los dos amigos, el lector no sólo sabe que el doctor Rodil no conocía a don Felipe de Guevara, sino también que hacía una hora que éste había muerto.

Estrechamente relacionados con las historias de fantasmas están otros sucesos de índole sobrenatural. Y así el azar o un milagro impiden que el narrador protagonista perezca en un accidente de autobús (“El santuario abandonado”); mientras que una misteriosa sustitución -la de fray Damián Ovalle- se encarga de escribir el primoroso poemario *Jardín del divino amor* (en “El librito de versos”). De estos dos cuentos, María Martínez del Portal ha escrito lo siguiente:

“Otros dos cuentos de esta misma colección, ‘El santuario abandonado’ y ‘Un librito de versos’ -unidos a la intervención de lo sobrenatural-, parecen estar hechos sobre las falsillas de conocidas leyendas medievales. Obsérvese cómo ‘Un librito de versos’ puede llevarnos a pensar en la Virgen, que sustituyó a aquella monja enamorada de las cantigas alfonsíes, y cómo lo sucedido en ‘El santuario abandonado’ guarda cierta similitud con aquello que aconteció a don Pedro Meléndez en un cuento de don Juan Manuel”⁷⁸⁶.

Por último, en “La lista grande”, a Fidel Campa la muerte personificada no sólo le revela su propio fallecimiento, sino también la próxima defunción de Aldolfito, su muy querido sobrino. De este cuento nos interesa destacar, sobre todo, la visión moderna, actualizada, que se nos ofrece de la muerte. Recordemos, a este respecto, que la Edad Media nos transmitió una imagen muy macabra de la misma -esqueleto con hábito de monje y

⁷⁸⁶ Vid. María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 432. Por su parte, Juan Luis Alborg resume la trama de la cantiga alfonsí con estas palabras: “Una monja cede a las tentaciones del demonio y se enamora de un caballero. Huye con él después de dejar las llaves en el altar de la Virgen. Pero ésta toma la figura de la pecadora y hace sus veces en el convento hasta que la monja, arrepentida, regresa y comprueba que nadie ha notado su ausencia”; es más: el mencionado crítico ha señalado la influencia de “la monja escapada con el galán” en *La buena guarda*, de Lope de Vega, *La abadesa del cielo*, de Vélez de Guevara, y *Margarita la Tormera*, de Zorrilla. Vid. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Gredos, 1979, pág. 432.

guadaña con la que segar las vidas- a través, sobre todo, de las *Danzas de la muerte*. Ahora, en el cuento de Azorín, aparece ésta en “una oficina vasta, llena de empleados”, y se nos describe a la muerte como “una dama esbelta, bella”, de la que tan sólo un pequeño detalle nos recuerda su estereotipada imagen (“un broche de oro y brillantes”, el cual “representa una guadaña chiquita”⁷⁸⁷). Visión actualizada de la muerte que no difiere del “Prólogo” dramatizado de la trilogía *Lo invisible*, donde aparece “una señora vestida con un traje corriente”, quien -al volverse hacia nosotros, los espectadores- “trae puesta la careta de una calavera”⁷⁸⁸. Una mujer también bella (“alta, esbelta, bien repartida de carnes, la color trigueña, negros y fulgentes los ojos y de azabache el pelo”) y sencillamente vestida con “un traje sastre de paño gris” representa a la muerte, protagonizando el cuento “La visita aplazada” (de *Sintiendo a España*, 1942); aunque a ésta, al contrario que a sus antecesoras, la caracteriza una inusitada bondad que le impide cumplir la luctuosa misión de acabar con la vida de un caballero. Por fin, otra benigna muerte, también personificada, es la que impide el acabamiento de toda una familia en “Drama sin drama” (*Pensando en España*, 1940)⁷⁸⁹.

Siguiendo con el misterio, personas con poderes paranormales aparecen en “El mayor fracaso” (la pitonisa Eladía Pía, capaz de ver el incierto porvenir) y en “La mayor emoción” (un estrellero sefardí, a través de un cristal encantado, muestra al poeta Antonio Palacios una imagen de su infancia). Además, intervenciones mágicas se dan en “El tiempo y las cosas” (un gnomo que ofrece al escritor Virgilio Prado la posibilidad de “fijar un minuto del tiempo”) o en “Átropos” (una de las tres parcas salva momentáneamente de la muerte al poeta Pablo Mansilla). Y, por último, no faltan en *Cavilar y contar* objetos mágicos: un maléfico cuadro (“El búho ateniense”), el anillo que devolverá la sensibilidad a Félix Vargas (“El topacio”) y el mueble que lleva atado el destino fatal del que resulta imposible escapar (“La cama”).

Otros cuentos, sin incurrir plenamente en el misterio, transmiten al menos una sensación que se le aproxima. Así lo observamos, por ejemplo, en el enigmático personaje que

⁷⁸⁷ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 132.

⁷⁸⁸ Azorín, *Lo invisible*, *Angelita*, ed. de César Oliva, cit.

⁷⁸⁹ De otras actualizaciones de la muerte dentro del más reciente teatro europeo nos da cumplida cuenta María Martínez del Portal; “Estudio preliminar”, Azorín, *Teatro*, cit. En él afirma lo siguiente: “Con ello, Azorín se hace eco de la modernización del tema, al igual que Cocteau en su *Orfeo* (en donde la muerte es ‘una mujer muy guapa en traje de baile rosa vivo y con abrigo de pieles’) y, con posterioridad, Anouilh en su *Eurídice* (en donde la muerte se personifica en un ‘joven de impermeable’, el señor Enrique). Casona adoptaría una postura intermedia en *La dama del alba*” (*op. cit.*, pág. 33).

protagoniza “La tristeza humana” y que, a la postre, no será más que un pobre ludópata. El enigma también se da en “El tesoro en Valladolid” (un tesoro que, pese a todo, no sabemos si existió o no) y en “El pie de la duquesa”⁷⁹⁰ (el falso pie amputado a una bromista dama causa terror a don José Vega, ingenuo y joven poeta). Lo mismo cabría afirmar en torno a “El secreto oriental” y “El tesoro deshecho”. En el primero de ellos, Félix Vargas sigue la pista de la extraña secta de los “noluntistas” (al igual que en extraña secta parecía militar don Pablo Acera, el protagonista de “En el tercer grado” de *Blanco en azul*). Por otro lado, un aire de misterio impregna “El tesoro deshecho”, porque la armonía en que vive don Dámaso, en su plácido caserón de Nebreda, se ve de momento rota al aparecer el esqueleto de una emparedada, que estaba allí desde hace “un siglo, siglo y medio o dos siglos”; descubrimiento que le hace tomar conciencia de lo cerca del dolor humano que él había estado viviendo, sin saberlo.

Finalmente, el azar trae la desgracia a los personajes de “Un humorista” y “El péndulo”. En el primero, un matrimonio de ancianos muere en la cárcel a causa de una cajita llena de dinero que, un día, un caballero les arrojó desde un tren a la casilla donde ambos vivían como guardabarreras⁷⁹¹. Pasando al otro relato, la casualidad une y separa a Juan Griñón y a Pedro Mallio, hasta que el primero se suicida al descubrir que Pedro Mallio, amigo en momentos difíciles, es el amante de su mujer. Al fin y al cabo, recordemos que lo que para nosotros es azar, simple casualidad, constituye, quizá, un orden establecido en algún ignoto lugar del universo. En “La cama” leemos:

“¿Quién podrá jactarse de conocer todo el misterio del mundo y de las cosas? La ciencia, continuamente, a lo largo de los siglos, va descubriendo elementos nuevos, potentes, que antes no conocíamos y que ahora utilizamos; esas fuerzas, esos elementos, esos factores no son, claro está, todo el misterio, no representan toda la vastedad de lo desconocido. Son simplemente indicios -e indicios ligerísimos- de lo que actúa en torno a nosotros y nosotros no podemos todavía ver, sentir, tocar, utilizar. ¿Y quién nos dice que

⁷⁹⁰ Mirella d’Ambrosio ve en este cuento aspectos autobiográficos del joven Martínez Ruiz, lo que lo emparentaría con algunos relatos de *Bohemia*, tales como “Bohemia (Fragmentos de un diario)” o “Paisajes”. Véase Mirella d’Ambrosio, *op. cit.*, págs. 129-134.

⁷⁹¹ Obsérvese el parecido del argumento de “Un humorista” (*Blanco y Negro*, 1-VIII-1926) con lo que se nos narra al comienzo de la novela *Capricho* (1943). No olvidemos que en el germen de esta novela se halla el cuento “¿Qué pasó después?” (*Cuentos*, 1956): alguien deja un millón de pesetas en una casa. La citada novela son, pues, los múltiples desenlaces que a esa situación proponen diversos narradores. *Cfr.* María Martínez del Portal, “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, *cit.*

muchos detalles, incidencias y pormenores de la vida corriente, lo que llamamos agüeros, por ejemplo, no son como enlaces y entronques visibles con el mundo misterioso e invisible? [...] Y esas señales son -no ría el lector; es cosa seria-, y esas señales son saleros derribados, arañas en espejos, aullidos de perros...”⁷⁹².

Pero no faltan en *Cavilar y contar* los temas típicamente azorinianos, y en este sentido el tiempo no podía ser excepción; ahora bien: nos vamos a encontrar el tema del tiempo pero -al decir de María Martínez del Portal- con unas posibilidades en cierto modo ampliadas. Y así, el tiempo como repetición, el eterno retorno nietzscheano, que tan gratas páginas nos dejó en *Castilla* (cuentos como “Una ciudad y un balcón”, o “Las nubes”, principalmente), reaparece en dos narraciones de *Cavilar y contar*: en las tituladas “Diez minutos de parada” y “Los vascos de Mingorría”. Una historia de amor repetida con veinte años de diferencia, aunque con distintos protagonistas -igual que en “Las nubes”-, se alza como eje argumental de “Diez minutos de parada”. Sin embargo, un desenlace sorprendente hallamos en “Los vascos de Mingorría”, según M.^a Carmen Hernández Valcárcel:

“En ‘Los vascos de Mingorría’ un marino, don Bernardo Echeveste, busca a un sucesor en un pueblecito de Ávila fundado por vascos; lo encuentra en Víctor Arosteguieta, un niño que bautiza con agua de mar y que sigue sus pasos en la vida. Cuando cuarenta años después Víctor localiza a Pedro Muñagorri en el mismo pueblo y el lector familiarizado con Azorín espera un nuevo ejemplo del eterno retorno, el niño no se aclimata: ‘la tierra, esta vez, había podido más que el mar’⁷⁹³.

Salto hacia el pasado (como en la obra teatral *Cervantes o la casa encantada*, de 1931) o hacia el futuro (como en otra pieza dramática, *Angelita*, de 1930) se dan, de una forma similar, en el volumen que nos ocupa. Y así -como ya quedó apuntado antes- su propio pasado es lo que ve representado en un mágico vidrio el poeta Antonio Palacios, uno de los tres protagonistas de “La mayor emoción”:

“Pero yo, sin poderlo remediar, me iba poco a poco acercando. Y de pronto di un grito. La figura del cristal era un niño: un niño inclinado sobre un pupitre, un niño que

⁷⁹² Azorín, *Cavilar y contar*, cit., págs. 228-229.

⁷⁹³ Vid. M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “Las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar*”, cit., pág. 66.

escribía, un niño pálido, con ambos ojos melancólicos. Yo di un grito. El niño era yo mismo, yo mismo a los diez años. Yo mismo, ante quien se extendía para volverla a vivir, una vida de cuarenta años, de cuarenta años de dolores, angustias, tragedias. Y los ojos del niño tenían esa expresión de tristeza inefable como si presintieran las amarguras en que el niño iba a entrar. Di un grito y, sin poderlo evitar, con un impulso punible, sintiendo una emoción profunda, desgarradora, dolorosísima; con una emoción en que se mezclaba la ternura, la piedad y el terror, me acerqué al cristal y le di al niño, a mí mismo, un beso en la frente. En el mismo instante, la visión desapareció”⁷⁹⁴.

En cuanto al futuro, el incierto porvenir es lo que se le permite ver a Virgilio Prado en “El tiempo y las cosas”:

“Salió a la calle. La ciudad estaba transformada. En una esquina vio una lápida. En la lápida se leía: ‘Calle de Virgilio Prado. 1870-1926’. La lectura de esa lápida le causó una profunda estupefacción. Sí; él estaba muerto; él había muerto en 1926. ¿En qué año estaríamos ahora? Preguntó a un transeúnte. Se le dijo que Virgilio Prado fue un novelista que nació en la ciudad; había muerto hacía cincuenta años; el pueblo le había dedicado ese recuerdo. Todo estaba cambiado en la ciudad; muchas callejitas habían sido destruidas; se habían abierto anchas y rectas vías; pasaban por esas calles corriendo con estrépito pesados camiones; a lo lejos, el azul del cielo se veía manchado por nubarrones de humo que despedían las chimeneas de las fábricas”⁷⁹⁵.

Casi de igual manera, nosotros, los lectores, podemos ver cómo la Historia falseará el conocimiento del gran novelista Gregorio Pino. Diez años después de su muerte, el filólogo Eduardo Madera escribirá un estudio titulado *Gregorio Pino (1850-1912)*, en el cual, debido nuevamente al azar, Madera intentará demostrar la gran influencia que el periodista Clemente Liotel ejerció en la obra de aquél. Afirmación, por otra parte, que dibuja una sonrisa en el lector, puesto que -desde las primeras líneas de “Estudios históricos”- éste sabe de la animadversión que Gregorio Pino profesaba a dicho periodista. Cuento, como el anterior,

⁷⁹⁴ Azorín, *Cavilar y contar*, ed. cit., pág. 141.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 117-118. Podríamos relacionar este cuento con aquellos relatos futuristas a los que fue tan aficionado el joven Martínez Ruiz, y que ya han sido estudiados en su momento. Entre ellos, merecen ser destacados “Epílogo en 1960” (*Los pueblos*) y “Vidas imaginarias. En la Universidad” (*Palabras al viento*). Asimismo, artículos que tratan este mismo tema -y en los que hay una bien perceptible huella de H. G. Wells- como “La casa, la calle y el camino” (*Tiempos y cosas*).

fácilmente relacionable con “Epílogo en 1960” (de *Los pueblos*), por cuanto ambos vienen a demostrarnos lo efímera y lo endeble que es la fama que rodea a los escritores⁷⁹⁶.

De lo que no cabe duda, en ningún caso, es de que el paso del tiempo, en su imparable fluir, provoca desasosiego en el hombre. De ahí que, en algunos cuentos -“El tiempo y las cosas”, “Átropos”-, sus protagonistas ansíen detenerlo. Y así vemos que, “cuando su mundo ideal era un mundo pretérito, él [Virgilio Prado] volvía a Nebreda a pretender fijar, durante un segundo, una milésima de segundo, toda una vida que ya estaba a punto de escaparse” (“El tiempo y las cosas”). Mientras, en “Átropos”, el poeta Pablo Mansilla “quiere detener el minuto presente”, porque “todo es pretérito; no hay nada presente; el segundo que estamos viviendo es ya pasado”⁷⁹⁷.

Actualización de obras clásicas o revisión de personajes injustamente tratados por la Historia son dos aspectos recurrentes del quehacer azoriniano. Así, una particular recreación del mito de Fedra, traído al aquí y al hoy, lo encontramos en el relato “La mano en la mano”⁷⁹⁸. En su juventud, Paz Urquiola adoptó un niño, que, al poco, le reclamó la verdadera madre. Durante años, la búsqueda de ese niño se convertirá en verdadera obsesión para esta mujer (rasgo que, de algún modo, nos recuerda a la protagonista de *Doña Berta*, de Clarín). Cuando, años después, Paz Urquiola se encuentra en un tren con un muchacho que debía ser el hijo aquél, los sentimientos maternos han dejado paso a una atracción de muy distinto signo. Por otra parte, “El viaje del alma” tiene como protagonista a Gil Sánchez Muñoz, el triste Papa Luna, tan unido a la ciudad de Peñíscola. La historia de este anónimo personaje la conoceremos a través de un sencillo sacerdote:

“¿Y qué hubiera ganado yo con decir la verdad? Lo he conocido desde que apareció en la puerta. No podía yo decirle que él no ha sido Papa. En Peñíscola no fue Papa. Elegido por dos o tres cardenales refugiados en Peñíscola, no podía ser Papa. Sucesor de Pedro Luna, años atrás, en 1424, no podía ser Papa Gil Sánchez Muñoz. Durante seis años creyó

⁷⁹⁶ De la imposibilidad de llegar a conocer completamente el pasado ya se habló con respecto al cuento “La verdadera española”, de *Una hora de España*. Y ya entonces relacioné lo dicho con la novela *El sueño de Venecia* (1992), de Paloma Díaz Mas. Lo mismo se podría afirmar si nos referimos a “Estudios históricos”, el cuento que comentamos de *Cavilar y contar*.

⁷⁹⁷ Indudables ecos quevedescos, provenientes de un famoso soneto; del que comienza: “¡Ah de la vida!...¿Nadie me responde?”. Recordemos su primer terceto: “Ayer se fue; mañana no ha llegado;/ hoy se está yendo sin parar un punto:/ soy un fue, y un será, y un es cansado.” Vid. Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 2.

⁷⁹⁸ Recordemos que, en la prensa, acompañaba al título un significativo epígrafe: “La mano en la mano. Fedra”. Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 244.

ser Papa y no lo fue. El Papa verdadero, Martino V, le nombró después obispo de Mallorca⁷⁹⁹.

El Azorín continuador de obras ajenas, proponiendo en ellas diferente final, lo hallamos en “El viaggio felice” (que continúa una pieza teatral de Carlo Goldoni). Tanto es así, que en el cuento leemos:

“¿De qué modo va a desenlazar la acción Goldoni? Echamos la imaginación a volar. Nos place imaginar un argumento distinto del que tendrá el autor. No queremos leer ni una línea más⁸⁰⁰”.

El otro cuento inspirado en obra ajena es “El arte del actor”, donde se propone un final distinto a *La vida es sueño*, de Calderón. Su protagonista, el actor Antonio Valdés, tiene una compañía que, haciendo honor al nombre de la misma -el “Cuarto acto”- va proponiendo un final distinto para cada una de las obras clásicas que representan⁸⁰¹. Así nos lo explica el mencionado personaje:

“¿Y por qué ha de terminar aquí la obra? Segismundo no puede reinar. Segismundo, pasados unos años, se siente desilusionado. La soledad le atrae. La soledad ha formado su espíritu y la soledad le domina. Hay en su espíritu una inquietud profunda que le desazona. Todo esto, magnificencias del reinar, pompas de palacio, tiene para él sabor de ceniza. Todo esto es humo y vanidad. Juan Deza, el poeta que ha escrito el cuarto acto, ha visto que si la renuncia al trono de Segismundo obedeciera a desamor del pueblo, el acto sería vulgar. Ni al despego del pueblo ni a las pasiones de las banderías obedece esta profunda inapetencia de Segismundo. La sátira política está lejos de este cuarto acto. No, no; la fuga de Segismundo tiene su origen en el propio espíritu del monarca. Ha llegado ya el momento de partir. No ha dicho Segismundo nada a nadie. Sólo un fiel sirviente lo sabe. A media noche, en silencio el palacio, sin que nadie pueda indiciar la fuga, Segismundo se marcha⁸⁰²”.

⁷⁹⁹ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 90.

⁸⁰⁰ *Ibíd.*, pág.81.

⁸⁰¹ Un final distinto a esta conocida obra de Calderón de la Barca ya la ideó Martínez Ruiz en “Al margen de *La vida es sueño*”, cuento que se incluyó en el volumen *Al margen de los clásicos* (1915). Allí, como vimos en su momento, otra rebelión popular depone a Segismundo y Rosaura se queda definitivamente sola.

⁸⁰² Azorín, *Cavilar y contar*, cit., págs. 94-95.

Pasando de los temas a los personajes, vemos que, en gran número, estos últimos son escritores⁸⁰³. La simple enumeración de los mismos es, de por sí, hartamente elocuente: Román Portal, novelista y dramaturgo (narrador en “El mayor fracaso”, protagonista en el relato “En lo insondable”); don José Vega, poeta (“El pie de la duquesa”); el escritor Virgilio Prado y el gran novelista Leonardo Durán (“El tiempo y las cosas”); Fernando Robles -el dramaturgo-, Luis Matienzo -el novelista- y Antonio Palacios -el poeta- (“La mayor emoción”); Víctor Brenes, poeta (“Los tres remansos”); el dramaturgo don Venancio (personaje secundario en “El búho ateniense”); el poeta fray Damián Ovalle (“El librito de versos”); el ya conocido poeta Félix Vargas (“El topacio” y “El secreto oriental”); Gregorio Pino, el gran novelista, y el filólogo Eduardo Madera (“Estudios históricos”); Pablo Mansilla, poeta (“Átropos”). Aunque, sobre todo, me interesa desatacar la reaparición de algún personaje en distintos cuentos y hasta en obras ajenas a la cuentística; técnica que, según Baquero Goyanes, se remonta a Boccaccio, pasa por Mesonero Romanos y culmina, principalmente, en escritores decimonónicos como Balzac y Galdós⁸⁰⁴. Un análisis más detenido de este vaivén de personajes, dentro de la copiosa obra azoriniana, se debe a María Martínez del Portal. Reproduzco, a continuación, sus palabras:

“Asimismo, es curioso comprobar cómo las afinidades durante estos años van más allá de los límites de la cuentística. Ciñéndonos a los personajes encontramos: Félix Vargas, que en 1928 protagoniza la novela del mismo nombre, aparece en cuatro relatos de *Blanco en azul* (‘Los niños en la playa’, ‘La balanza’, ‘Gestación’, ‘El reverso del tapiz’) y en dos de *Cavilar y contar* (‘El topacio’, ‘El secreto oriental’); Víctor Brenes, personaje de la pieza teatral *Cervantes, o la casa encantada* (1931) lo es también de ‘Como una estrella errante’ de *Blanco en azul* y ‘Los tres remansos’ de *Cavilar y contar*; Laura, que aparece en el sainete sentimental *Brandy, mucho brandy* (1927), y Laura, personaje del relato ‘El búho ateniense’ de *Cavilar y contar*, se ven envueltas en el maleficio de un cuadro; Antonio Valdés, el personaje de la obra de teatro *Comedia del arte* (1927) protagoniza ‘El arte del actor’ de *Cavilar y contar*; el circense místico Brown de *Old Spain!* (1926) se enlaza con otro místico Brown -con el payaso del cuento ‘El reverso del tapiz’ de *Blanco en azul*-; Pablo Mansilla y Eladio Peña no rebasan los límites de la

⁸⁰³ Para el estudio de los personajes en la cuentística azoriniana, véanse los trabajos de Mirella d’Ambrosio Servodidio (*op. cit.*, págs. 121-122) y de M.^a Teresa Arregui Zamorano (*op. cit.*, págs. 104-105).

⁸⁰⁴ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, *cit.*, pág. 193.

cuentística; el primero aparece en ‘Las tres pastillitas’ de *Blanco en azul* y en ‘Átropos’ de *Cavilar y contar*; el segundo en dos relatos de *Blanco en azul*: ‘La ecuación’ y ‘Voluptuosidad’. La nómina no es completa y, casi siempre, la semejanza habida se reduce al nombre, aun con todo me parece significativa, ya que considero que puede venir a testimoniar que tales criaturas fueron concebidas en unos determinados años. Años que pertenecen a la llamada etapa superrealista de Azorín”⁸⁰⁵.

Parece lógico pensar que unos cuentos tan imbuidos de vanguardia den como resultado una literatura deshumanizada, siguiendo una terminología orteguiana, cada vez más desasida de la realidad. Y, sin embargo, nos encontramos con topónimos o lugares que están muy estrechamente ligados al mundo personal y literario de José Martínez Ruiz. Uno de esos lugares es la ciudad de Nebreda, que, al margen de la ciudad real, constituye un espacio mítico en la obra azoriniana al alzarse en arquetipo de vieja ciudad castellana⁸⁰⁶. Nebreda aparece por vez primera en *España. Hombres y paisajes* (descrita en el capítulo “Una ciudad castellana”) y en ella habita don Joaquín el Mayorazgo. Al atento lector del volumen *Blanco en azul* no se le escapa que Nebreda es la ciudad donde vive la misteriosa Fabia Linde. En Nebreda, asimismo, transcurre la acción de la azoriniana comedia *Old Spain!* (1926), y a través de la lectura de esta obra sabemos que es la catedral lo más destacable del entorno urbano, así como otras iglesias -San Damián, por ejemplo- y que uno de los personajes -la condesita de la Llana- gusta de pasear “por la Alameda Vieja”; asimismo, conocemos su puente romano y “el palacio del marqués de Cilleros”, que es “el más hermoso de todo Nebreda”. En suma -y siguiendo con *Old Spain!*-, Nebreda es “de esta tierra de Castilla cercana al País Vasco”. Ahora, dentro de *Cavilar y contar* aparece la mencionada Nebreda en tres cuentos: “El tiempo y las cosas”, “El tesoro deshecho” y “Consejos de Ovidio”- los tres, de 1926-. En el primero, el novelista Virgilio Prado vuelve, en su vejez, a “la noble y centenaria Nebreda”. A Nebreda asimismo, a una casa “antigua, sólida, noble”, con “balcones

⁸⁰⁵ Vid. María Martínez del Portal, “Aproximación a la cuentística azoriniana”, *Montearabí*, núm. 11, 1991, págs. 21-40. Por completar, aún más, esta exhaustiva lista, añadiremos que don José Vega, el poeta de “El pie de la duquesa” (*Cavilar y contar*), también aparece en *Comedia del arte*; la Condesita de la Llana, personaje en el cuento “La mayor emoción” (*Cavilar y contar*), lo es también de la comedia sentimental *Old Spain!* Por último, llama la atención el predominio del apellido Durán; sirvan de somero ejemplo Blanca Durán (“La mariposa y la llama”, *Blanco en azul*), Pacita Durán (pieza teatral *Comedia del arte*) y Leonardo Durán (“El tiempo y las cosas”, *Cavilar y contar*).

⁸⁰⁶ En “Nebreda, marzo 1912”, está fechado *idealmente* el “Epílogo en Castilla” de *Lecturas españolas*. Lo que sigo sin entender es por qué E. Inman Fox sitúa en Nebreda la acción del cuento “Una lucecita roja”. Vid. E. Inman Fox (ed.), Azorín, *Castilla*, cit.

de forja y un ancho escudo sobre la puerta”, se había retirado don Dámaso -protagonista de “El tesoro deshecho”- después de una vida que, hasta los treinta años, “había sido un poco tumultuosa”. Pasando a “Los consejos de Ovidio”, vemos que en Nebreda también tiene casa solariega el ilustre marqués de Fenollar, quien ve declinar su linaje porque su hijo Juanito quiere casarse con “Paquita la Castañera, hija de la Pepona y de Paco el Herrador, futura marquesa consorte de Fenollar”. Aunque, poco a poco, la inadecuada aspirante irá encantando al viejo marqués por guapa, por fina, por simpática, por amable. Hasta concluir la enumeración con estas palabras: “Y no digo más. Soy padre y soy suegro”.

Otros espacios -tampoco muy numerosos- nos obligan a volver los ojos al Levante nativo de José Martínez Ruiz. Las tierras levantinas, empañadas por el afecto al estar unidas a la niñez del escritor, aparecen, por lo menos, en tres cuentos: son los titulados “El santuario abandonado”, “La alquería del Pomell” y “Estudios históricos”. Es más: la evocación, en “El santuario abandonado”, de la tierra nativa - el valle de Elda y la ingente Peña del Cid- da lugar a algo tan impropio de un cuento como es la digresión. Es la que a continuación se reproduce:

“El valle de Elda es uno de los más bellos de la provincia de Alicante. En el fondo corre el Vinalopó entre cañares y se aleja la vía férrea. Allá, en un recuesto, se halla Petrel. Y en lo hondo del valle está Elda. Arriba, sobre una colina desnuda, aparece Monóvar. La peña del Cid se levanta a un lado. Tiene de elevación 1.111 metros. La peña del Cid avanza cuadrada, sólida, fornida, sobre el valle. Se descubre por encima de los otros montes desde muchas leguas a la redonda. Por delante, en la parte que se asoma al valle, se corta como un acantilado. Por detrás se forma una larga rampa que llega hasta la inmensa terraza. En una de las estribaciones posteriores de la peña del Cid fue edificado el santuario de la Virgen del Hinojar”⁸⁰⁷.

No tierras alicantinas, sino valencianas, son el escenario de “La alquería del Pomell”. En este cuento, como en el anterior, hay un regusto por el catalán hablado en esta zona: el valenciano que José Martínez Ruiz se acostumbró a oír desde su infancia en Monóvar. De ahí que el narrador, alguna que otra vez, se vea en la obligación de traducir para el lector: “La alquería del Pomell, es decir, del pomo o ramo”. Un habla que también contamina a nombres y apellidos: si en “El santuario abandonado” aparecían como personajes “Pepeta y Chimo -es

⁸⁰⁷ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 22.

decir, Pepa y Joaquín”, ahora, en el cuento que nos ocupa, están Sinibaldo Monpó y “Senteta, abreviación de Visenteta”.

Con Petrel -el Petrel nativo de doña M.^a Luisa Ruiz y Maestre, madre del escritor- han identificado diversos críticos el Pedrel de “Estudios históricos”, lugar en donde el novelista Gregorio Pino escribió sus mejores novelas. Entre estos críticos he de destacar a Salvador Pavía Pavía y a María Martínez del Portal⁸⁰⁸. Sin duda alguna, la similitud fónica Petrel/Pedrel es más que evidente. Y en cuanto a la fuente de caños en medio de una ancha plaza que se nos describe, el atento lector azoriniano sabrá rápidamente relacionarla con la misma plaza y la misma fuente que aparecen en la novela *Antonio Azorín* (1903) o en el cuento “Sarrió” (de *Los pueblos*, de 1905). De todos modos, aunque la presencia de Petrel impregnará libros de senectud como *Memorias inmemoriales* (1963) o ensayos como *Ejercicios de castellano* (1960), la pequeña y bonita ciudad levantina cobrará importancia, sobre todo, por ser el escenario de la novela *El enfermo* (1943). Ofrezco, a continuación, la breve descripción de Pedrel que aparece en el cuento “Estudios históricos”:

“La casa de Gregorio Pino en el pueblecito levantino, en Pedrel, se levantaba en una callejita cercana a la plaza. La fachada tenía un largo balcón de forja que corría todo a lo largo, de extremo a extremo; arriba, debajo del ancho alero, se abrían unas ventanitas estrechas cerradas con tela metálica. Detrás del caserón se extendía un ancho huerto; las ventanas del despacho de Gregorio Pino daban a ese vergel. Cubrían casi los vanos enredaderas y parras de anchas hojas; en el verano, en los días calientes, una grata luz verde -penumbrosa, vaga- se filtraba por el tupido follaje e iluminaba la estancia. En la ancha plaza, tres grandes caños dejaban caer en un tazón de mármol rojo un⁸⁰⁹ agua cristalina. No se veía la fuente desde la casa del novelista; pero en la noche, en el silencio profundo de la noche, un leve murmurio, continuado, casi musical, llegaba hasta el fondo de la alcoba en que dormía Pino”⁸¹⁰.

⁸⁰⁸ Vid. Salvador Pavía Pavía, “Azorín y Petrel”, y María Martínez del Portal, “Sobre unas cartas de la educanda Luisa Ruiz y Maestre”; ambos en M.^a Carmen Rico Navarro (coord.), *Azorín y Petrer*, cit.

⁸⁰⁹ En la primera edición se lee “una agua cristalina”; evidente error subsanado en las *Obras completas*.

⁸¹⁰ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., págs. 220-221. Volverá a aparecer Petrel -esta vez nombrado como Pradel- en el cuento “El humo del alfar”, *Pensando en España*, 1940.

ASPECTOS FORMALES

Pero estas fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar* han llamado la atención de la crítica no sólo por sus temas, sino también -y de manera muy especial, diríamos- por los aspectos formales. Y en ellos nos vamos a detener ahora.

El viejo y medieval recurso del marco narrativo está bien presente en algunos de estos cuentos, como bien lo advirtió, tempranamente, Baquero Goyanes⁸¹¹. Marco, en su sentido más tradicional -quizá en estrecha relación con el asunto narrado- lo encontrará el lector en “Un librito de versos” y en “El secreto oriental”. Aunque, al hablar de este recurso narrativo, el esquema más empleado -según María Martínez del Portal- es “la tertulia como marco del relato, en el que uno de los contertulios actúa de narrador y los demás no sólo son receptores, sino narratarios capaces de intervenir con preguntas y apremios en el curso de la narración”⁸¹². Esquema que, como bien señala la mencionada crítica, bien pudo aprender nuestro autor de Pedro Antonio de Alarcón; sobre todo de algunas de sus *Narraciones inverosímiles* (“El amigo de la muerte” y “La mujer alta”, entre otras⁸¹³). Enumero los títulos de algunos cuentos que utilizan tal modalidad de marco narrativo: “El santuario abandonado”, “La tristeza humana”, “El pie de la duquesa”, sobre todo. Por su parte, “La mayor emoción” plantea un marco que da lugar a tres cuentos diferentes, basados en hechos autobiográficos: el que cuenta Fernando Robles, el dramaturgo; el del novelista Luis Matienza; y, finalmente, el del poeta Antonio Palacios, cuyo relato, por ser el más hermoso, recibe como premio una rosa blanca de manos de la condesita de la Llana. Tres historias, tres cuentos diferentes, que nos llevan a pensar en este número tan presente en la cuentística de tipo folclórico y, asimismo, en algunas narraciones de Martínez Ruiz. Ilustraremos lo dicho con algunos ejemplos. Así, en “Los tres remansos” dicho número ya se halla presente desde el mismo título; mientras que el relato se detiene en tres pilares en los que se apoya el reconocimiento del poeta Víctor Brenes (los poetas antiguos, un tipógrafo, los lectores) y que, tras su muerte, le ayudarán a alcanzar la ansiada vida de la fama de su admirado Jorge Manrique. Número tres que, en el cuento

⁸¹¹ Vid. M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit., pág. 191.

⁸¹² Vid. María Martínez del Portal, “Aproximación a la cuentística azoriniana”, cit., pág. 39, n. 32.

⁸¹³ Azorín alabó siempre al autor de *El escándalo*. Véanse las siguientes palabras extraídas de su artículo “Alarcón”, incluido en su libro *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, de 1929: “¡Qué poder formidable de genio en *El amigo de la muerte*, en *La mujer alta*, en *Lo que se ve por un antejo*, en *La comendadora*! No hay en las literaturas europeas modernas nada que supere a esas narraciones citadas.” Azorín, *Andando y pensando, Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 212.

titulado “El péndulo”, representa los encuentros cruciales de dos amigos a lo largo de sus vidas. Asimismo, tres fracasos jalonan la desgracia que, para los actores Laurita y Roberto, trae consigo un extraño cuadro en “El búho ateniense”.

Pero, incluso en un procedimiento tan tradicional como es el marco narrativo, Azorín no se muestra cauto a la hora de innovar. Según M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “en ‘Un humorista’ [...] la aparición de narrador y narratario sirve para alterar la interpretación de lo contado hasta el momento”⁸¹⁴. Y, por su parte, en “El tiempo y las cosas” el marco narrativo no aparece hasta bien avanzado el relato; es entonces cuando comprendemos que la historia inconclusa que acabamos de leer, cuyo protagonista era el escritor Virgilio Prado, no es más que la historia que está escribiendo el gran novelista Leonardo Durán.

Innovadores son, sin lugar a dudas, aquellos cuentos que presentan una estructura teatral y que nos remiten a la primera etapa dentro de la cuentística de José Martínez Ruiz (especialmente a relatos incluidos en *Bohemia* -de 1897- y *Soledades* -de 1898-), pero también a muchos cuentos de *Los pueblos* -de 1905- que están basados en una simple conversación (v. gr. “Los toros”, “La fiesta”, “Epílogo en 1960”). En ese afán de fusionar géneros literarios -en este caso, teatro y cuento- cabe situar títulos incluidos en *Cavilar y contar* como “En lo insondable”, “Diez minutos de parada”⁸¹⁵ y “Pasillo... de *sleeping-car*”. Del primero, aparte de ser un texto fácilmente representable, sin violentar mucho las situaciones, yo destacaría el planteamiento de lo narrado, puesto que podría convertirse en la acotación inicial de una obra dramática. Es el inicio que a continuación se reproduce:

“Los personajes de la obra son: Román Portal, novelista y autor dramático; don Felipe de Guevara, el doctor Rodil y Pablo, criado del doctor. La acción se desenvuelve en el cuarto de trabajo del doctor Rodil. La pieza es reducida, con estantes de libros. Un alto ventanal, cerrado por vidrieras de colores, ventanal que da a un parque, deja filtrar una luz suave. En el fondo hay una puertecita que comunica con la clínica. En cuanto a mueble, dos sillones de cuero y un ancho y muelle diván. Son los últimos momentos de la

⁸¹⁴ M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “Las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar*”, cit., pág. 67.

⁸¹⁵ De las posibilidades dramáticas de este bello cuento azoriniano nos hablan estas palabras de Ramón F. Llorens: “1953. En febrero, el Círculo de escritores cinematográficos celebró una velada teatral con el estreno del ‘pasillo radiofónico’ de Azorín, titulado *Diez minutos de parada*. Luis Calvo comentó dicho acontecimiento: ‘¡Qué deleite oír los breves períodos líricos y cristalinos del querido Azorín, amigo y maestro, perfectamente articulados por Aurora Bautista! También sonaba con inflexiones emotivas la clara voz de Fernando Rey’. Radio Nacional emitirá varios diálogos de Azorín durante este año”. Vid. Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, pág. 129.

tarde. La estancia se halla sumida en una grata penumbra. La hora de la consulta -de tres a cinco- ha terminado hace rato. La luz opaca del crepúsculo va haciendo cada vez más indefinibles los contornos de las cosas. Se abre la puerta y entra Román Portal. El novelista es íntimo amigo del doctor. No tardará en llegar. Cuando una persona no está en casa y se ansía verla, llega siempre tarde. Román Portal se ha hundido en el blando diván y se dispone a esperar todo lo que haga falta. De la calle no llega ni el más leve rumor. En el parque a que da la alta ventana el silencio es profundo. Se puede leer aquí y se puede meditar. Román Portal se halla meditando cuando la puerta se abre y entra un caballero. Don Felipe de Guevara se detiene un momento en el umbral y luego avanza. Su porte es señorial. La moda a que ajusta su indumentaria pasó hace tiempo. Un cuello de pajaritas se abre sobre ancho y negro platrón en que luce una gruesa perla. El traje es oscuro. El caballero usa barbita que ya es cenicienta, y dos gruesos cristales de cegato espejean ante los ojos. Avanza don Felipe de Guevara hacia el centro de la estancia y de pronto se fija en Román Portal. No le ve bien. Cree distinguir una figura humana. Vacila unos instantes y luego, apresurando el paso, se enfrenta con Román Portal, que ya se ha puesto en pie”⁸¹⁶.

Aparte de la coincidencia de que los dos cuentos transcurren en sendos trenes, tanto en “Diez minutos de parada” como en “Pasillo... de *sleeping-car*” advertimos que la figura del narrador ha desaparecido por completo, quedando el diálogo puro, sin acotaciones siquiera. Lleva así Azorín a la práctica lo que dejó escrito al final de *Old Spain!* En ella, bajo el epígrafe “Las acotaciones” dice lo siguiente:

“He reducido a lo indispensable las acotaciones. No he puesto tampoco, a la cabeza de cada acto o cuadro, sino poquísimas palabras para situar la escena. No he podido nunca leer sin trabajo las difusas, prolijas, pintorescas descripciones que se suelen injerir en las obras escénicas. Las acotaciones, para el actor original, observador, no sirven de nada. Estorban y no ayudan. En el arte del teatro, el diálogo lo es todo. Todo debe estar en el diálogo. En el diálogo limpio, resistente y flexible a la vez; fluido y coloreado”⁸¹⁷.

⁸¹⁶ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., págs. 97-98.

⁸¹⁷ Azorín, *Old Spain!, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 117. Véase, asimismo, el artículo “Las acotaciones teatrales” (*ABC*, 12-VIII-1926), donde Azorín dice lo que a continuación se reproduce: “¿Para qué servirán todas estas prolijas, aunque bellas y divertidas, acotaciones del autor? El teatro es diálogo; en el diálogo debe estar contenido todo. El carácter de los personajes, la escena, el traje, las costumbres, las particularidades de tal o cual hombre o mujer; todo, en fin, se debe deducir del diálogo. El teatro vale y brilla por el diálogo”. Artículo recogido, en 1947, por José García Mercadal, en Azorín, *Ante las candilejas, Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 91-94.

En suma, hallamos en “Diez minutos de parada” y en “Pasillo... de *sleeping-car*” dos cuentos que, a su vez, podrían ser considerados como bellas piezas dramáticas en su concepción y desarrollo⁸¹⁸. Obras en las que, junto al fragmento lírico, nunca falta la muestra evidente de lo bien dotado que estaba Martínez Ruiz para el diálogo teatral. Como comprobante, baste citar un fragmento de “Pasillo... de *sleeping-car*” que reproduce el encuentro de dos viejos amigos -Manolo y Rafael-, los cuales apenas tienen nada que decirse:

- “- ¿Me permite usted, señor?
- Con mucho gusto, señor.
- Estos pasillos...
-Tan estrechos...
- ¡Manolo!
- ¡Rafael!
- Pero, chico, ¡quién había de decir!
- ¡Encontrarnos ahora en el pasillo de un *sleeping*!
- ¡Y después de tantos años en que no nos habíamos visto!
- ¿Qué es de tu vida?
- ¿Y de la tuya?
- Ya lo ves, en el tren.
- Y yo también; ya lo estás viendo.
- Vaya, vaya.
- Caramba, caramba...
- Pues, señor, bien.
- Bueno, bueno.
- ¡Qué alegría, chico!
- Sí, ¡qué alegría!
- ¡Qué demonio de casualidades!
- ¡Qué azar más dichoso!
- Cuéntame, cuéntame...
- Háblame de tu vida, Manolo.
- Ya ves, Rafael; éste es el mundo.
- Vaya, vaya.

⁸¹⁸ Cfr. Mariano de Paco, “Diálogos dramáticos azorinianos”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, cit.

- Caramba, caramba...”⁸¹⁹.

Un cuento que, sin duda alguna, presenta grandes innovaciones formales es “El topacio”. Su protagonista es Félix Vargas. Este cuento, como otros de *Cavilar y contar*, está dividido en varias secuencias y éstas, a su vez, están separadas las unas de las otras por tres asteriscos⁸²⁰. Y en cada una de estas secuencias se da una voz narrativa distinta a la anterior: en la primera, se recoge el inconexo pensamiento de un delirante Félix Vargas -igual que en “Gestación”, de *Blanco en azul*-, dando lugar a algo muy similar a lo que entendemos por monólogo interior:

“¿Quién soy yo? ¿Félix Vargas, el poeta? No lo sé. ¿Pienso? Sí, pienso; pero no soy. No tengo noción del tiempo ni del espacio. La luz refleja en el ancho espejo; me inclino un poco y veo en la tersa superficie retratada mi imagen. ¿Mi imagen? No, no; que no es Félix Vargas. Las paredes son blancas; cuatro paredes lisas, blancas, con filetes dorados. Hace bien el sutil trazo dorado en la extensión nítida. Y por la ventana, abierta de par en par, ancha... No, no es mi imagen esa del espejo. ¡Ha huido Félix Vargas y me ha abandonado! No sé dónde se habrá marchado; hacia lo pretérito, hacia los siglos pasados. Pero ¿es que Félix Vargas puede sentir el pasado? Por la ventana abierta, ancha, en la noche clara, de otoño, diáfana... No puedo sentir el pasado. Ya no tengo emociones. Se las ha llevado Félix Vargas; mi yo, huido, fugitivo, se ha marchado con una plaquita fina, sutil, delicadísima, como si fuera de acero y de niebla al mismo tiempo, que llevamos en nosotros y que vibra al menor contacto con las cosas bellas, con un paisaje, un libro, una mujer interesante, de líneas armoniosas”⁸²¹.

En la segunda secuencia, la voz narrativa es la primera persona, pero ésta proviene de un “ser misterioso” que, por un altavoz, impide que el poeta Félix Vargas se suicide. La tercera secuencia ya pertenece, de lleno, a un narrador omnisciente, quien nos cuenta cómo un anillo es capaz del devolver las emociones al contristado Félix Vargas. La quinta secuencia

⁸¹⁹ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., págs. 212-213. En “Pasillo... de *sleeping-car*” asistimos al encuentro, en un tren, de unos antiguos novios -Clarita y Manolo-. Me interesa destacar este hecho por el parecido que dicho cuento guarda con otro de la escritora yeclana Pilar Polo Carreres, sin duda inspirado en el de Martínez Ruiz: me refiero a “Historias del Chicharra” (cuento recogido en Pilar Polo Carreres, *Cuentos yeclanos*, Yecla, Yeclagráfico, 1986).

⁸²⁰ Tres asteriscos en la primera edición de *Cavilar y contar*, que es la que yo manejo. Otras ediciones más recientes -como la de Libros Clan, de 1998- prefieren los espacios en blanco.

⁸²¹ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 185.

reproduce un fragmento del diario del mencionado personaje, lo que revitaliza un recurso que, con bastante frecuencia, empleó el joven Martínez Ruiz; por ejemplo, en algunos cuentos de *Bohemia*, en el folleto satírico *Charivari* (ambos de 1897), en la novela *Diario de un enfermo* (1901) y en la tercera parte de *La voluntad* (1902). Estructura diarística -sin agotar el tema- tiene el último cuento de *Cavilar y contar*: “Consejos de Ovidio”.

Pero, sobre todo, son los finales, los muy curiosos desenlaces de *Cavilar y contar*, los que en mayor medida han llamado la atención de la crítica, quizá porque en ellos se encuentra lo más innovador de este volumen. De hecho, Baquero Goyanes advirtió la presencia de cuentos con un *falso final*, es decir, de relatos que presentan varios desenlaces sucesivos, de los cuales siempre el último que leemos invalida el inmediatamente anterior⁸²². Y no se confunda este procedimiento con el de presentar finales simultáneos, *dilemáticos*, entre los que el lector, indirectamente, debe elegir el que más le plazca; procedimiento que lo vimos en el ya analizado cuento “Vida de un labrantín” (en *España. Hombres y paisajes*, de 1909) o en la novela *Capricho*, de 1943. Entre los cuentos de *Cavilar y contar* que nos presentan un *falso final* merecen ser destacados “El santuario abandonado”, “La tristeza humana”, “El pie de la duquesa” y “Un humorista”. En “El santuario abandonado” cuenta un narrador cómo apareció una imagen de la Virgen en medio de un hinojar, y luego se descubrió que “la Virgen había sido colocada por un devoto indiscreto” (*falso final*); aunque al término del relato, en forma de misterioso azar, se opera el verdadero milagro: el narrador protagonista no puede abandonar el santuario por una rotura en el pantalón, lo que le libra de un accidente de autobús y, por tanto, de una más que segura muerte. Asimismo, “Un humorista” ha sido destacado por presentar tres desenlaces sucesivos. La trama argumental de este cuento nos muestra a un extraño caballero que arroja, desde el tren, una cajita a la casa de unos ancianos guardabarreras. Las interrupciones de un narratorio ofrecen, sucesivamente, tres desenlaces distintos que intentan justificar el título del relato; primer final: la cajita contiene solamente unos recortes de periódicos en forma de billetes; segundo final: en uno de los sobres, el nietecito de estos ancianos encuentra veinticinco o treinta “papelitos que tenían pintado el Palacio Real, el mismo palacio que se veía desde la casita de los guardabarreras”; tercer final: los ancianos son acusados de robo al no resultar creíble la historia del dinero y ambos mueren

⁸²² Cfr. M. Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.; M.^a Carmen Hernández Valcárcel: “Las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar*”, cit.; “Los desenlaces inesperados en *Cavilar y contar*”, *Montearabí*, núm. 10, 1990, págs. 15-22; María Martínez del Portal: “Los finales sin desenlace en la narrativa de J. Martínez Ruiz”, cit.; “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit.; “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, cit.

en la cárcel. En el desenlace, como una moraleja, se da el recto significado del título del cuento:

- “- ¿Ha terminado usted, señor?
- Sí, señor; he terminado.
- ¿Quién es el humorista en este cuento?
- El Azar. ¿Le parece a usted poco?
- ¡Pues sí que es un humorista!
- ¡Ya lo creo! Y el más terrible de todos”⁸²³.

Desenlace sugerido -siguiendo a María Martínez del Portal- tiene “La mano en la mano”. En cuentos de este tipo, “se omite el final, pero al lector se le ha encauzado para que sepa aquello que con toda probabilidad va a pasar. No cómo va a pasar (el cómo es, por lo general, el espacio en blanco que ha de rellenar el lector)”⁸²⁴. En el citado cuento, un joven y una mujer madura, que se han conocido en el tren, intercambian los nombres de sus respectivos hoteles donde han de alojarse, quedando el desenlace para la imaginación de los receptores⁸²⁵.

Los finales truncados, en los que el lector tanto ha de poner de su parte, suponen una gran renovación formal dentro del género cuento, donde todo parece encauzado hacia una sorpresa última. Con todo, los finales trancos no están del todo ausentes de la historia de la literatura. Baste recordar algunos de nuestros romances viejos o, incluso, ese cuento del pastor cabrerizo y su enamorada Torralba que el buen Sancho -aunque pésimo contador de historias- dejó inconcluso ante un atónito Don Quijote. Es obvio advertir que esta, en ocasiones, ausencia de desenlace se contradice con las palabras que J. Martínez Ruiz dejó escritas en el prólogo de *Cavilar y contar*: “Un cuento ha de ser narración breve. En esos términos angostos se ha de encerrar lo siguiente: exposición, desenvolvimiento y epílogo”⁸²⁶. Y precisamente

⁸²³ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 126.

⁸²⁴ Vid. María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit., pág. 18.

⁸²⁵ Final muy semejante al que presenta el cuento “Monólogo de un solitario en Navidad”, publicado en *Blanco y Negro*, 3-I-1926, con el inadecuado título “Los muebles viejos españoles”. Lo rescató de la prensa María Martínez del Portal y lo incluyó en su antología de cuentos azorinianos *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., págs. 117-119.

⁸²⁶ Azorín, *Cavilar y contar*, cit., pág. 9.

epílogo es lo que le falta a “El mayor fracaso”. El narrador testigo del mismo es Román Portal; su protagonista, la pitonisa Eladia Pía. Ésta, una vez que visitó al doctor Carral, tuvo la sensación de que allí se estaba gestando “una tragedia latente”, propiciada por el criado del doctor. Un tiempo después -y así termina el cuento-:

“El tiempo y el espacio -el tiempo y el espacio que preocupaban tanto al doctor Carral- hacían su labor. No recuerdo ahora donde yo me encontraba. No sé si en Florencia o en Berlín. El caso es que un día, en la calle, en un quiosco de periódicos, compré un periódico español, y al desplegarlo y esparcir la vista por sus planas vi que allí estaba, en grandes letras, la terrible y fatal noticia”⁸²⁷.

Por último, es preciso que nos detengamos en cuentos como “Sentado en el estribo” y “Tesoro en Valladolid”, ya que presentan un final desviado conforme a la lógica interna del relato. Y así, una serie de agüeros van jalonando, luctuosamente, los minutos que preceden la vuelta a los ruedos del torero Juan Valflor; éstos son: un espejito que se rompe, el aullido de un perro, un hombre vestido de luto, la visión de un entierro. Todo predispone en el lector un ambiente fatal que hace presagiar una cogida del veterano torero. Tanto es así que, cuando leemos la frase “Y, de pronto, sobrevino la tragedia”, observamos con sorpresa que quien muere en la barrera, víctima de un infarto, es Pepe Iniesta, amigo y apoderado de Juan Valflor. Instantes después, el diestro culmina una de las mejores faenas de su vida:

“Comprendió Juan lo que había sucedido. Las voces de los circunstantes lo decían: ‘¿Ha muerto Pepe? -preguntó Juan a uno de los peones-. Dime la verdad. No me engañes.’ ‘Sí -repuso el peón-. Ha muerto.’ Juan Valflor estaba intensamente pálido. Impasible, más erguido que antes, volvió al toro y continuó la faena. El silencio en la plaza era imponente. Juan Valflor, pálido, inmóvil, citó a recibir y consumó la suerte de un modo prodigioso. El toro se desplomó en el acto. En la plaza resonó una ovación delirante. Bajó Juan la cabeza y levantó la muleta en señal de saludo. Lentamente se fue al estribo, se sentó, puso los codos en los muslos, escondió la cara entre las manos y rompió a llorar como un niño”⁸²⁸.

⁸²⁷ *Ibíd.*, pág. 60. Copio el mismo texto de *Obras completas* para que se vean las variantes que aún perduran en los libros de Azorín y la necesidad urgente de fijarlas: “El tiempo y el espacio (el tiempo y el espacio que preocupaban tanto al doctor Carral) hacían su labor. No recuerdo ahora dónde me encontraba yo.” Azorín, *Cavilar y contar, Obras completas*, vol. VI, cit., pág. 444.

⁸²⁸ *Ibíd.*, pág. 66. No deja de ser sorprendente este bello cuento sobre el mundo de los toros en quien, de manera tan visceral, se mostró siempre muy antitaurino (pensemos, por ejemplo, en el artículo “Los toros”, de *Castilla*).

Técnica muy similar es la que se utiliza en “Tesoro en Valladolid”. En él, Enrique Llop busca un oculto tesoro en el cementerio vallisoletano, lo que le hace aparecer como un excéntrico ante sus conciudadanos. Al final no encuentra nada, pero se casa con la bella Cristina Ansúrez, un verdadero tesoro, “descendiente del conde Pedro Ansúrez, fundador de Valladolid”.

En suma, el arte de manejar novedosos finales hace de Azorín un renovador indiscutible del género cuento. Es más: los resultados de tales experimentalismos -que hemos ido estudiando a lo largo de este capítulo- ponen a José Martínez Ruiz en estrecha relación con ciertas vanguardias que, por aquellos mismos años, procedentes de Europa, hacían su eclosión en España.

Por su indudable calidad, este cuento formó parte de la antología *Veinte cuentos españoles del siglo XX*, de Enrique Anderson Imbert y Laurence B. Kiddle, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1961.

LOS CLÁSICOS REDIVIVOS. LOS CLÁSICOS FUTUROS

En 1945, la editorial Espasa-Calpe sacó a la luz un volumen que incluía dos libros: *Los clásicos redivivos*. *Los clásicos futuros*. Como casi acabó siendo normal dentro del período de senectud del escritor, no fue el propio Azorín quien recopiló el material disperso, sino Ángel Cruz Rueda. Material -el de *Los clásicos redivivos*- que se remontaba al entonces lejano bienio de 1928-1929, y que se fue publicando, a través de las páginas de *ABC* o *Blanco y Negro*, en una serie que se llamó “Españoles”⁸²⁹. Además, el mencionado crítico nos ofrece, en las “Notas preliminares”, una apretada pero certera síntesis de lo que suponen estas narraciones dentro del corpus azoriniano. Dice así:

“Los diecisiete clásicos redivivos parece que son amigos nuestros, no sólo por sus obras, sino por la existencia cotidiana; amigos a algunos de los cuales tratamos más que a otros y que, de consiguiente, son más continuos. Tal es el poder evocador de la pluma que trazó sus semblanzas actuales. Si pensamos cómo fueron, no tenemos más remedio que confesar que son así como se los retrata en el presente: Gonzalo de Berceo en un prado florecido, con el vaso de bon vino en la diestra, y, en la casita, la chirivía y la nuez foradada; Sem Tob, en Cracovia, en París, en San Sebastián o en Toledo con la llave que le legaron, con los caudales, sus antecesores; Jorge Manrique, en un ático de la ciudad, en retiro apacible o, ya sin cuartillas, en la casa solitaria edificada en lo alto de una montaña, o, mejor, como ‘una estrellita radiante en el cielo vastísimo y negro’; Garcilaso, transeúnte ‘viejo y pobre’, ‘evitado en las editoriales y en las redacciones’, que ha estremecido a los otros dos imaginarios Garcilasos: el de la luz inefable y el que se acomodó a los nuevos tiempos de la radiodifusión y el cinematógrafo; fray Luis de Granada, viajero en un tren, ‘sentado en un rincón, junto a la ventanilla, con las manos

⁸²⁹Vid. Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 9-19. Los datos referentes a la fechación de los textos que ofrece Cruz Rueda coinciden con los de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit. Por otra parte, ya en el estudio de *Cavilar y contar*, hemos hablado de cuál iba a ser, en un principio, el destino de esta serie escrita a finales de los años 20.

trabadas sobre el pecho'; Teresa de Jesús, que recorre España en 'el pequeño y destartado Ford que está en el rincón de la huerta', sufriendo las campañas de prensa, los informes de médicos psiquiatras, las defecciones, las infidencias, en estos tiempos en que la madre Visitación escucha la 'radio', 'sin que nadie sepa nada...'; Cervantes, que se aísla en un café de la calle de Alcalá; Góngora, que visita de tarde en tarde al doctor Marañón y charlan de cosas diversas... Así los demás"⁸³⁰.

Asimismo, José Martínez Ruiz puso un "Prólogo" a estas páginas, desde el cual defiende, una vez más, la actualidad de los clásicos, como ya hiciera antes en *Lecturas españolas*:

"Y ¿por qué no serán de hoy los que fueron de ayer? Fueron de ayer; pero son de todos los tiempos. Vivieron ayer y viven hoy. Los hemos conocido, como a Berceo en la Rioja, como a Cervantes, en Madrid, y hemos estrechado sus manos, hace dos días, o esta misma mañana. Si los clásicos son vitales, con vida inextinguible, a su estro afortunado se debe. Leemos durante días y días a Cervantes, y se nos antoja que le tenemos a nuestro lado. Nos acompaña en nuestros contentos y nos consuela en nuestras aflicciones. Lícito es hacer revivir, con palingenesia literaria, a todos estos hombres que nos son tan familiares"⁸³¹.

En estas palabras, el autor no oculta cuanto de "divertimento" encierran estas páginas. Y en este sentido, conviene recordar que algunos de estos textos pasarían a formar parte, años después, en 1974, del volumen *...Y pudo ser así (Divertimento)*, que recoge siete textos de *Los clásicos redivivos*, agrupados bajo el muy significativo epígrafe de "Si hubieran vivido hoy"⁸³².

Es obvio que, al traer al presente a estos clásicos, al actualizarlos para nosotros, el autor ha de echar mano necesariamente de algunas licencias. Y así vemos que, en ocasiones, Martínez Ruiz prolonga las vidas de aquellos que, por el infortunio que toda guerra supone,

⁸³⁰ *Ibíd.*, pág. 10.

⁸³¹ Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros, Obras completas*, vol. VIII, cit., pág. 25.

⁸³² Vid. José Martínez Ruiz, "Azorín", *...Y pudo ser así (Divertimento)*, Madrid, Almacenes Generales de Papel, 1974 (compilador F. Suero; ilustraciones de F. Murillo). Los títulos extraídos de *Los clásicos redivivos* son: "Teresa de Jesús", "Lope de Vega", "Miguel de Cervantes", "Tirso de Molina", "Doña María de Zayas", "Feijoo" y "Moratín". El volumen se completa con otros siete textos, extraídos de *Con Cervantes* (1947), agrupados bajo el título "Continuando el *Quijote*".

murieron jóvenes (v. gr. “Jorge Manrique” y “Garcilaso”). De la misma manera, escritores del pasado conviven con escritores contemporáneos a Azorín (v. gr. Cervantes con Benavente y Jovellanos con Martínez Sierra). De la difusión y producción de las innumerables obras del Fénix de los Ingenios se hace cargo la empresa llamada *Lope de Vega, S. A.* La permisividad que conllevan los tiempos modernos hace posible que el gran Tirso de Molina pueda colgar sus hábitos, dejar de ser fray Gabriel Téllez, para convertirse, a los ojos de todos, sencillamente en don Gabriel, autor y director de teatro. Pero, con todo, esta actualización no siempre deja de lado los problemas que afectan a los escritores de todos los tiempos, como son el injusto olvido (“Doña María de Zayas”) o la incompreensión de la obra literaria por parte de sus coetáneos (“Jovellanos”, “Moratín”). Divertimentos, en suma, muy en relación con ese ambiente lúdico, propio de las vanguardias en las que estos relatos se fraguaron.

Sin embargo, bajo esa aparente capa de novedad que dimana de estos cuentos, el lector atento encuentra esos tonos y esos temas que les son propios al autor de *La voluntad*. De hecho, la suave melancolía azoriniana está presente en todos ellos; de manera más especial en algunos, como en el titulado “Sem Tob”, en el cual este escritor, que ha viajado por Europa - Cracovia, París, San Sebastián- vuelve definitivamente a Toledo, a la casa donde sus antepasados vivieron “hace trescientos, cuatrocientos años”, portando la llave que, generación tras generación, le han ido legando los suyos. Y en “Jorge Manrique” asistimos a una personificación de la muerte que no está en absoluto alejada de la que Azorín nos ofrece en el prólogo escenificado de su trilogía dramática *Lo invisible* (1928). En el cuento mencionado, advertimos la presencia de la muerte, junto a un Jorge Manrique ya provector, como “una bella, grácil, pálida mujer”⁸³³; un anticipo de lo que habrá de ser “La visita aplazada”⁸³⁴ (incluido en *Sintiendo a España*, 1942).

En “Garcilaso” nos vamos a encontrar con tres momentos de la larga vida que el autor concede a este poeta. Así, pues, un ya anciano Garcilaso de la Vega pugna, como el Martínez Ruiz de aquellos años, por adaptarse a la “edad de la radiodifusión y del cinematógrafo”; pero, además, la vejez trae consigo el olvido. De esta manera, vemos que “ha cerrado el poeta el círculo de su vida: esfuerzos para publicar sus versos, al comienzo de su carrera; esfuerzos para publicar sus versos, ahora. En el intermedio, el esplendor del renombre, de la gloria”⁸³⁵.

⁸³³ Azorín, *Los clásicos redivivos*, cit., pág. 39.

⁸³⁴ “La visita aplazada” se publicó en *La Prensa* de Buenos Aires el 28-IV-1940, incluyéndose, en 1942, en el volumen *Sintiendo a España*. Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁸³⁵ Azorín, *Los clásicos redivivos*, cit., pág. 43.

Un tema muy querido por Martínez Ruiz, quien, por las mismas fechas, lo había tratado ya en un cuento protagonizado por su heterónimo Félix Vargas: nos referimos a “La balanza”⁸³⁶ (*Blanco en azul*, 1929).

A Miguel de Cervantes lo encontramos, en *Los clásicos redivivos*, sentado en el Café Lion d’Or, adonde acude cada día para escribir con un poco de tranquilidad. Se nos dice que como autor dramático ha fracasado por no atenerse a las normas que ha establecido el dramaturgo más afamado del momento: don Jacinto Benavente. Nadie, pues, lo conoce, aunque ha publicado “una novelita de costumbres campestres”. Además, ha sido heroico soldado “durante la guerra europea”, en unos años que “han sido los más felices de su vida”. Ahora, no encuentra editor para una novela suya que lleva bajo el brazo y que trata sobre un pobre loco. El final del relato guarda muchas similitudes con el drama *Cervantes o la casa encantada*⁸³⁷, que es anterior. Dice así:

“Allá por la calle ¿no ha pasado y se ha detenido un instante frente a la ventana una mujer? Sí, es verdad; una mujer se ha detenido y ha echado una mirada hacia adentro, hacia el sitio en que está Miguel; ya lo decíamos al principio; no le dejarían un rato libre al caballero; dentro de un poco don Miguel se levantará y se marchará. Y si no se marcha pronto, ¡qué terrible escandalera le va a armar en su casa esa mujer, su hermana, y otra mujer, otra hermana, y otra mujer, y otra! El pobre no puede escribir con tanto grito y tanta barahúnda”⁸³⁸.

Pese a la modernidad de estos cuentos, Azorín no desaprovecha cualquier digresión para exponer, en medio de cualquier relato, sus temas predilectos, mezclando así, una vez más, lo puramente narrativo con lo que es propio del ensayo. Y entre tales reflexiones merecen especial atención las referidas al estilo. Y así, como en tantas otras ocasiones, el nombre de fray Luis de Granada va unido a la perfección y a la claridad estilísticas (“La

⁸³⁶ “La balanza” -según E. Inman Fox, *op. cit.*- se publicó en la revista *Blanco y Negro* el 29-VII-1928. Es por tanto anterior a “Garcilaso”, aparecido en *ABC*, 3-I-1929. Con todo, no están ambos relatos muy distantes en el tiempo, como se podrá apreciar con un simple cotejo de fechas.

⁸³⁷ “*Cervantes o la casa encantada* se sitúa en 1927, en los momentos de máxima efervescencia ‘superrealista’, y no en 1931, fecha de su publicación”. *Vid.* Antonio Díez Mediavilla y Mariano de Paco, “Introducción. Los textos teatrales de Azorín”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, cit., pág.47. Por lo tanto, el cuento “Miguel de Cervantes” es posterior, puesto que apareció en *Blanco y Negro* el 16-IX-1928. Nuevamente nos encontramos con una cercanía de fechas, en este caso entre la pieza teatral y el cuento.

⁸³⁸ Azorín, *Los clásicos redivivos*, cit., pág. 57.

pluma corre rápidamente sobre el papel; todos estos diversos, múltiples, pintorescos vocablos se han convertido, al juntarse, en una música deliciosa, que va sonando y resonando a lo largo de las cuartillas”⁸³⁹). O, asimismo, en el cuento titulado “Juan de Yepes”, Azorín nos presenta su particular poética sobre lo que ha de ser la prosa de las vanguardias, su propia prosa. Estos es: “las palabras puras, sin color, sin riqueza; todo como translúcido, diáfano, agua destilada”⁸⁴⁰.

Hay también otros aspectos que hacen de estos relatos trasuntos muy fieles de lo que fue el espíritu de toda una época. Entre éstos, yo destacaría la afición por lo onírico y el gusto por el cinematógrafo.

El mundo de los sueños, tantas veces puesto de manifiesto por Sigmund Freud, a quien seguían todos los surrealistas, aparece, sobre todo, en el cuento “Berceo”. En el principio del mismo, las imágenes van surgiendo de la nada y ante nuestros ojos va apareciendo, poco a poco, aquel prado verde lleno de flores, descanso para el romero cansado, que Gonzalo de Berceo puso de pórtico a los *Milagros de Nuestra Señora*; después tal aparición va dejando paso a la figura del poeta, que vive pobremente en una casita, que ama a la Virgen por encima de todo y que -nos dice el narrador- ha contado sus milagros “en versos sencillos, puros, graciosos” (y adviértase la insistencia del adjetivo *puro*, definidor de toda una época y de una tendencia literaria). Asimismo, en la estancia donde trabaja el poeta, los objetos se ven distorsionados, aumentando inexplicablemente de tamaño (“vaso enorme, gigantesco; mano también enorme, gigantesca”), para luego multiplicarse: “Y el vaso enorme, formidable, que desaparece, de pronto, y se convierte en una docena de vasos, en cien vasos, en millares de vasos llenos, rebosantes, de bellos y fragantes vinos”⁸⁴¹. Para este tipo de descripciones Azorín utiliza una escritura desatada, construida mediante miembros disyectos. He aquí un ejemplo de lo que venimos diciendo:

⁸³⁹ *Ibíd.*, pág. 46.

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 54.

⁸⁴¹ *Ibíd.*, pág. 31. Idéntico fenómeno advierte Mirella d’Ambrosio Servodidio en ciertos cuentos de *Blanco en azul*: “La infidente de sí misma”, “La ecuación” y “Voluptuosidad”. En el primero, un pequeño volumen de poesías de Baudelaire “parece multiplicarse mágicamente en cientos de miles de copias que rodean a la protagonista [Virginia Puig] en una pintoresca confusión”; en “La ecuación”, “el autor se complace en un juego surrealista de ángulos y planos”, cuando el cesto de los papeles rotos va creciendo a los ojos del dramaturgo Pablo Cendra. Por último, en “Voluptuosidad”, cuento que describe un proceso febril, un termómetro le parece al novelista Eladio Peña, en su enfermedad, “una columna de vidrio con alma de mercurio” (*Blanco en azul*, cit.). Vid. Mirella d’Ambrosio Servodidio, *op. cit.*, pág. 212.

“Una luz debilísima, como de alba; fulgor vago, pálido. En todo el ámbito, apenas una claridad suave. Claridad que se va acentuando, intensificando. Percepción -por anticipado- de algo que conmueve el espíritu. La luz de esta alba singular⁸⁴² toma radiaciones esplendorosas. Fulgores de verde, de carmín, de morado, de oro. A la par, deliciosa melodía que no hemos oído nunca. Germinación confusa, rudimentaria, de líneas y de formas. Pero de modo tan remoto, tan tenue, que casi no se ha advertido nada. Sobre el esplendor multicoloreado del espacio, el contorno débil de una florecita: flor única, péndula en su tallo. Flor que cobra de pronto -era antes blanca- color de rosa pálido, y luego de rojo, y después de carmín encendido. Amapola solitaria y graciosa. Ababol -otro de sus nombres- en el esplendor de la luz. Rojo sobre rojo. Lo rojo del horizonte y lo rojo de la amapola. Y poco a poco -en la germinación de las formas-, otros contornos, otras líneas. Diez amapolas, todas encendidas, por todo el ámbito. Súbito colorearse de verde el espacio visible. Las manchas llameantes de las amapolas en la extensión de la verdura lujuriente. La curva, ahora, de un árbol. De pronto, centenares de globitos amarillos, matizados de carmín, en la fronda fresca del árbol. Manzanas que contrastan con las amapolas. Amarillo en el árbol y rojo en el prado. Césped suave, sedoso, en el prado”⁸⁴³.

El gusto por el cinematógrafo -que tan caro será a nuestro escritor ya en su senectud- está presente también en algunos de estos relatos. En “Jorge Manrique”, la figura del poeta se nos presenta mediante una proyección en una pantalla blanca (“Un momento de oscuridad. Suave luz de pronto: la pantalla, blanca. Y, poco a poco, la silueta de una figura; un hombre en pie. Todavía no vemos bien su cara; borroso, vago, indistinto todo todavía”⁸⁴⁴). Y en íntima consonancia con el cinematógrafo, está la afición a las cosas modernas (lo que Ana Rodríguez Fischer ha definido como la *modernolatría*⁸⁴⁵). De ahí que encontremos al poeta Jorge Manrique, casi al principio del relato, entre “una vorágine ciudadana, una tolvanera de hombres y cosas que gira, torna, vuelve a girar de nuevo”; rodeado de “automóviles que corren, raudos, entre la batahola de las cosas”, teniendo como fondo “los altos, eminentes,

⁸⁴² En el texto de donde copiamos *-Los clásicos redivivos*, cit.- se lee “la luz de este alba singular”. Una prueba más de lo necesitado que está Azorín de unas obras completas perfectamente corregidas.

⁸⁴³ *Ibíd.*, págs. 29-30.

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, págs. 36-37.

⁸⁴⁵ *Vid.* Ana Rodríguez Fischer (ed.), “Introducción crítica” a su antología *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 9-83.

elevadísimos áticos de modernos edificios”⁸⁴⁶. En cuanto a Santa Teresa -“en el siglo, doña Teresa Sánchez Ahumada”- nos la presenta Azorín en la celda de su convento “con los auriculares en sus propios oídos” y con “un aparatito -tan pobre, tan elemental- de radiofonía”; es más: se nos dice que tiene “un pequeño y destartado Ford que está en un rincón de la huerta”, con el cual la Santa ha recorrido “toda Castilla, toda Andalucía”⁸⁴⁷. Una imagen plenamente superrealista de Teresa de Jesús, coincidente, en algunos aspectos, con la que en un momento dado se forja en su mente el poeta Félix Vargas de la homónima novela (“Habría que hacer una Santa Teresa moderna, palpitante, viviendo con nosotros ahora. [...] Santa Teresa en automóvil; con un cablegrama en la mano; en la cubierta de un transatlántico”⁸⁴⁸). Imagen superrealista muy diferente, sin embargo, a la muy poética que, en *Una hora de España* (1924), hemos estudiado bajo el título de “Una religiosa”.

Don Luis de Góngora, aun pasado por el tamiz de las vanguardias, se nos aparece como un poeta adelantado a su tiempo, al igual que lo fue allá en el Barroco. De él se nos dice que cultiva dos tendencias: una “poesía clara, sencilla, tradicional”, ampliamente alabada por la crítica y sus lectores, que contrasta con esa necesidad imperiosa de crear nuevas imágenes para una nueva lírica: “una ciudad fabril -Manchester, por ejemplo-“, “docenas de fábricas”, “chirridos dispersos de maquinaria”, “estruendosos golpazos metálicos”, “el pasillo de un *sleeping* en un gran expreso”⁸⁴⁹. Por otra parte, en el relato “Lope de Vega” observamos una clara influencia del lenguaje publicitario. He aquí un fragmento:

“*Productos Lope de Vega. S.A.* Placa reluciente, brillante, dorada, en la puerta. Y sus productos, excelentes, los mejores de todos, los más económicos, los más prácticos. Lea usted la cuarta plana de los periódicos; fíjese en los telones de los teatros; pare su vista en los anuncios de los tranvías; repare en los letreros luminosos de la Puerta del Sol. ¡Eh, amigo! ¿No lo sabía usted? ¡Norteamérica! ¡Es Norteamérica! [...] Una sociedad de banqueros norteamericanos se ha encargado de la explotación de los Productos Lope de Vega. Cosa fina. ¿Clavazón, fieltros para sombreros, leche condensada, curtidos,

⁸⁴⁶ Azorín, *Los clásicos redivivos*, cit., pág. 37.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, págs. 47-51.

⁸⁴⁸ Vid. Azorín, *Félix Vargas, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 791. La novela es de 1928; el cuento “Teresa de Jesús” que nos ocupa, de la misma época (se publicó en la revista *Blanco y Negro*, el 7-X-1928).

⁸⁴⁹ Azorín, *Los clásicos redivivos*, cit., pág. 60. Recuérdese, a este respecto, el cuento de Azorín “Pasillo... de *sleeping-car*”, escrito un par de años antes (*Blanco y Negro*, 23-V-1926) y luego incluido en *Cavilar y contar*, 1942.

encurtidos? Lo mismo da; tragedias, comedias, dramas, novelas, romances, sonetos, liras, silvas, odas, libros de prosa y verso. En todas partes, en todos los lugares, en todas las familias, los productos Lope de Vega, los mejores, los más prácticos, los más económicos”⁸⁵⁰.

⁸⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 62.

AZORÍN EN LA REPÚBLICA

CUENTOS

El volumen *Cuentos*, de Azorín, se publicó en Madrid, en la editorial Afrodisio Aguado, el año 1956⁸⁵¹. No queda expreso quién recopiló estos trabajos dispersos en la prensa, aunque tanto E. Inman Fox como Dolores Thion Soriano-Mollá sostienen que fue José García Mercadal⁸⁵². Al fin y al cabo, por esas mismas fechas, este prestigioso azorinista editó otros trabajos de Azorín, más o menos vinculados a la cuentística, como *Dicho y hecho* (1957) y *Pasos quedos* (1959).

Si nos fijamos sucintamente en su estructura externa, veremos que el libro se compone de casi cincuenta títulos y un prólogo⁸⁵³, aunque no le falta razón a Mirella d'Ambrosio Servodidio cuando señala que, como libro, *Cuentos* “carece de unidad”, atendiendo a los géneros literarios de que consta, a las fechas y a los temas de los mismos. Así, serias dudas manifiestan tanto Baquero Goyanes como María Martínez del Portal con respecto a la pertenencia o no al género cuento de muchas páginas aquí recogidas; dudas que, acaso, se convierten en certezas con las que quedan agrupadas bajo el marbete “En lontananza”⁸⁵⁴, donde se incluyen sobre todo artículos. De entre ellas, se acercan a una concepción muy

⁸⁵¹ Mirella d'Ambrosio Servodidio, en su *Azorín escritor de cuentos* (cit., pág. 222), señala una edición anterior del volumen *Cuentos*, en el año 1955. Sin embargo, este dato no se recoge ni en E. Inman Fox (*Azorín: guía de la obra completa*, cit.), ni en María Martínez del Portal (“Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit.) ni en el reciente trabajo de M.^a Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín, Baroja*, cit.

⁸⁵² E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., y Dolores Thion Soriano-Mollá, “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, *Azorín, La bolita de marfil*, cit., pág. 44.

⁸⁵³ Prólogo que lleva como título “La estética del cuento”, y que es en realidad un viejo artículo: “El arte del cuento” (*ABC*, 16-I-1944). Como tal, se volverá a reproducir al frente de *Cada cosa en su sitio*, recopilación de cuentos de 1973.

⁸⁵⁴ Por cierto: *En lontananza*, de 1963, es el título de una recopilación de cuentos y artículos azorinianos -de la cual ya nos ocupamos en su momento-, que se debe, significativamente, a José García Mercadal.

heterodoxa del relato breve -según mi modo de ver- “Personajes de Berceo. Un pobre clérigo” (tan parecido, en su técnica de glosa, a “El mal labrador”, *España. Hombres y Paisajes*, 1909) y “Los vinos de España. Un solo verso” (*cuento-adivinanza* sobre Voltaire, a la manera que también lo fueron, v. gr., algunos trabajos incorporados a *Clásicos y modernos*, de 1913, como “El descendimiento de Miguel” y “Un poeta”). Con poco o muy poco elemento narrativo cuenta “Con la señora Du Gast”, especie de artículo de costumbres, en el que el narrador protagonista, montado en el automóvil que conduce tan aristocrática dama, va contándonos cuanto ve de Madrid y alrededores (imagen dinámica que, en algo, nos recuerda el ensayo “Los ferrocarriles”, incluido en *Castilla*, de 1912). Por contra, de estática estampa, de quieta estampa casi, tiene mucho “Pepita Vidal”, etopeya de una escritora -digna de figurar entre las páginas de *Los pueblos*-, que vive en elegante casa cordobesa, que “escribe cuentos y poesías” y que, con tales escritos, “hace que formen un lindo tomito titulado *Cosas que pasan*”⁸⁵⁵ -el mismo que, según el narrador, ha dado pie a esta fantasía-. Idéntico procedimiento observamos en “Unas evocaciones”: a partir de la lectura del libro *L’Espagne en auto (Impresions de voyage)*, de Eugenio Demoldes, imagina el narrador quiénes pudieron ser esos seres -Emilio, Concepción, Lola y Enrique-, que un día, en un coche aparcado en la madrileña Puerta del Sol, escribieron sus nombres “con la punta del dedo y sobre el polvo”⁸⁵⁶. Otros relatos tienen un alto componente ensayístico, lo que les hace parecer artículos, de no ser porque las reflexiones se sustentan sobre narradores o personajes más o menos ficcionalizados. Así, “La casa cerrada. Síntesis” y “El virus de la esperanza. Dos amigos”⁸⁵⁷ plantean esa dicotomía, tan de Martínez Ruiz, entre tierra nativa y tierra adoptiva; esto es, entre Levante y Castilla; “La faz de un santo” son los pensamientos que en un innominado observador suscita un cuadro religioso de Elías Salaverría (1883-1952).

Y hechas estas pequeñas puntualizaciones, podemos concluir que en *Cuentos* tienen cabida unas cuarenta y cuatro narraciones cortas⁸⁵⁸. Ahora bien: estos relatos comprenden un

⁸⁵⁵ Azorín, *Cuentos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956, págs. 259-261. El lector recordará este procedimiento - libro que permite imaginar la vida de sus autores- en “El niño descalzo”, relato de la época áurea, aunque incluido, en 1944, en el volumen *Tiempos y cosas*.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, pág. 249.

⁸⁵⁷ Hay que hacer constar que “El virus de la esperanza. Dos amigos” también lo recogió Ángel Cruz Rueda en *A voleo*, de 1954, incluido en el volumen IX de las *Obras completas* de Azorín.

⁸⁵⁸ Es cierto que alguno de ellos había aparecido con anterioridad en otros libros de José Martínez Ruiz; por ejemplo, “La última noche. Antonia Clara” (*Ahora*, 28-VIII-1935), que forma parte del volumen *Lope en silueta*, de 1935.

amplio paréntesis de la cuentística azoriniana, que va desde mediados de los años 20 hasta principios de los cincuenta⁸⁵⁹. Ancho muestrario de cuentos para el lector, en el que tienen cabida todas las épocas de la cuentística de J. Martínez Ruiz -con hegemonía de la tercera, según veremos- y donde, por razones obvias -fecha de la publicación del libro- queda silenciada la etapa anarquista de nuestro escritor. Dado el predominio de narraciones breves de entre los años 1926 a 1936, consideramos oportuno estudiar aquí, y no en la etapa de senectud, el volumen *Cuentos*⁸⁶⁰.

De las postrimerías de la época áurea vienen hasta nosotros unos cuentos, cuya temática esencial es bien la Historia o bien el teatro. Al primer grupo pertenecen seis muy breves relatos que se engloban dentro de la serie “Episodios históricos” -de 1925- y que se podrían relacionar con *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, el discurso de ingreso en la Academia de José Martínez Ruiz. Ahora, sin embargo, las figuras evocadas son otras, puesto que rebasan el mencionado paréntesis cronológico: la infortunada reina Juana I de Castilla (“La pasión del pajecillo”); dos grandes monarcas del Renacimiento: el emperador Carlos V y Francisco I de Francia (“Cortesía de Reyes”); la senectud de Hernán Cortés, entre la nostalgia y el olvido (“El recuerdo fragante”); el episodio del príncipe Felipe Guillermo de Nassau, durante su cautiverio en Arévalo (“La amistad del caballero”); Isabel la Católica, niña (“Un triste porvenir”); por último, más cercanos a nuestro tiempo -o relativamente más cercanos, claro está- se hallan los escritores Nicomedes Pastor Díaz (“Un baile de Carnaval”) y Ramón de Campoamor (“Un banquete animado”). Es obvio advertir que no todos los cuentos

⁸⁵⁹ Mirella d’Ambrosio Servodidio, siguiendo un criterio temático -criterio quizá muy poco fiable, porque en Azorín los temas se repiten una y otra vez a lo largo de toda su vida- afirma que “la mayor parte de los cuentos incluidos en *Cuentos* representan el período final, vasto y muy variado del autor, que abarca de 1936 a 1956” (*op. cit.*, pág. 29). Sin embargo, a partir de las investigaciones de E. Inman Fox podemos rebatir tal afirmación, porque buena parte de los relatos de este volumen -unos treinta, aproximadamente- pertenecen a los años 20 y 30, y los diez restantes se encuadran claramente en el período de senectud.

⁸⁶⁰ Con todo, hay varios cuentos que pertenecen a la etapa de senectud, a los cuales haremos mención más adelante. Entre éstos, aquellos de regusto tradicional que giran en torno al tema de la Navidad (“Llegó un poco tarde”, “La estrella de Belén”, “El tercer retazo”). Dentro de la recopilación de *Con Cervantes*, de 1947, bien pudo figurar “Lo que dijo Angulo” (*Vértice*, septiembre de 1942). A “Doña María de Molina” (cuento de *Sintiendo a España*, 1942) recuerda en algo el argumento de “Retrato de una española. María González” (*Vértice*, febrero de 1941). “¿Qué pasó después?” es el relato que da pie a la novela *Capricho*, de 1943, el cual se reproduce íntegramente en el capítulo I de la primera parte (“El problema”). Finalmente -sin agotar los ejemplos- “Mejor es sin pausas”, cuento que se va haciendo ante nuestros ojos, bien pudiera ser incluido junto a otros análogos de *Memorias inmemoriales*, 1946.

En contra de las opiniones tan autorizadas de Baquero Goyanes y Mirella d’Ambrosio Servodidio, dudo que “Cuento a medio hacer”, pese a su carácter de metacuento, tan relacionable con la novela *Superrealismo*, pueda ser de los años 20. Por la sobriedad en el estilo, tan alejada del automatismo que pueden suponer los llamados “miembros disyectos”, yo lo situaría más bien en los años 40. Y casi lo mismo cabría afirmar de “El capitalista sin remedio” (*Destino*, 23-II-1946), referente a su estilo de frases muy cortas, donde se han eliminado las transiciones (máxima aspiración estilística del provector Azorín).

alcanzan la misma valía artística. De hecho, la crítica se ha fijado, sobre todo, en “La pasión del pajecillo”, por presentar, quizá, un anticipo de lo que es el cuento contemporáneo; esto es, brevedad -casi *microrrelatos*, en una terminología actual⁸⁶¹-, fragmento de vida, alto poder de sugerencia y final sin desenlace que precisa claramente la participación del lector, pero de un muy concreto tipo de lector⁸⁶². En cuanto a “Un triste porvenir”, la narración se centra en la desdichada niñez de la princesa Isabel, aunque el receptor, con sus conocimientos, sabe que esa niña que vive rodeada de desdichas, está llamada a ocupar un lugar importante en la Historia de España⁸⁶³. Por otro lado, huelga advertir cuanto de revalorización del pasado tienen estos relatos, ya que al fijarse el escritor en la realidad más intrahistórica de estos personajes, nos muestra también el lado más humano de los mismos.

Anticipando, tal vez, su etapa como renovador del teatro español de su tiempo, escribió Azorín -también en 1925- unos cuentos recogidos en la serie “Escenas modernas”. De forma muy sencilla, Martínez Ruiz actualiza piezas clásicas, especialmente en lo que a escenografía y vestuario se refiere, dando a entender, de nuevo, que el teatro de otros tiempos también lo puede ser de hoy. Algo que, en la práctica, intentó y logró Miguel de Unamuno con su nueva *Fedra*. Azorín, en “El cadáver en la sala” trae hasta nuestros días el argumento de *El médico de su honra*, de Calderón; y del mismo autor propone el argumento de una pieza titulada “La aparición del comunista”, tomando como plantilla *El mágico prodigioso*; por último, los otros dos cuentos que componen la serie “Escenas modernas” rinden un homenaje al gran Tirso de Molina, con sus comedias *Desde Toledo a Madrid* (“De frac por el tragaluz”) y *Mari Hernández la Gallega* (“Un caballero y su amiga”)⁸⁶⁴.

⁸⁶¹ Vid. Fernando Valls, “Introducción” a su ed. de Luis Mateo Díez, *Los males menores. Microrrelatos*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, págs. 9-112.

⁸⁶² Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a su ed. de J. Martínez Ruiz, Azorín, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., págs. 7-33; Ana Luisa Baquero Escudero, “La Generación del 98 y el cuento”, cit.; José Manuel Vidal Ortuño, “Tradición y modernidad en un cuento de J. Martínez Ruiz: ‘La pasión del pajecillo’”, cit. Al citado cuento hizo alusión, incluso, el escritor Mario Vargas Llosa en su discurso de ingreso a la Real Academia, 16 de enero de 1996. La postura de comprensión y respeto que siempre mostró Azorín hacia la reina Juana, le convierte en precursor de ciertos estudios actuales como del de Manuel Fernández Álvarez, *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

⁸⁶³ Vid. María Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, cit.. Martínez del Portal compara el cuento que ahora nos ocupa con “El niño descalzo”, cap. XXXII de la novela *Don Juan*, de 1922. Además, “Un triste porvenir” se parece al relato “¿Qué será este niño?” (*ABC*, 20-III-1924; incluido en *Los Quinteros y otras páginas*, en 1925), donde se nos cuenta la solitaria infancia de Lope de Vega.

⁸⁶⁴ Cfr. Azorín, “Todo está hecho”, *ABC*, 8-VI-1926; recogido en *Ante las candilejas*, 1947.

Con los cuentos de esta época, que luego, ya en 1947, constituirían *Escena y sala*, cabría relacionar “En vacaciones”, cuento de 1926, aproximándose al período superrealista de Azorín. Relato donde, de manera muy clara, predomina el diálogo; en él, aparece un matrimonio de actores formado por Víctor y Amelia, tan enamorados de su oficio que, en el período estival, sorprenden a amigos suyos -como Pepe⁸⁶⁵, el narrador testigo- con domésticas escenas urdidas por el ingenio de ambos. Hay, por tanto, una defensa de la naturalidad en el arte del actor. Para Dolores Thion Soriano-Mollá, el cuento “En vacaciones” -como, posiblemente, “Los intelectuales” y “El paraguas”- iría destinado a un libro nonato titulado *La bolita de marfil*, cuyos cuentos, en 1942, pasarían a formar parte de otro proyecto azoriniano: *Cavilar y contar*⁸⁶⁶. Y asimismo, diálogo puro e ideas teatrales encontramos en “Un gran sketch. Figuras de antaño”, de 1926, como el anterior. Su argumento, más cercano a la humorada, nos presenta al avieso don Vedasto -“director y empresario del primer cuadro de *varietés* en España”-, que está ensayando un número musical con sus *vedettes*. Pero quizá lo importante en este cuento dialogado sea el modo en que ataca frontalmente ideas teatrales nuevas -puede que demasiado nuevas-, las cuales propugnaban aseveraciones tan disparatadas como que “ahora ya no hacen falta autores para escribir las obras -dice, por supuesto, don Vedasto-; el empresario puede hacerlas tan perfectamente como el autor”; o esta otra: “hoy no se necesitan ideas para las obras teatrales”, ya que “a los espectadores les da lo mismo que en la escena pase una cosa u otra. La cuestión está en que entren y salgan actores”⁸⁶⁷.

“El paraguas”, de 1928, siempre ha despertado las suspicacias de los críticos con respecto a su pertenencia o no al género cuento. De simple humorada se le califica la mayoría de las veces -v. gr., y muy recientemente, Dolores Thion Soriano-Mollá-. Su argumento se queda incompleto a los ojos del lector, porque las sensaciones que un paraguas despierta en la vieja duquesa de Brandilanes solamente se las cuenta a su nieta al oído. Pese a todo, se trata de un cuento cabal que, al mismo tiempo, mira hacia el pasado y hacia el futuro. Al pasado, puesto que, como bien señaló Baquero Goyanes, “El paraguas” sería uno de esos cuentos que se basan en un elemento evocador, tales como “La corneta de llaves”, de Pedro Antonio de Alarcón, y “El abejorro”, de Miguel de Unamuno. María Martínez del Portal, muy

⁸⁶⁵ En ese deseo de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, recordemos que Pepe era el hipocorístico con que familiarmente era conocido el escritor José Martínez Ruiz. Este Pepe, *alter ego* de su creador, escribe “cuentos, diálogos, crónicas, novelas, comedias”; Azorín, *Cuentos*, cit., pág. 29.

⁸⁶⁶ Vid. Dolores Thion Soriano-Mollá, “Introducción” a Azorín, *La bolita de marfil*, cit.

⁸⁶⁷ Azorín, *Cuentos*, cit., págs. 189-194.

certeramente, califica de efecto galdosiano el hecho de que un personaje diga a otro cosas al oído, sin que éstas sean percibidas por los lectores⁸⁶⁸. Como cuento innovador cabe ser considerado, asimismo, “El paraguas” por su brevedad extrema, por lo inacabado de los personajes y por su final sin desenlace.

De “Los intelectuales” afirma Dolores Thion Soriano-Mollá lo que reproducimos a continuación: “En ‘Los intelectuales’, las relaciones vida y literatura se desdoblaron en la isla de Ataraxia, escenario simbólico en el que Azorín ubica la parábola de la Dictadura de Primo de Rivera y sus problemáticas relaciones con los intelectuales entre 1927 y 1928. La denuncia política que le alentara a componer este cuento le obligó a mantener unos referentes mínimos que garantizaran el desentrañamiento del significado”⁸⁶⁹. Ataraxia, pues, significa España y todo el cuento -de perspectivas cambiantes, como muchos relatos de *Blanco en azul*- supone una crítica a un determinado momento de la Historia de España, en un alarde de literatura comprometida; una crítica a la tiranía, en defensa de la razón, como lo demuestra este fragmento:

“A todos interesaba que el sosiego de esta sociedad única y feliz no se alterara. Los varones graves del Consejo, el mismo presidente en pláticas, exhortaciones y conferencias, habían hecho comprender a la muchedumbre que un poeta, un novelista, un dramaturgo, un intelectual, en fin, representa en un pueblo tranquilo un desorden”⁸⁷⁰.

“Las tres caretas” -que, con toda razón, lleva consigo el subtítulo de “Superrealismo”- cierra, a la altura de 1930⁸⁷¹, el breve pero significativo período unido a la vanguardia en la obra de J. Martínez Ruiz. Constituye “Las tres caretas” un muy peculiar cuento de terror, inspirado -según nos lo hace saber el narrador- en una obra sobre la psicología de las muñecas

⁸⁶⁸ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit; María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit. Cfr. “Historia muda”, de Vicente Díez de Tejada; en José María Martínez Cachero, *Antología del cuento español (1900-1939)*, cit., págs. 103-111.

⁸⁶⁹ Dolores Thion Soriano-Molla, “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz (“Azorín”), *La bolita de marfil*, cit., pág. 45.

⁸⁷⁰ Azorín, *Cuentos*, cit., pág.30.

⁸⁷¹ De 1930 son también el drama *Angelita (Auto sacramental)* y *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)*. Inauguran también, respectivamente, dos maneras de aproximarse a la realidad: un acercamiento de tipo alegórico o simbólico y una mayor atención a las cosas cotidianas, humildes, sencillas. Ambas tendencias las vamos a encontrar en los relatos de estos años.

del escritor Rainer María Rilke⁸⁷². El cuento presenta unas máscaras de carnaval, en la tienda de una milenaria ciudad, que misteriosamente cobran vida ante el dueño de la tienda y los clientes de la misma. Los momentos del relato en que se pasa de lo real a lo mágico vienen marcados por efectos luminosos (“un resplandor rojizo”, “viva luz amarilla”, “se trueca el resplandor amarillo en fulgor vivísimo verde”). Son efectos de luz que, en algún aspecto, nos recuerdan los procedimientos teatrales que anuncian el salto hacia el futuro en *Angelita* o hacia el pasado, en *Cervantes o la casa encantada*. Siguiendo con aspectos formales, un narrador que a veces pierde su omnisciencia, deja que sea el lector quien, con sus experiencias, complete lo que va leyendo. Por ejemplo, al describir el siniestro modo que tiene el dependiente de sonreír, leemos lo siguiente: “ya habréis visto muchas veces esta clase de sonrisa en las novelas por entregas; creo que se llaman irónicas”. Además, como en la novela *Superrealismo*, asistimos al proceso mismo de la creación del cuento (narración *in fieri*), como cuando afirma el narrador: “Continuemos en la tarea. Párrafo aparte”⁸⁷³.

Acabada, hacia 1930, la época de las vanguardias, José Martínez Ruiz busca nuevos rumbos para la cuentística, si bien, en ocasiones, su quehacer transita por caminos hollados. Sin embargo, cabe destacar algunos aspectos temáticos, como aquellos que, a la luz del nuevo régimen, plantean una revisión de la Historia, tanto cercana como remota⁸⁷⁴. “El fin del mundo” es de 1934 y apareció publicado en la prensa con el significativo epígrafe de “En 1598”. Refiere la apacible vida de Víctor Montano, un noble cuya vida transcurre paralela a la

⁸⁷² La influencia rilkeana no es nueva en Azorín. Recuérdense las palabras que preceden a la trilogía dramática *Lo invisible*, firmadas en “Madrid, mayo de 1927”. Dicen lo siguiente: “La lectura de la obra maestra del gran poeta, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* -el libro de la Muerte-, ha suscitado estos tres actos, escritos para que una actriz pueda desenvolver todo su arte”. Azorín, *Lo invisible, Angelita*, ed. de César Oliva, cit., pág. 50.

⁸⁷³ Azorín, *Cuentos*, cit., pág. 46.

⁸⁷⁴ El interés de Azorín por la temática histórica, en estos años, dará lugar -en 1962- al volumen recopilatorio *Historia y vida* (a cargo de J. García Mercadal). Una nueva mirada sobre la Guerra de la Independencia es lo que plantea Martínez Ruiz en su drama *La guerrilla*, de 1936. Con respecto a la revalorización de figuras de la Historia, injustamente tratadas, véase “La inmensa tela”, artículo de 1930, y “En El Escorial”, cuento de 1934 (ambos sobre el rey Felipe II y recogidos en *A voleo*, de 1954). En este mismo sentido, la reina Isabel I de Castilla queda muy bellamente evocada en el artículo “En el portal de Arriaga. Al pasar por Vitoria” (*Ahora*: 12-VII-1934): “Vitoria mereció la afectuosa predilección de los Reyes Católicos. Y en este punto, puestos de pechos en la ancha ventanilla del tren, la imaginación se echa a volar. Nos sentimos estremecidos como españoles. La figura de Isabel la Católica aparece ante nuestros ojos. Hemos de confesar -lo confesamos de buen grado- que hemos tratado a esta mujer sin par con rudeza inexcusable. Ha seguido estudiando el autor. Ha observado la realidad que le circuye. Ha tratado de acercarse más a la gran figura. Y ahora Isabel de Castilla, fundadora, con Fernando, de la unidad nacional, es para él intangible”. Azorín, *Dicho y hecho*, Barcelona, Destino, 1957, págs. 10-11. Para mejor conocer a nuestro escritor en estos años, véanse Víctor Ouimette (ed.), Azorín, *La hora de la pluma: periodismo de la Dictadura y de la República*, Valencia, Pre-Textos, 1987; y, del mismo crítico, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, vol. I, Valencia, Pre-Textos, 1998, especialmente el cap. III, “Azorín y el liberalismo instintivo”, págs. 275-460.

de Felipe II. Esa armonía en que se siente vivir se verá fatídicamente truncada en 1598 con dos sucesos: Enrique IV de Francia, en el mes de agosto, firma en Nantes “un edicto en que se concedía la libertad de conciencia y de culto a los protestantes” y en septiembre, muere en El Escorial Felipe II. Pero como la Historia también tiene sus repeticiones, el cuento lleva una aleccionadora moraleja que, seguramente, es como un aviso para esos sectores tradicionalistas, reacios a la República Española, “que no saben dónde situar el punto de arranque de la ruina del mundo moderno”⁸⁷⁵. El cuento termina con palabras muy esperanzadoras:

“El mundo no se rompe. El mundo se transforma. No podrán todas las fuerzas humanas detener esa transformación. Y esa transformación es mirada por unos con tristeza y por otros con alegría”⁸⁷⁶.

Asimismo, en la línea de ese afán revisionista de la Historia, habría que situar “Lo peor de todo. En Piedrahita”, cuento que se mueve entre lo puramente narrativo, propio de un cuento, y la investigación histórica, más cercana al ensayo. Se basa este tenue relato en un artículo del ilustrado José Somoza (1781-1852)⁸⁷⁷, que se titula “La justicia en el siglo pasado”; artículo costumbrista en el que el escritor dieciochesco expone las tiranías que los corregidores ejercían a la hora de impartir justicia, así como la crueldad de las ejecuciones de los reos de muerte, en clara desmitificación de la imagen que tenemos del llamado siglo de las luces. Tan brutal escena contrasta con el ambiente de armonía, bienestar y cultura, que, en Madrid, goza el duque de Alba, señor de Piedrahita.

Incluso, se diría que a la sombra de estos nuevos tiempos las viejas ansias federalistas del joven J. Martínez Ruiz reviven⁸⁷⁸. Así, el cuento “En las cuatro paredes. En 1641” está

⁸⁷⁵ Azorín, *Cuentos*, cit., pág. 115.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, pág. 116.

⁸⁷⁷ La figura de este ilustrado ya nos la presentó Azorín en “José Somoza”, *Al margen de los clásicos*, 1915. El procedimiento de ir glosando un texto ajeno aparece, de forma magistral, en “Los toros”, *Castilla*, 1912. El cuento que nos ocupa me recuerda, tanto en el fondo como en la forma, el titulado “Mor de Fuentes”, que se halla en *Lecturas españolas*, también de 1912.

⁸⁷⁸ Para comprobar lo afirmado, bastaría con echar un vistazo al ya citado volumen *Dicho y hecho*, colección de artículos y cuentos azorinianos, recopilados por García Mercadal en 1957, pero que comprenden el período que va desde 1934 a 1936. Entre estos artículos, destacaría “Toga y oliva. Los epílogos” (*Ahora*, 15-XI-1934), sobre el cantón de Cartagena, y asimismo “Una página de Historia. Liquidación” (*Ahora*, 3-I-1935), donde se estudia el “gran arraigo que tenía en España el federalismo republicano”, evocándose, al mismo tiempo, figuras tan queridas y respetadas por Azorín como Francisco Pi y Margall, y Emilio Castelar.

protagonizado por un doliente preso, descendiente en el sentir de aquel otro de los romances, que ha sido encarcelado por el temible conde-duque de Olivares, por haber participado en las revueltas secesionistas de Cataluña. Las palabras que pronuncia este prisionero tienen su razón de ser en 1935, pero resultarían impensables, por ejemplo, en los años 20: “El conde-duque ha sido la causa de los males de Cataluña. Por la Patria -Cataluña- he luchado yo”⁸⁷⁹. Similares palabras de elogio al pueblo vasco pueden leerse en “La faz de un santo. Ante un cuadro”:

“El pueblo en que este santo ha nacido es único en Europa. Desde los tiempos que no se cuentan -tiempos prehistóricos-, este pueblo ha descendido puro, de edad en edad, hasta nosotros. No ha habido en él ligas extrañas ni le han desnaturalizado mezclas forasteras. Ha resistido prístino a todas las invasiones. No le han contaminado ni fenicios, ni cartagineses, ni romanos, ni godos, ni árabes. Todo lo puro y lo local es profundamente universal. El santo es de esta tierra y de todas las tierras”⁸⁸⁰.

Otra tendencia llevará a Azorín a cultivar un tipo de cuento que daremos en llamar alegórico o metafísico, puesto que en ellos los personajes sirven simplemente para sustentar los grandes temas que desde siempre han preocupado a la humanidad -v. gr., Dios, tiempo, muerte⁸⁸¹...-. Así, un relato de circunstancias titulado “La razón y la fe. Cuento de navidad”, de 1933, sirve a Martínez Ruiz para expresar, de forma sencilla, las dudas que acerca de la existencia de Dios pueden anidar, alguna vez, en el corazón humano. Por eso la dedicatoria no puede ser más acorde con su contenido: “A Miguel de Unamuno, con fervorosa admiración”.

⁸⁷⁹ Azorín, *Cuentos*, cit., pág. 144. En los años treinta, Azorín presta especial atención a Cataluña en diversos artículos. Entre ellos, “Todo un pueblo. Cataluña” (*Ahora*, 9-V-1935) y “La clara Cataluña. Un libro” (*Ahora*, 29-I-1936). También resulta harto elocuente que José Martínez Ruiz acepte prologar el libro de Francisco Gómez Hidalgo, *Cataluña-Company*, Madrid, Librería Enrique Prieto, 1935. Extraigo estos datos de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, pág. 165.

⁸⁸¹ Del interés por los personajes alegóricos y de la modernidad del auto sacramental en estos años, nos habla Azorín en su artículo “Los seis personajes y el autor” (*ABC*, 23-V-1924), en donde trata de *El gran teatro del mundo*, de Calderón (puede leerse en Azorín, *Ante las candilejas*, 1947). Además, en el “Prólogo” a *Angelita* - que se subtitula, no lo olvidemos, *Auto sacramental*- leemos lo siguiente: “Cordialidad y fervor; los elementos necesarios indispensables para la representación de una obra de espiritualidad, de un auto sacramental” (ed. cit., pág. 93). Como dato curioso, cabe señalar que otros autores, por estas mismas fechas, revitalizaron el aparentemente caduco auto sacramental; pensemos en Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*) y Miguel Hernández (*Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*). A este respecto, véase el estudio de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1981.

En la narración, Zaquel vive obsesionado por una visión que tuvo en su juventud, en virtud de la cual un niño recién nacido era adorado por tres reyes en un humilde pesebre. Como no es creído por sus vecinos, Zaquel decide olvidar el suceso, pensando que fue una ensoñación, hasta que otro personaje, que vio los mismos hechos, lo saca de su error⁸⁸². Como el título, pues, el relato plantea el enfrentamiento entre la razón y la fe. “Dios no lo quiera. Crimen”⁸⁸³, de 1936, nos lleva al siglo XII, al reinado de Alfonso V de León. Uno de los hijos de este monarca -el príncipe Ordoño- nace ciego. Su padre lo recluye en un pueblo al cuidado de un ayo, Duarte, con el fin de que el niño no sea consciente de su ceguera. Pero conforme va creciendo en el príncipe la certeza de su defecto físico, brota en él un sentimiento de rechazo hacia Dios:

“En el fondo de su espíritu, aun rebelándose dolorosamente contra la idea, Ordoño, a todas horas, en todos los minutos, condenaba la obra de la creación. Y al condenar la obra de la creación, extendía, sin quererlo, su reproche al Creador”⁸⁸⁴.

Por último, en “Papeles al mar. Melancolía”, Federico Javaloyes, su protagonista, vive obsesionado por el fluir imparable del tiempo. Emprende, por ello, un viaje a distintas islas de Oceanía, porque allí no hay Historia y, por lo tanto, “el pasado no pesa sobre el cerebro”⁸⁸⁵. En esos lugares remotos, Javaloyes vive feliz, ajeno a sus obsesiones, durante veinte años. Cuando decide volver a Europa, en el barco toma un periódico; el periódico significa el

⁸⁸² No es Zaquel el primer personaje azoriniano que ve transformada su vida al estar presente en el nacimiento de Jesús. Recordemos al usurero de “El primer milagro” (*Blanco en azul*, 1929). Tampoco será en el libro *Cuentos*, que ahora analizamos, el único relato dedicado a la Navidad, aunque ya todos pertenecen al período de senectud: “Llegó un poco tarde” (*ABC*, 6-I-1952), “La estrella de Belén” (*ABC*, 24-XII-1943), “El tercer retazo” (*Destino*, 22-II-1945).

⁸⁸³ Según E. Inman Fox, en su *Azorín: guía de la obra completa*, cit., el título con el cual este relato apareció en la prensa es el de “Dios no lo quería. Crimen” (*Ahora*, 22-IV-1936). La figura de este príncipe medieval olvidado por la Historia -Ordoño- nos recuerda la figura infortunada de otro niño, el rey Enrique I, evocado en el cap. XXVI (“Maqueda”) de *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*. Por otro lado, cuentos que nos presentan a un Dios cruel, que vive de espaldas al dolor de sus criaturas, pueden ser “El amo de la jaula” (*Vidas sombrías*), de Pío Baroja, y “La misa de San Electus” (*Jardín umbrío*), de Ramón M.^a del Valle-Inclán.

⁸⁸⁴ Azorín, *Cuentos*, cit., pág. 154. Un personaje, contemplando el defecto físico de un esclavo, también reprocha a Dios el que haya creado un mundo imperfecto en “La tristeza de Cornelius Berg”, uno de los relatos de Margarite Yourcenar, incluido en *Cuentos orientales*, libro de 1938, traducido al español por Enma Calatayud en Madrid, Alfagura, 1982.

⁸⁸⁵ Ideas como el viaje, el mar y la anulación del tiempo nos traen a la memoria una de las novelas más enigmáticas de Azorín: *La isla sin aurora*, de 1944.

instante presente, insertarse en la Historia, vivir, otra vez, en el imparable fluir temporal. El final del relato, tomando la decisión de regresar a Oceanía, es altamente poético:

“Avanzó Federico hacia el muelle. No podía creer lo que veía. La goleta era la misma. Ahora aparecía pintada de blanco. En la popa estaba el mismo rótulo: *Nordenskiöld. Helsingfors*. Sonreían los tripulantes y sonreía él. Los tripulantes eran otros. Los ojos eran siempre azules y rubios los cabellos. Al otro día, la goleta salía del puerto. No había abierto Federico el periódico. Allí lo tenía, en el bolsillo. Colocado en la popa, Federico contemplaba la estela que iba dejando la nave. Desgarrado en menudos trozos el periódico, Federico Javaloyes, en posesión de sí mismo, siempre melancólico, con incurable melancolía, iba lanzando al mar con gesto blando los papeles”⁸⁸⁶.

DICHO Y HECHO

Creo que no quedaría completo este período de la cuentística azoriniana si no estudiamos, aunque sea brevemente, algunos relatos incluidos en el volumen *Dicho y hecho*, de 1957, formado por José García Mercadal con materiales dispersos de entre los años 1934 y 1936. La nota general en este libro va a ser la inclusión de trabajos, tanto artículos como cuentos, inspirados en obras ajenas; es decir, aparece esa especie literaria ambigua que Martínez Cachero denominó cuentos-crítica y que estudiamos con detenimiento a propósito de *Los Quinteros y otras páginas*, de 1925. Bien es verdad que algunos de estos escritos no pasan de la semblanza o del apunte, pero interesan por rescatar figuras del pasado ligadas a la Institución Libre de Enseñanza -como “Don Manuel B. Cossío. Semblanza” (*Ahora*, 10-X-1935)- o rendir un homenaje a un erudito antes de su inexorable olvido -el caso de “Don Manuel Serrano y Sanz. Intelectualidad” (*Ahora*, 14-XI-1935).

Otras páginas -que tampoco constituyen, en puridad, cuentos- son como breves anticipos de obras posteriores de José Martínez Ruiz. Así, “El siglo XVIII. Levante” (*Ahora*, 17-X.1935) es una sencilla evocación de Petrel, que tanta importancia tendrá en la narrativa del período de senectud del escritor. “Los balcones de la Gobernación. 1898” (*Ahora*, 2-I-1936), por su contenido autobiográfico -nacimiento de toda una generación literaria-

⁸⁸⁶ Azorín, *Cuentos*, cit., pág. 130. Puede tratarse tan sólo de una mera coincidencia, pero Javaloyes también se apellida un personaje de *Angelita. Auto sacramental*, de 1930, uno de las grandes piezas teatrales de Azorín sobre el tema del tiempo (la otra es *Cervantes o la casa encantada*, de 1931).

constituye un adelanto de lo que será el libro de memorias *Madrid* en el año 1941 y, al mismo tiempo, viene a ser una contestación al poeta y crítico Pedro Salinas⁸⁸⁷. Por último, “Un estudiante en Valencia. Derecho político” (*Ahora*, 6-II-1936) sirve de prólogo a *Valencia*, el otro libro de memorias azorinianas del año 1941.

Entre lo que plenamente cabría considerar como relatos -aunque siempre dentro de la consabida heterodoxia azoriniana- hay que estimar un cuento-crítica que, por su fecha de publicación, no encontró cabida dentro del volumen *Lope en silueta*, de 1935: nos referimos a “Los cuatro gatos. Inspiración” (*Ahora*, 16-I-1936). Su argumento, de manera delicada y poética, nos presenta la importancia que las mujeres tuvieron en la vida del Fénix de los Ingenios. Mientras tanto, “Fragmentos de un diario. *Noli me tangere*” (*Ahora*, 19-X-1934) nos recuerda, en la forma, los orígenes literarios del escritor, tanto en cuentos como en novelas.

Ahora bien, siguiendo con esa tendencia tan de los años 30 que venimos estudiando, no faltan relatos de corte histórico, que nos obligan bien a revisar figuras del pasado, bien a mirar otras dentro de su intrahistoria. Acaso el más curioso de todos sea “La Historia viva. Un desconocido” (*Ahora*, 28-XI-1935). Dentro del mencionado relato, el marqués de Lucientes, que se jacta de haber conocido a los grandes hombres de su tiempo, no supo ver, en París, a Lenin, escondido tras la sencilla apariencia de un tal Vladimir... De carácter intrahistórico son tanto “En la biblioteca. Olivares” (*Ahora*, 4-VI-1936) y “Causa perdida. Parmentier” (*Ahora*, 5-VII-1936)⁸⁸⁸. De hagiografía se puede calificar “El otro jardinero. Vivir” (*Ahora*, 5-XII-1935), en donde un hombre llamado Focas -siglo III d. C.- prefiere la vida, seguir disfrutando de las bellezas que el mundo ofrece, antes que aceptar una muerte injusta como hizo su predecesor -el santo llamado también Focas-. Un cuento metafísico, pues, en tanto que nos adentra en problemas transcendentales del ser humano.

Dos cuentos futuristas recuperan una vieja tendencia del joven Martínez Ruiz⁸⁸⁹. “Se acabó el sol. Humildad” (*Ahora*, 20-XI-1935), a través de la técnica del cuento dentro del cuento, nos lleva al hipotético caso de un mundo donde no vuelve a brillar el sol. La otra

⁸⁸⁷ Cfr. Pedro Salinas, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98 (Cuartillas leídas en el PEN Club, Madrid, en la sesión del 6 de diciembre de 1935)”; recogido en Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, págs. 26-33.

⁸⁸⁸ Antoine-Auguste Parmentier (1737-1813). Farmacéutico y agrónomo francés. Difundió el cultivo de la patata en Francia y perfeccionó las industrias del pan, del vino y del azúcar.

⁸⁸⁹ Recordemos, a tal efecto, el artículo “La casa, la calle y el camino” (*España*, 12-III-1904; recogido en *Tiempos y cosas*, en 1944); más los cuentos “Epílogo en 1960” (*Los pueblos*, 1905) y “Epílogo futurista” (cuento que cierra *El político*, 1908).

narración a que me refiero se titula “Ciudad futura. Adolfo Posada” (*Ahora*, 19-III-1936), ejemplo de metarrelato: vemos al escritor Víctor Prado imaginando cómo habría de ser la vida del personaje X “en un indefinido porvenir”. Pero lo que imagina es tan desesperanzador - entre otras razones porque, “dentro de quinientos, de mil, de dos mil años”, no existirán las ciudades ni, por tanto, la memoria histórica- que el cuento termina con estas elocuentes palabras:

“No existe la ciudad futura. Víctor Prado se levanta de su diván y va hacia la mesa. De Péguy retorna a Posada. La cuartilla en que pone ‘la ciudad futura’ aguarda. La tiene en la mano ahora Víctor. ¿La romperá? ¿No la romperá? En tanto, lentamente, Víctor la va rasgando y hace de ella, al cabo, dos pedazos”⁸⁹⁰.

CADA COSA EN SU SITIO

El volumen *Cada cosa en su sitio* es del año 1973 y se publicó en la barcelonesa editorial Destino (en la ya mítica colección “Ancora y Delfín”). Según se indica en una nota de la sobrecubierta, contiene el mencionado libro “cuentos y narraciones cortas, la mayoría de las cuales fueron publicados en forma de artículos en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires, entre 1943 y 1944; los restantes son anteriores, de 1934 y 1935, salvo algunos de 1946”. Sea quien fuere el redactor de esta nota, no señala que algunos de estos relatos ya habían aparecido antes en otras colecciones⁸⁹¹. Tampoco están bien indicadas las fechas, porque, según Fox, hay cuentos que rebasan con creces el año de 1946, llegando incluso a 1951. Respecto a la procedencia de los mismos, al diario *La Prensa* pertenecen los cuentos de la

⁸⁹⁰ Azorín, *Cuentos*, cit., págs. 216-217. Adviértase, una vez más, la influencia de *La máquina del tiempo* (1895), de H. G. Wells. Para mejor comprender el fragmento citado, diremos que el cuento se basa en la lectura de dos obras: *El régimen municipal de la ciudad moderna*, de Adolfo Posada, y *De la ciudad armoniosa*, de Carlos Péguy.

⁸⁹¹ Citados por orden cronológico, según la obra en que se insertan, estos relatos son los siguientes: “Las sirenas” (*Blanco en azul*, 1929), “El pintor sin rebaño” (*El artista y el estilo*, 1946), “La casa sin ruidos” (“Epílogo. Donde escribir mejor”, *El pasado*, 1955), “¿Sí, o no? Cuento de Navidad” (*Cuentos*, 1956). Como curiosidad, cabe señalar que “Las sirenas” se volvió a publicar en la prensa en *ABC*, 25-IX-1945. Según dijimos, el prólogo “La estética del cuento” proviene del volumen *Cuentos*, de 1956, y antes fue un artículo: “El arte del cuento”, *ABC*, 16-I-1944. Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

etapa de senectud, pero los del bienio 1934-1935 aparecieron en el periódico madrileño *Ahora*. En estos últimos cuentos, que suman un total de catorce, me quiero detener⁸⁹².

Sobre la necesidad de revisar el pasado trata “El cambio de tiempo”. Su protagonista es un historiador entrado en la senectud: Joaquín Vidal. Según leemos en el cuento, después de cuarenta años de lucha, la Historia de España “había sido inmovilizada por Vidal”⁸⁹³. Hasta que un buen día, la azarosa lectura de la página de un periódico de 1897, en la cual se habla de los “tratos de crueldad refinada” que sufren los presos de Montjuich, hace que cambie su percepción de los hechos pretéritos, lo cual le hace entrar en un “tiempo nuevo”, porque “la historia que hasta ahora se ha escrito es casi siempre la de los elementos dirigentes y pocas veces la historia de los elementos dirigidos”⁸⁹⁴.

La postura de Joaquín Vidal -el personaje del relato anterior- es idéntica, creo yo, a la de José Martínez Ruiz a mediados de los años treinta. De ahí que ciertos cuentos de entre los publicados en el diario *Ahora* nos ofrezcan más o menos una nueva visión de la Historia. De esta forma, quizá en el ignoto pasado, en pleno siglo XVII, pudiera haber existido un hombre como Pablo Tejada -protagonista de “La vida de un médico. Leyenda blanca”-, quien, sensible ante el panorama desolador de la pobreza, amparase entre sus cavilaciones la idea de una sociedad más justa y más igualitaria:

“Fuera de los libros de ciencia, lo que le interesaba eran las imaginaciones de los poetas. Nada absorbía tanto su atención como las pinturas que los poetas han hecho de la Edad de Oro. En esa edad feliz no había tuyo ni mío. Los hombres convivían con iguales derechos. La violencia estaba desterrada del trato humano. No hacían falta las leyes. La tierra era de todos. Todos trabajaban con sus manos para todos”⁸⁹⁵.

⁸⁹² Estos catorce relatos están colocados hacia el final del volumen *Cada cosa en su sitio* -que recoge treinta y siete narraciones- y, por lo general, tienen títulos bimembres. El carácter de los mismos, que nos devuelven la imagen de un Martínez Ruiz otra vez comprometido, no deja de sorprendernos, habida cuenta de que se publicaron en forma de libro el año 1973, todavía en el franquismo. De todos modos, estos cuentos se hallan en una línea de revalorización de un Azorín izquierdista, revalorización propiciada por los trabajos de José María Valverde (*Azorín*, Barcelona, Planeta, 1970; *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972) y Carlos Blanco Aguinaga (*Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1970), entre otros. Recordemos, asimismo, que en 1973 se conmemoraba el centenario del nacimiento de nuestro escritor.

⁸⁹³ Azorín, *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino, 1973, pág. 171.

⁸⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 174.

⁸⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 141. El texto citado guarda un claro paralelismo con el discurso de la Edad de Oro, pronunciado por Don Quijote en el cap. XI de la primera parte: “- Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban

El resultado de cuanto propone Pablo Tejada sería como las utopías que defienden los primeros cristianos en un heterodoxo cuento navideño, “Una civilización que se acaba”, donde los representantes del caduco Imperio Romano juzgan con ciertas suspicacias a los seguidores de las doctrinas de Cristo, puesto que -en palabras de uno de los defensores del orden establecido- “ponen en común sus bienes. Se mofan de nuestros dioses. Declaman contra los ricos. Desprecian las riquezas. Viven una vida de independencia y austeridad”⁸⁹⁶. Incluso, rebuscando entre los pliegues de la Historia, sería posible encontrar seres que, en el Siglo de Oro, no vieran con malos ojos que España fuera una nación de naciones, una patria federal; hipótesis que, en cierto modo, viene avalada por los levantamientos de Cataluña en tiempos de Felipe IV y que se ve plasmada en “El caso de Goicoechea”, cuento en el que se afirma que “si los catalanes se han levantado, los castellanos hacen mal, a su vez, en no levantarse”⁸⁹⁷.

En aras de una revisión histórica, resulta lógico buscar en nuestro pasado las causas de nuestro contristado presente. Y, como en tantas otras ocasiones, la mirada del Martínez Ruiz reformista se detiene en la Inquisición. De ella -recordemos- el escritor ya trazó un bello cuento en *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*: el titulado “El viejo inquisidor”. Ahora, del Santo Oficio se ocupa, de nuevo, en “El vecino afectuoso. Por si las moscas”. En él, un tejedor, Pedro Morguecho, que vive en Toledo, en 1590, sabe cuán engañoso puede resultar, a veces, la labor de los historiadores (“No sé qué dirán de nosotros los futuros historiadores. No puedo decir lo que pensarán de esta España de ahora. Se entusiasmarán seguramente con los guerreros, los conquistadores, los teólogos y los artistas. Y, sin embargo, la Historia somos nosotros, los que trabajamos y sufrimos. La Historia es el pedazo de pan a lo largo de los siglos”⁸⁹⁸). La vecindad con un anciano y afable inquisidor, en apariencia, le hará buscar refugio a Pedro Morguecho en tierra alavesa, cambiando su nombre por el de Juan Rebollo, y

estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes [...]”. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, cit., pág. 113.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, pág. 151. Se trata -como hemos visto- de un ideario anarquista muy parecido al que, en sus años juveniles, defendió José Martínez Ruiz y que, años después, volvió a exponer en un relato titulado “El comunismo” (*Andando y pensando*, 1929).

⁸⁹⁷ *Ibid.*, págs. 178-179. A otro defensor de ideas federalistas, en el siglo XVII, lo encontramos en “Las cuatro paredes. En 1641”, *Ahora*, 18-IV-1935, e incluido en *Cuentos*, 1956.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, pág. 166. En estas líneas se percibe un eco del título de una novela de Azorín: *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)*, de 1930. Y, por supuesto, un eco más lejano del concepto de intrahistoria que dejó definido Unamuno en los ensayos de *En torno al casticismo* (1895).

su oficio, por el de curtidor. Sin embargo, un triste epílogo cierra el relato, porque las iras de la Inquisición irán a parar a la vieja y fiel criada Antonia, que quedó en Toledo, cuya muerte después de muchos padecimientos apenas queda paliada con la esperanza de una sociedad más justa:

“Al cabo de seis meses he tenido noticias de Toledo. Ayer llegó a Vitoria un tejedor toledano. Hablé largamente con él; me dio muchas noticias. Dejé yo Toledo un lunes, a las cuatro de la madrugada. A las ocho fueron a mi casa a prenderme. La registraron toda. Se llevaron a Antonia. Antonia no hacía más que llorar en silencio. Quince días más tarde, Antonia, después de ser atormentada, moría en la cárcel. No puedo expresar lo que ahora siento. Se consuela un poco uno pensando que dentro de algunos siglos no habrá en España ni persecuciones por las ideas, ni represión del pensamiento, ni procesos arbitrarios, ni mucho menos bárbaras torturas”⁸⁹⁹.

Si la Historia es, de por sí, imperfecta, la literatura posee, al menos, el don mágico de corregir los errores cometidos en el pasado. Eso se plantea, concretamente, en “Lo que debió pasar. Historiario”. De hecho, un historiario -según leemos en el cuento- “quiere decir laboratorio de Historia”. A través del mismo se nos muestra la Historia del siglo XVI muy distinta de la que conocemos, ya que supone el triunfo del príncipe Carlos y Antonio Pérez. Así, pues, “el reinado de Carlos fue dichoso. Se distinguió por dos hechos capitales: la restauración de las Cortes y la Pragmática de Valladolid, dada en 1588, en que se abolía la Inquisición”⁹⁰⁰. Asimismo, la primera República Española no terminó abruptamente con Emilio Castelar, sino que la salvó un desconocido Eduardo Palanca, quien formó un gobierno de conciliación republicana y concedió autonomías, creando, finalmente, un auténtico estado federal (“Nación es Cataluña y nación es Vasconia”). De haber sido éste el curso de la Historia, Su Excelencia don Niceto Alcalá Zamora -“gran inteligencia, gran corazón y gran palabra”- hubiese sido “el decimoquinto Presidente de la República española”⁹⁰¹.

En esta misma línea de fantasía cabe situar “Doña Perfecta vuelve”, aunque ahora no se juega con la Historia, sino con la literatura. El cuento se publicó con el epígrafe “Notas diarias” y quien las escribe es un nuevo y acomodaticio Pepe Rey -quien llega a Orbajore, en

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, págs. 168-169.

⁹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 161.

⁹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 164.

vez de a Orbajosa-, no tan revolucionario como su galdosiano antecesor, pese a haber estado estudiando el nuevo régimen de la Rusia soviética. Así, pues, esta vez las ideas progresistas no vendrán de la mano de él, sino del pueblo: un chófer, que pregunta: “Señorito, ¿qué pasa en Rusia?”; un jardinero, que al ver a Pepe Rey coge “la hoz y el martillo”; una criada, que ha escrito las siglas de la URSS en el bastidor de un cuadro “de la primitiva doña Perfecta”; e incluso de su prima Rosarito, quien, a escondidas, lee libros tan impropios de una señorita de provincias como *Rusia y la mujer moderna*, de Petrof.

Como bien se habrá podido ir apreciando, las innovaciones de estos cuentos residen, de manera principal, en los temas, aunque los experimentos formales no están del todo ausentes. “El final de un cuento. Don Joaquín”, por ejemplo, hace hincapié en los múltiples desenlaces que un relato puede presentar. En el mismo, don Joaquín Roa, profesor de Universidad, funda un laboratorio de literatura, con unos principios pedagógicos cercanos a los que planteó la Institución Libre de Enseñanza (“No es esta una reunión de discípulos con el maestro, sino tertulia amena de amigos fraternales”, dice el narrador). Tomando un personaje secundario que aparece en los *Comentarios reales*, del inca Garcilaso de la Vega - Pedro Serrano, quien llega náufrago a una isla-, plantea el nudo de una narración -cómo éste lleva la civilización a esa isla, hasta que llegan unos invasores-. A continuación, cada uno de sus alumnos deberá proponer un desenlace distinto a la historia, como sucede en la azoriniana novela *Capricho*, de 1943:

“- ¿Es que creéis que yo voy a dar hecho vuestro cuento? Tenéis trazada la primera parte del trabajo. Ahora a vosotros toca el 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 decir ni una palabra más”⁹⁰².

⁹⁰² *Ibíd.*, pág. 149. Este relato se convierte, asimismo, en una lección de literatura comparada, al darnos cumplida cuenta de las repercusiones a las que el episodio del náufrago ha dado pie: “Esa es la historia que sirvió a Daniel de Foë para su libro y que luego el alemán Comte imitó en otro libro”. Del primero es la famosa novela *Robinson Crusoe* (1710). El segundo autor citado parece ser una errata por Joachim Heinrich Campe (1746-1818), pedagogo y escritor alemán, quien refundió la novela de Defoe en *Robinson el joven*, obra que se tradujo a todas las lenguas de Europa. Efectivamente, al español la vertió Tomás de Iriarte, como bien señala Ángel Luis Prieto de Paula: “La última parte de la vida del escritor se vio supeditada a los frecuentes períodos de recrudescimiento de su enfermedad. En tanto, sus ensayos teatrales se compaginaban con otros trabajos intelectuales destinados a la educación de los niños. Entre ellos, merecen destacarse las *Lecciones instructivas*, en que Iriarte cumple tareas de pedagogo de la historia y la geografía, y la traducción del *Robinson* de Campe [1789]. Unas y otras formaron, con las *Fábulas literarias*, una trinidad escolar que ha sido utilizadísima en todos los colegios españoles”. Ángel Luis Prieto de Paula, “Introducción” a Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 42.

En el cuento, antes mencionado, “El caso de Goicoechea”, subtítulo con toda razón “Materiales”, la narración adopta la apariencia de unos apuntes que un autor va tomando con vistas a una futura obra. Así se explica en una nota que precede al relato en sí, que actualiza, una vez más, la vieja técnica del manuscrito encontrado: “El novelista ha ido acervando notas en un cuadernito tosco de bolsillo. Constituyen estos apuntes el material para escribir un cuento. La realidad se mezcla en estas notas a las prevenciones que el artista consigna para sí. Diríase que asistimos, al repasar estas notas, a los ensayos de una obra, en que el autor interviene a cada momento con sus indicaciones”⁹⁰³. Y esta sensación de boceto, de apunte se mantiene a lo largo de todo el relato:

“Hay que hacer en este punto, aunque no sea más que sucintamente, un poco de psicología. La tarea es delicada en extremo. Don Fernando está ansioso de conocer las nuevas de Cataluña. En Cataluña se había producido una importante revuelta. Pellicer ha ido ya dando cuenta anteriormente de todas las informaciones que de Cataluña recibía. Los *Avisos* que acaban de salir y que don Fernando tiene en la mano, llevan la fecha de 18 de septiembre de 1640. Habrá que indicar a qué obedece el profundo interés del caballero por Cataluña en estos momentos críticos, decisivos, para el pueblo catalán. No puede ser meramente interés como castellano. Debe de haber algo más. Pero su reserva es absoluta. He de caminar en esta parte presto. No poner en la obra acritud. El arte más sutil es sensación suave e indirecta”⁹⁰⁴.

A un molde más tradicional -explícitamente indicado en el epígrafe- se ajusta el relato “Animales, vegetales y plantas. Fábula”. En él, encontramos al Azorín apasionado por la entomología y por la botánica. El narrador protagonista se halla en Levante, en el campo, sobre elevado collado. Mira y observa atentamente insectos y plantas y, como en toda fábula, hay un paralelismo entre el comportamiento de los animales y el de los humanos:

“En un claro del tomillar se ve una grey de hormigas que va arrastrando lentamente el cadáver de un escarabajo sagrado. La patria natural de *atenchus sacer* es la zona mediterránea. Las hormigas son chiquitas. El escarabajo es gordo y luciente. Todas a una

⁹⁰³ *Ibid.*, pág. 175.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, págs. 176-177.

han podido las hormigas con esta masa enorme. Las hormigas realizan ahora -lo realizan todos los días- la empresa magna que los egipcios, mil cuatrocientos cincuenta años antes de Cristo, realizaron al tallar en la cantera un monolito de ciento ochenta y seis toneladas y transportarlo a su destino. El esfuerzo aunado de estas hormigas lo vence todo. Una sola no podría nada. Todas juntas, siendo tan chiquitas, pueden transportar la enorme masa”⁹⁰⁵.

En conclusión, a principios de 1936 no se atisban nuevos horizontes dentro de la cuentística de J. Martínez Ruiz. Tras el zarpazo de la Guerra Civil y el exilio en París, Azorín iniciará otra etapa como escritor de cuentos, bastante prolífica, con nuevos horizontes, lo que viene a desmentir que la senectud sea un período de decadencia en la vida de nuestro escritor.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, pág. 14. Estas páginas del cuento “Animales, vegetales y plantas. Fábula” recuerdan a otras del capítulo V de la primera parte de *Antonio Azorín*, la novela de 1903: “Las sociedades animales son tan interesantes como las sociedades humanas. Los sociólogos las estudian con gran cuidado. Las hormigas y las abejas se agrupan en urbes regimentadas sabiamente; son metódicas, unas y otras, son laboriosas, son sagaces, son perseverantes, son humildes, son industriosas. Las arañas, en cambio, no se agrupan en sociedad jerarquizada; son las más fuertes de todos los insectos. Los naturalistas se plañen de su sociabilidad y no hay animal más difundido sobre el planeta”. Manuel María Pérez López ve, en ellas, resonancias de Darwin, de Schopenhauer, de Nietzsche, de Montaigne (“Apología de Raimond Sebond”), de Ernest Haeckel (*Los enigmas del universo*), de Lamarck (*Filosofía zoológica*) y, muy especialmente, de Maeterlinck (*La vida de las abejas, La inteligencia de las flores, La vida de las termitas, La vida de las hormigas*). Dice además que “Martínez Ruiz continuó publicando artículos semejantes en 1904, en el diario *España*: ‘Las hormigas’, ‘Los gestos ejemplares’, ‘El de la araña’ y ‘El de las avispas’ (pueden leerse en la recopilación *Fantasías y devaneos, O.C., IV*)”. Vid. Manuel María Pérez López, “Introducción” a su ed. de J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, cit., pág. 124, n. 58.

Por otra parte, resulta curioso comprobar cómo la afición por la botánica era compartida por José Martínez Ruiz con un condiscípulo suyo en los Escolapios de Yecla: nos referimos al farmacéutico José Azorín Fomet, de quien nuestro escritor tomó el apellido -apellido claramente yeclano- como pseudónimo. Cfr. Fernando López Azorín, “La correspondencia entre el farmacéutico José Azorín y el botánico Carlos Pau: un testimonio sobre el estudio de la flora en Yecla en el primer tercio del siglo XX”, *Yakka*, núm. 11, 2001, págs. 107-116.

CAPÍTULO VII

EL PERÍODO DE SENECTUD

(1936-1967)

INTRODUCCIÓN

Al comienzo de la Guerra Civil, el escritor José Martínez Ruiz, acompañado de su esposa, Julia Guinda Urzanqui, buscó refugio en la vecina y siempre amada Francia, como él mismo constató en obras de corte memorialístico como *París* (1945) y en algunas páginas de *Memorias inmemoriales* (1946) -de manera especial “París” y “Julia en París”, capítulos XXI y XXII, respectivamente⁹⁰⁶-. A estos testimonios personales del autor, cabría sumar recientes estudios que aclaran la actividad vital y literaria de Azorín en la guerra y en la posguerra; estudios que se deben a E. Inman Fox, a José Payá Bernabé y a Ramón F. Llorens García, entre otros⁹⁰⁷. Estudiosos que, en sus recientes y rigurosos trabajos, intentan borrar una imagen errónea, que aún perdura en cierto sector de la crítica, en virtud de la cual -con palabras de Llorens García- “Azorín murió en 1936, es decir, a los sesenta años o, quizá, en 1939”⁹⁰⁸.

⁹⁰⁶ Vid. José M.^a Martínez Cachero, “Introducción. Azorín, memorialista”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 776. Como paralelismo, cabe recordar que también Pío Baroja literaturizó su etapa de exiliado en algunas páginas del volumen de ensayos *Ayer y hoy*, de 1939, y en un libro de memorias titulado *Aquí París*, de 1945. De *Ayer y hoy* merecen ser destacadas las páginas del “Prólogo”, donde se nos presenta a un anónimo personaje similar a los que aparecen en ciertos cuentos azorinianos del período que estamos analizando; asimismo, el capítulo XVI, en el que Baroja nos ofrece una curiosa clasificación de los exiliados españoles en la capital francesa. Pero, con respecto al tema que nos ocupa, destacaría *Aquí París*, más relacionable con los libros de Azorín que estamos estudiando. Especialmente la “Cuarta parte”, por esa galería de tipos análogos a los que pueblan las páginas de *Españoles en París*. Por otra parte, también Baroja escribió la novela de los exiliados: *El hotel del Cisne*, de 1946. Vid. José-Carlos Mainer, “Prólogo”, Pío Baroja, *Novelas sueltas, Obras completas*, vol. XI, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, págs. 11-35.

⁹⁰⁷ E. Inman Fox, “Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1993, págs. 81-117; E. Inman Fox, “Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad”, cit.; José Payá Bernabé, “Nuevos datos sobre el exilio de Azorín”, *Actes du II Colloque International “Azorín et la France”*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 311-325; Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, cit.

⁹⁰⁸ Vid. Ramón F. Llorens García, *op. cit.*, pág. 11.

Resumiendo, pues, lo que ya sabemos, José Martínez Ruiz partió al exilio a principios de octubre de 1936, según leemos en *Memorias inmemoriales*: “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 Cerbere”⁹⁰⁹. A la llegada, se hospedó, provisionalmente, en el lujoso hotel de Orsay. Poco después, el escritor y su esposa pasarán al más modesto hotel de Buckingham, situado en la calle de Mathurins, números 45 y 47, hotel próximo a la iglesia de la Magdalena y a la Estación de San Lázaro. En este hotelito permanecerán, aproximadamente, año y medio. Con la llegada de Gregoria Guinda, cuñada de Azorín, y el hijo de ésta, Julio Rajal, todos se trasladaron a un pisito, situado en el entresuelo, del número 14 de la Rue Tilsitt, cerca del Arco del Triunfo⁹¹⁰. En *París* leemos:

“¿Y es que la casa no ha tenido influencia sobre su morador transitorio? En los dos tomos de cuentos escritos en esta casa, ¿no habrá un poco de teatro, es decir, de artificio? Estos dos tomos son: *Pensando en España* y *Sintiendo a España*; están formados por artículos que yo iba enviando a *La Prensa*, de Buenos Aires, y que escribía, en la cama, de madrugada. Los pasillos de la casa eran angostos y estaban asimismo alfombrados de rojo; había una amplia cocina con hogaril de gas. En la pieza en que yo dormía y trabajaba entraba la luz por rasgado ventanal; careciendo de maderas, se corría por las noches un recio cortinón. ¿No habrá en lo escrito por mí en este ámbito un tantico de artificio? El espíritu del teatro, ¿no habrá puesto en esas páginas su maleficio? 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”⁹¹¹.

La penuria económica del desterrado Martínez Ruiz se verá paliada por sus colaboraciones en el diario bonaerense de *La Prensa*. En agradecimiento a sus directores, por haberle hecho “vividero París”, hablan las dedicatorias de los volúmenes de cuentos *Espanoles en París* y *En torno a José Hernández*, ambos de 1939⁹¹². Precisamente, con los

⁹⁰⁹ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 1103.

⁹¹⁰ La presencia de Gregoria Guinda y de Julio Rajal queda constatada en *Memorias inmemoriales*, pero no en *París*. Sin embargo, José María Valverde sostiene que “Azorín recibiría y ampararía en París a sus sobrinos, los hijos de Ciges Aparicio, fusilado en Ávila, donde era gobernador civil, al empezar la guerra”; opinión que, según familiares de J. Martínez Ruiz, no tiene visos de ser real. *Vid.* José María Valverde, *Azorín*, cit., pág. 401.

⁹¹¹ Azorín, *París, Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 872.

⁹¹² La dedicatoria de *Espanoles en París* reza lo siguiente: “A los señores directores de ‘La Prensa’, de Buenos Aires, don Ezequiel P. Paz y don Alberto Gainza Paz que generosamente me han hecho vividero París. Azorín.”

títulos que aquí se han ido nombrando, Martínez Ruiz se convertirá -según Llorens García- en la voz de los desterrados. El fin del exilio llegará ya concluida la Guerra Civil española: “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”⁹¹³.

La soledad y la añoranza de la patria que todo exilio comporta, se verán en cierto modo paliadas en Azorín con sus paseos por las riberas del Sena, con las visitas al Louvre y la Sorbona, con las estancias en el Metro (donde “se imagina por la vida la novela de la vida”- escribe en *París*-) o en las recoletas iglesias (como la de San Julián el Pobre, mantenedora del rito ortodoxo). En sus paseos, en sus numerosos y, a veces, obligados paseos, José Martínez Ruiz encuentra la inspiración para un cuento en la simple observación de las gentes. Años más tarde, en *París* escribirá: “Sentado en el cabo de un banco -en el cabo, para no estar aprisionado entre dos desconocidos y para poder apoyarme en el brazo del banco-, veo pasar, conversar, ir y venir, a los abogados, viejos o jóvenes, acreditados o sin fama todavía; el tiempo se desliza sin advertirlo; tal vez, a la vista de un abogado que conversa con una señora, urdo en la imaginación una trama para un cuento”⁹¹⁴. De hecho, entre las páginas del mencionado libro de memorias, hallamos uno de los cuentos dialogados más breves de José Martínez Ruiz. Es el siguiente:

“No muy lejos de donde estoy sentado están dos enamorados; discuten, no están acordes; porfían sobre algo que yo no logro percanzar; pero me basta con los gestos. Y ¿cómo no podrá el cerebro, el cerebro de un escritor, urdir una fantasía por rudimentaria que sea? Saco un cuadernito que siempre llevo conmigo, y escribo:

A la manera de los *Dialoguillos filosóficos*, de Chamford:

ALBERT. - ¿Adónde quieres que vayamos?

CLAIRE. - A donde tú quieras.

ALBERT. - No; a donde quieras tú.

Por otra parte, la de *En torno a José Hernández* dice así: “Al Excelentísimo Señor don Ezequiel P. Paz, que tan fervoroso culto rinde al gran poeta y que tanto ha hecho por su gloria en el gran diario argentino ‘La Prensa’. Azorín.”

⁹¹³ Azorín, *Memorias inmemoriales*, cit., pág. 1106. Según Ramón Llorens (*op. cit.*, pág. 60), Azorín podría haber regresado a Burgos, entrando por Navarra, el 28 de octubre de 1938, gracias a un visado facilitado por la zona nacional

⁹¹⁴ Azorín, *París*, cit., pág. 949.

CLAIRE. - Vamos al café.

ALBERT. - No; vamos al teatro.

CLAIRE. - ¡Al café!

ALBERT. - ¡Al teatro!”⁹¹⁵.

Y, por supuesto, están los amigos en el exilio, a los que en *París* dedica tan bellas y entrañables páginas. Son Pío Baroja, Ignacio Zuloaga, Gregorio Marañón, Teófilo Hernando (su médico), José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Melchor de Almagro y San Martín, Zuazo, Sebastián y Lucila, y el otro Hernando (el padre de Teófilo Hernando).

ESPAÑOLES EN PARÍS: GESTACIÓN Y EDICIÓN DE UN LIBRO DE CUENTOS

Se publicó *Españoles en París* en Buenos Aires, editorial Espasa-Calpe, el año 1939, si bien los títulos que forman el volumen fueron apareciendo en el diario bonaerense *La Prensa*, sobre todo durante el año 1937 (aunque el prólogo “Otra vez en París” es de diciembre de 1936, y algunos cuentos, de 1938, como “No se puede publicar”)⁹¹⁶. La mayoría de la crítica coincide en afirmar que *Españoles en París* (1939), *Pensando en España* (1940) y *Sintiendo a España* (1942) forman una trilogía⁹¹⁷.

Ahora bien, de entre los títulos de que consta el volumen que ahora nos ocupa, conviene discernir cuáles pertenecen al género cuento y cuáles no; una cuestión que ha preocupado a buena parte de los críticos que, con anterioridad, se han acercado a *Españoles en París*; críticos entre los que destacamos a Mariano Baquero Goyanes, José M.^a Martínez Cachero, Ana Luisa Baquero Escudero y María Martínez del Portal⁹¹⁸. Éstos llegaron a la

⁹¹⁵ *Ibid.*, pág. 969.

⁹¹⁶ Vid. E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., y José Payá Bernabé, “Nuevos datos sobre el exilio de Azorín”, cit.

⁹¹⁷ De esta manera lo ven Mirella d’Ambrosio (*op. cit.*, págs. 18 y ss.) y Christian Manso, “Un español en París: dolor y melancolía”, *Actes du premier Colloque International “José Martínez Ruiz (Azorín)”*, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 171-187.

⁹¹⁸ Vid. Mariano Baquero Goyanes, “Los cuentos de Azorín”, cit.; José María Martínez Cachero, “Sobre *Españoles en París*”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, Pau, J&D Éditions, 1995, págs. 291-299; Ana L. Baquero Escudero, “*Españoles en París*: una aproximación al género cuento en Azorín”, *Montearabí*, núm. 15, 1993, págs. 9-31; María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit.

conclusión de que el libro que estudiamos consta del ya citado prólogo “Otra vez en París”, veintiún relatos narrados en tercera persona, más siete artículos, de carácter autobiográfico -y por tanto, en primera persona-, que están colocados hacia el final, justo delante del cuento “El milagro de la flor”, que actúa a modo de cierre. Estos textos no encuadrables dentro de la cuentística son los siguientes: “Un astrólogo en París”, “La capilla desierta”, “Misa mayor en la Magdalena”, “La maravilla de París”, “La aventura de Corot”, “Homero en el Louvre” y “La experiencia del Louvre”. Siete capítulos, entre la autobiografía y el ensayo, a los que Ana L. Baquero, siguiendo a su autor, les colocaría a cada uno el marbete de “meditación”⁹¹⁹; pero que, unidos al prólogo antes citado, vienen a ser una especie de complemento a los libros de memorias que, total o parcialmente, nos hablan del exilio en Francia del escritor José Martínez Ruiz: libros como *Valencia* (1941), *París* (1945) o *Memorias inmemoriales* (1946)⁹²⁰. Y, entre líneas, estos textos autobiográficos que acompañan a los cuentos nos hablan del cotidiano vivir de un español más, Azorín, que como sus criaturas de ficción vive el dolor de su exilio en París. Esta relación de textos puede ofrecernos alguna idea al respecto: “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? No llegan a Madrid mis cartas, ni de Madrid recibo cartas. [...] Aquí, en París, no puedo entenderme con nadie. Ni sé el francés, ni entiendo lo que me dicen” (“La capilla desierta”⁹²¹); “Pero me acuerdo de las iglesitas de España. ¿Qué habrá sido de muchas de esas iglesias? Como seres vivos habrán gemido, implorado y muerto” (“Misa mayor en la Magdalena”⁹²²); “La ocupación mía en París es divagar por las calles. No tengo aquí mi

⁹¹⁹ En “Homero en el Louvre” leemos: “Y el epílogo que ponemos a nuestra meditación en el Louvre, ante el busto de Homero, es que la gran literatura helénica, siendo serena, clara, sencilla, ecuánime, encierra en el fondo, allá en la entraña más recóndita, un remanente irreductible de tristeza infinita” (Azorín, *Espanoles en París, Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 853).

⁹²⁰ Con respecto a *Valencia*, dice Martínez Cachero: “En virtud de la capacidad asociativa de la mente, que salta en el recuerdo por encima de la marcha del tiempo, París -que vendría en la vida de Azorín muchos años más tarde que Valencia- asoma con alguna frecuencia en las páginas del libro que ahora nos ocupa pues al ejemplo que acaba de ofrecer [la iglesia rusa en la calle de Daru, cap. XXXIII] habrían de sumarse otros: una exposición de Cézanne (II), las visitas en el Louvre a la Venus de Milo (XV), los cajones de libros en la orilla del Sena (XXVII), los restaurantes (XLI), el agua mineral que bebía en París (LXV); saltos (según se mire) hacia el futuro o hacia un pasado más cercano al presente desde el que se recuerda, y siempre con su justificación: el pretil del Turia, por ejemplo (que da título al capítulo XXVII), lleva a París porque ‘en mis divagaciones a orillas del Sena (...) He pasado largos ratos de pechos en el pretil’. Vid. José M.ª Martínez Cachero, “Introducción. Azorín, memorialista”, cit., pág. 763. Más adelante -en la pág. 779-, el mismo crítico se ocupa sucintamente de *Espanoles en París*.

⁹²¹ Azorín, *Espanoles en París*, cit., págs. 834-835.

⁹²² *Ibid.*, pág. 841.

biblioteca de Madrid. Ni el sillón -harto modesto- donde me siento. Ni la mesa -humilde- en que escribo. El ambiente que he respirado siempre no es éste. Y cuando se está fuera del ambiente habitual, no se sabe qué hacer. [...] Nada más solitario que una calle de una ciudad que no conocemos. Ni la lengua que hablo es entendida de los que me rodean, ni la lengua que los transeúntes parlan es de mí entendida” (“La maravilla de París”⁹²³); “Escribo estas líneas en un cuarto agobiado de cachivaches, en una callejita del populoso barrio de la Magdalena, en que hay dos teatros y en que los automóviles pasan y repasan día y noche estruendosamente” (“La aventura de Corot”⁹²⁴). En suma, como afirma Ana L. Baquero, “si como señalamos, no es difícil encontrar cuentos en obras no cuentísticas, a la inversa no lo será encontrar estas singulares meditaciones azorinianas en obras de cuentos”⁹²⁵.

ESTRUCTURA Y ANÁLISIS TEMÁTICO

Tres temas, íntimamente relacionados entre sí, forman la sutil maraña de este volumen de cuentos: guerra, exilio y España. En cuanto al primero, no le falta razón a Christian Manso cuando señala que, con *Españoles en París*, “Azorín puede figurar legítimamente entre los escritores de la guerra de España”⁹²⁶. Bien es verdad que nunca vamos a ver el conflicto en primer plano, sino que llegan hasta nosotros los ecos del mismo o las heridas que éste ha ido produciendo. Así, pues, Natividad Crespí, condesa de Ridaura, la esposa de don Rodrigo de Carvajal, “había sido asesinada en España” (“No está la Venus de Milo”⁹²⁷). Don Anselmo Cavero “ha logrado escapar de España”, pero en la frontera le han obligado a separarse de su hijo (“Tobías, en París”⁹²⁸). A Rebeca de Guzmán, condesa de Fuencisla, “de sus brazos le han arrancado a su hijo Enrique para matarle”, dejándole a su otro hijo gemelo, Carlos (“Rebeca, en París”⁹²⁹). De Camilo Dorda se nos dice que “todos sus compañeros de religión

⁹²³ *Ibíd.*, págs. 841-842.

⁹²⁴ *Ibíd.*, pág. 845.

⁹²⁵ *Vid.* Ana L. Baquero Escudero, “*Españoles en París: una aproximación...*”, cit., pág. 13.

⁹²⁶ *Vid.* Christian Manso, cit.

⁹²⁷ Azorín, *Españoles en París*, cit., pág. 753.

⁹²⁸ *Ibíd.*, 774.

⁹²⁹ *Ibíd.*, 800.

han perecido. Todos han acabado su vida gloriosa y santamente” (“Un cartujo, en París”⁹³⁰). En otro de los cuentos, sor Anunciación ha salido de España y se dirige ahora, desde París, a “la tierra nativa de San Francisco de Asís”; lleva los ojos vendados por “la voluntad de permanecer en clausura, de proceder como si estuviera en clausura, estando en la más bella ciudad del mundo”: allí, en España, “han roto hierros de rejas, y mármoles de altares, y no han podido romper lo que es tan etéreo” (“No rompen su voluntad”⁹³¹). Además, al poeta de “San Sebastián, en París” la guerra ha dejado algo más que muerte: la flecha del rencor entre hermanos (“Esa saeta eterna y dolorosa que tengo clavada en el pecho, que me han clavado en el pecho, es... el Odio”⁹³²).

Los personajes de estos cuentos viven penosamente su exilio en París, entre el dolor y la melancolía -parafraseando al profesor Manso-. Ello explica que, en su deambular por las calles, no perciban la maravilla de la ciudad que les acoge y ésta se nos muestre a través de los contristados ojos de los personajes. Veamos unos ejemplos. El agua del Sena es para Antonio Lara -protagonista de “Edipo llega a París”- “del color de plata oxidada” y “el cielo parece también una lámina de plata vieja”⁹³³. Igualmente, Rodrigo de Carvajal, desde una buhardilla, “bajo el cielo ceniciento de París, contempla la vasta y hermosa plaza de la Concordia”⁹³⁴. Por último, en “El pobre pescador” -y los ejemplos no están agotados-, se nos advierte que “el cielo de París suele estar ceniciento”⁹³⁵.

Diríase, asimismo, que a estos españoles desterrados Martínez Ruiz les prestó más de una vivencia personal, estrechándose aún más los lazos autobiográficos que unen al autor con sus personajes de ficción. Son vivencias que el lector podrá contrastar con las que aparecen en el libro de memorias *París*, algunas de las cuales han sido resumidas al principio de este estudio. Así, con Arsenio Lagunero comparte Azorín la misma afición de visitar San Julián el

⁹³⁰ *Ibíd.*, 819.

⁹³¹ *Ibíd.*, págs. 826-830.

⁹³² *Ibíd.*, pág. 759.

⁹³³ *Ibíd.*, pág. 750.

⁹³⁴ *Ibíd.*, pág. 751.

⁹³⁵ *Ibíd.*, págs. 792-793. Asimismo, José Martínez Ruiz deja constancia de esta realidad en “La maravilla de París”: “Son muchos los días -lo he visto en dos meses- en que el cielo, bajo, uniforme, se muestra ceniciento” (*ibíd.*, pág. 842).

Pobre, “iglesita que procede del siglo XII” (“Las cuatro arpías”⁹³⁶). Y no es el único. A Emeterio Pisa “le place, sobre todo, pasar largos ratos en San Julián el Pobre”, porque, para él, “lo más importante de París son las iglesias” (“Por Gaiferos preguntad”⁹³⁷). Incluso hay quien vive en la misma zona en que temporalmente habitara el autor de *Españoles en París*. Por ejemplo, Lázaro Danio se mueve diariamente “entre la Magdalena y la estación de San Lázaro”⁹³⁸. Y, como Azorín, algunos de sus personajes también consideran el Louvre como un “momentáneo Leteo”⁹³⁹. De hecho, allí, al Louvre, acude todas las tardes Rodrigo de Carvajal, por encontrar una semejanza, un parecido entre su fallecida esposa y la Venus de Milo (“No está la Venus de Milo”⁹⁴⁰). Y en relación con dicho museo, habría que dejar constancia de aquellos relatos que nacen de una inspiración pictórica, no nueva en Azorín⁹⁴¹; entre estos, hay que destacar “En Emaús y en París”, en el cual un cuadro de Rembrandt -*Los peregrinos de Emaús*- actúa como resorte de la fábula del cuento (la posible y misteriosa aparición de Jesús en París). Asimismo, en “Rebeca, en París” se produce una identidad entre la protagonista del relato y un cuadro del Louvre -*Rebeca y Eliezer*, de Poussin-, que nos permite hablar, una vez más, del tiempo como repetición:

⁹³⁶ *Ibid.*, pág. 780. En *París*, José Martínez Ruiz escribe lo siguiente: “San Julián el Pobre es una iglesita modesta, baja, achaparrada, sin campanario. Ha sufrido mucho a lo largo de los siglos; procede del siglo XII; ha sufrido injurias del tiempo y de los hombres. Su estilo es a pedazos gótico y a pedazos románico. Se conserva como orgullo de la iglesia -bien legítimo- un capitel, en que parece que va a cortar los aires con su vuelo una bella Quimera”. *Vid.* Azorín, *París*, cit., págs. 847-848.

⁹³⁷ *Ibid.*, pág. 795.

⁹³⁸ *Ibid.*, pág. 813.

⁹³⁹ Así lo expresa Azorín en “La aventura de Corot”: “Para el acongojado que se halla lejos de la patria, el Louvre era un momentáneo Leteo”. *Ibid.*, pág. 846.

⁹⁴⁰ De la fascinación que en José Martínez Ruiz provocaba esta famosa escultura griega, da cumplida cuenta “Homero, en el Louvre”, de *Españoles en París*. Pero, sobre todo, de tal fascinación nos hablan estas palabras desgajadas de *París*: “La Venus de Milo tiene su expresión en los labios, en la mirada y en el cabello, con raya en medio, orejas medio cubiertas por las crenchas. [...] Ha pasado ya, en este caso de la Venus de Milo, la plena juventud; se es joven todavía y se continuará siéndolo algunos años más; pero esa lozanía tersa, fina, dura en las curvas, que se tiene a los veinte años, ha desaparecido. Y tal vez la hermosa mujer mira a lo lejos, sin saber adónde, abstraída, pensando en la fugacidad de la juventud, de la vida, del tiempo, en suma” (Azorín, *París*, cit., pág. 844). Por lo demás, recordemos lo dicho por Martínez Ruiz en *Valencia*: “He estado yendo un mes al Louvre a contemplar la Venus de Milo” (Azorín, *Valencia, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 809).

⁹⁴¹ Recuérdese, al respecto, “Don José Nieto” (*España*), así como los cuentos recogidos en el volumen *En lontananza* (“Un buen señor”, “Un sensual” y “Un magistrado”), ya estudiados en el período correspondiente - esto es: el que va desde 1905 a 1925-. *Vid.* Ana M.^a Esteve López, “La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)”, cit.; asimismo, Chistiane Seris, “Azorín y su experiencia del Louvre”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 211-218.

“En el Louvre, la condesa se detenía largo rato ante el cuadro de Poussin *Rebeca y Eliezer*. Su espíritu iba del presente al pasado. A lo largo del tiempo, anulado el espacio, las dos Rebecas se juntaban. Durante un momento Rebeca no era ella, sino la otra. Y con gracia exquisita, esbelta, delicada, los ojos claros, la Rebeca de ahora sonreía a la esbelta, fina y graciosa Rebeca de antaño. El azar de las cosas humanas quería ahora que su situación espiritual fuera análoga a la de la otra Rebeca. La Rebeca antigua manifestaba a Isaac, ciego, enfermo, que su primogénito era el que tenía delante sin poder verlo. Tenía delante Isaac, no a Esaú, sino a Jacob. Rebeca no decía la verdad. Y la Rebeca de ahora meditaba al ahorrar a Dámaso, con una mentira piadosa, un dolor inútil”⁹⁴².

Y junto al Louvre, otro espacio predilecto -para el autor y para algunos de sus personajes- es la Sorbona. A esta Universidad, unida a intelectuales españoles muy queridos por Azorín -Vives, por ejemplo- acude diariamente el sacerdote Prudencio García, traductor de latín, en el cuento “Un loco en la Sorbona”.

De entre los personajes, llama poderosamente la atención la gran cantidad de escritores que hay en los cuentos de *Españoles en París*. Emilio Cantos, escritor, echa de menos a los familiares que han quedado en España (“Hay loto en París”); Emeterio Pisa, poeta, es un refugiado en París (“Por Gaiferos preguntad”); Lorenzo Collado es novelista (“San Cristóbal, en París”). El protagonista de “Un cartujo en París” se llama Fulgencio Grases y “escribe cuentos”. Incluso conoce esa fórmula de lo que debe ser un buen relato: “El cuento es lo que más le seduce. Dice Fulgencio Grases que el cuento es la flor de la literatura. El cuento representa en la prosa lo que el soneto en la poesía. El que no sepa escribir un cuento no domina su arte”⁹⁴³. Literatos son, asimismo, Antero Casal, incipiente poeta, y Eliseo Mella, novelista consagrado, los dos personajes de “No se puede publicar” (cuento que nos trae a la memoria la incompreensión frente a los editores o los artistas consagrados que sufren los escritores noveles; tema que, como es bien sabido, aparecía en los cuentos de *Bohemia*, 1897). Como intelectuales tenemos al provector Daniel de “Una carta de España” y Jacinto Selva, filólogo (“El milagro de la flor”); mientras que en “Jacob, en París” intervienen el poeta Ulpiano Casas y el pintor Lázaro Danio.

⁹⁴² Azorín, *Españoles en París*, cit., pág. 801.

⁹⁴³ *Ibíd.*, pág. 816. Partidario de estas equivalencias entre soneto y cuento es Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, cit. Para los parentescos entre narración corta y poesía, consúltese la primera parte de esta Tesis doctoral.

También abundan los aristócratas, como se ha podido ir comprobando. Y, por tanto, duque de Bracamonte y señor de Valflores es don Rodrigo de Carvajal (“No está la Venus de Milo”). La ya mencionada condesa de Fuencisla es la protagonista de “Rebeca, en París”. Y antes de convertirse en sor Anunciación y abadesa del convento de Santa Ana de Lodosa, Leonor Barrientos era conocida por ser la marquesa de Pres. A la nobleza deben de pertenecer también don Anselmo Cavero (“Tobías en París”) y Arsenio Lagunero (“Las cuatro arpías”)⁹⁴⁴. En menor medida ya, un grupo de personajes son religiosos; entre éstos David Galiano, párroco de Fontán (“El anhelo de Roma”), los antes citados Prudencio García (“Un loco en la Sorbona”) y sor Anunciación (“No rompen su voluntad”). Por último, en ciertos relatos aparecen médicos como pacientes narratarios; así el doctor Rodero escucha a César Cuéllar en “Su llegada a París” y el doctor Calatrava actúa de igual manera con sor Anunciación en “No rompen su voluntad”⁹⁴⁵.

Pero lo que poderosamente nos llama la atención de muchos cuentos de *Españoles en París* es la reactualización de los mitos, bien provenientes de la Antigüedad clásica, bien se trate de personajes extraídos de la *Biblia*. Actualizaciones que, si nos paramos un poco a pensar, no son ajenas al quehacer literario de la Generación del 98. Sin querer agotar el tema, pensemos, como significativo ejemplo, en el caso de Miguel de Unamuno con su novela *Abel Sánchez*, de 1917, y su drama titulado *Fedra*, de 1918. O en Valle-Inclán y algunas de las piezas breves de teatro que conforman el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (y pienso, muy especialmente, en “La cabeza del Bautista”, reinterpretación de Salomé -la Salomé que tanto fascinó a Wilde-, vista bajo los deformadores focos del esperpento).

Azorín, como sus compañeros de grupo generacional, también prestó temprana atención a los mitos. Baste recordar el recientemente rescatado drama *Judit*, escrito hacia 1926⁹⁴⁶. Si pasamos del teatro al cuento, hay que mencionar “La mano en la mano”, relato

⁹⁴⁴ “Tobías es un caballero español. Se llama don Anselmo Cavero y vive en París” -así se inicia “Tobías, en París”-. Por otro lado, en “Las cuatro arpías” se dice lo siguiente: “La casa nativa de Arsenio Lagunero en Nava de Rey es un viejo y amplísimo palacio. Lo habitan, además de su dueño, cuatro o seis familias de deudos de Arsenio”.

⁹⁴⁵ Posible homenaje a los médicos que, circunstancialmente, atendieron a José Martínez Ruiz en París, aparte de ser buenos amigos: el doctor Gregorio Marañón y Teófilo Hernando. A ambos dedica entrañables páginas en *París*.

⁹⁴⁶ Vid. Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla (eds.), “Introducción” a Azorín, *Judit (Tragedia moderna)*, Alicante, CAM, 1993, págs. 10-106. En tan amplio y exhaustivo estudio preliminar se nos habla de los antecedentes y repercusiones de dicho mito en la literatura española y extranjera. Uno de los ejemplos más modernos que conozco son las recreaciones literarias de Lourdes Ortiz: los relatos *Los motivos de Circe* (1988) y la pequeña pieza dramática *Yudita*. Vid. Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudita*, ed. de Felicidad González Santamera, Madrid, Castalia, 1991. Piénsese, asimismo, en un escritor como José Jiménez Lozano, con obras

publicado en *Ahora*, el 15 de abril de 1936, con el significativo epígrafe de “Fedra” (y luego, en 1942, incluido en la colección de cuentos *Cavilar y contar*, como hemos estudiado). Sin embargo, en *Españoles en París* se agudiza esa tendencia de actualizar los viejos mitos, de traerlos a nuestro mundo y a nuestro tiempo. A este respecto, creo que son muy certeras estas palabras que Azorín escribe en “Homero en el Louvre”:

“Todo ha sido ya dicho. Lo más de las obras literarias son repeticiones. Los arquetipos de la estética son reducidos. Sobre esas normas se plasma lo demás. Y esas normas son, principalmente, la literatura hebrea y la literatura helénica. En una y en otra parte se encuentra -en germen o en desenvuelto- todo. ¿Para qué leer tanto y tanto librito mediocre? ¿Para qué malgastar el tiempo repasando repeticiones y repeticiones? Las grandes figuras bíblicas u odiseicas nos llaman. Vayamos a ellas. Reposemos en ellas. Gocemos, dulce y calladamente, de ellas”⁹⁴⁷.

Así las cosas, vemos que menos atención se le presta en el libro que nos ocupa a los mitos paganos; tan sólo encontramos “Edipo llega a París” y “No está la Venus de Milo”. Y en ambos casos, la narración se ciñe al hecho, un tanto casual, de identificar un personaje del cuento con un conocido mito. En el caso de Juan Vélez tal identificación nace de su oficio como actor y del hecho de haber interpretado innumerables veces el mito que se halla enunciado en el título (“La figura de Edipo, en mi vida de actor, es la que más me ha atraído”). En el otro cuento, la melancólica viudez que lleva con dolor el duque de Bracamonte le hace ver, en los rasgos de la Venus de Milo, los de su difunta mujer (“La Venus de Milo, tan graciosa, tan fina, se erguía en su pedestal. Y allí estaba, infusa en el mármol inmortal, Natividad Crespí, condesa de Ridaura, dama valenciana, esposa de Rodrigo Carvajal”).

Pero los mitos extraídos del la *Biblia*, sobre todo del *Antiguo Testamento*, resultan, en proporción, más numerosos, y quizá también más sugerentes. En estos cuentos, en su mayoría, José Martínez Ruiz actúa recreando en nuestros días las muy conocidas historias que los lectores conocen a través de las *Sagradas Escrituras*. Veamos unos ejemplos. En “Job está en París”, Paco Aldave dice tener “la obsesión de encontrar en la vida los personajes del Arte

como su novela corta *Sara de Ur* (1989) y algunos cuentos de *Un dedo en los labios* (concretamente, los recogidos en el capítulo “Retratos de mujeres antiguas”), de 1996.

⁹⁴⁷ Azorín, *Españoles en París*, cit., pág. 849.

y de la Historia”, y así cree ver a Job en la desdichada figura de don Santiago Villar, quien habiéndolo perdido todo -familia, casas, tierras- repite con estoica resignación, con inquebrantable fe: “Dios está conmigo. Confío en Dios”⁹⁴⁸. En otro relato, don Anselmo Cavero, un personaje ciego, es Tobías; ha logrado escapar de España y vive en París, refugiado en el único consuelo que le da la música⁹⁴⁹ y con la sola esperanza de abrazar a su hijo, que ha quedado en España. Cuando Tobías hijo se reúne con su padre, en París, nos enteramos de que ha perdido la vista, en España, en plena guerra, en un episodio sin aclarar. Al final, la ciencia -que hace aquí las veces del bíblico San Rafael- devolverá la vista a Tobías hijo, y no al padre, como en el *Antiguo Testamento*:

“¿Y no habrá un ángel Rafael que remedie esta tragedia? ¿Y vamos a dejar sumido en su dolor inenarrable al viejo Tobías? ¿No habrá un ángel Rafael no para Tobías el viejo, cansado de vivir, sino para el joven Tobías, tan inteligente y tan bueno, que ahora es cuando comienza su vida? El ángel Rafael ha aparecido. El ángel Rafael ha tomado la figura de un joven doctor alemán que aquí, en París, ha intimado con el joven Tobías. Los dos han estrechado una clara amistad. Y el ángel Rafael ha hecho el milagro. La ciencia -ayudada por la fe- ha vencido lo que parecía imposible”⁹⁵⁰.

Rebeca de Guzmán, la protagonista de “Rebeca en París”, ha perdido cruelmente a uno de sus hijos antes de salir de España. Le queda el otro hijo mellizo, Carlos. Sin embargo, el fallecido Enrique era, con todo, el preferido de Dámaso Navas, el marido de Rebeca. Como el personaje bíblico del mismo nombre, esta actual Rebeca -no menos trágica que aquella- piensa en presentar ante Dámaso a Carlos como si fuera Enrique: “La Rebeca antigua manifestaba a Isaac, ciego, enfermo, que su primogénito era el que tenía delante sin poder verlo. Tenía delante Isaac, no a Esaú, sino a Jacob. Rebeca no decía la verdad. Y la Rebeca de ahora meditaba al ahorrar a Dámaso, con una mentira piadosa, un dolor inútil”⁹⁵¹. La repentina

⁹⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 766. Como es bien sabido, Job es un personaje del *Antiguo Testamento*, que da nombre a un libro, caracterizado por su firme fe en Dios, a pesar de las contrariedades que el destino puede deparar a todo mortal.

⁹⁴⁹ Un lejano recuerdo, quizás, de aquel relato titulado “La música”, inserto en *Lecturas españolas -1912-*, cuyo protagonista era también un hombre ciego. Otros personajes también ciegos aparecen en *Los pueblos* (“La fiesta”) y *Castilla* (“La casa cerrada”), de 1905 y 1912, respectivamente, y ya fueron analizados en su momento.

⁹⁵⁰ Azorín, *Españoles en París*, cit., págs. 778-779. Aparte del mito bíblico, parece lógico afirmar que acaso Martínez Ruiz también tuviera muy presente *Marianela* (1878), la muy conocida novela de Galdós.

⁹⁵¹ *Ibíd.*, pág. 801.

muerte de Dámaso Navas, que estaba en América, le evitará a la actual Rebeca tan dolorosa decisión.

ANÁLISIS FORMAL

A los aspectos formales de *Españoles en París* les han prestado atención suficiente diversos críticos. Entre ellos, los antes citados José M.^a Martínez Cachero, M.^a Martínez del Portal y Ana L. Baquero. En sus muy valiosos estudios me baso.

Si, como piensa Ana Luisa Baquero, los veintiún relatos que contiene el volumen *Españoles en París* salen de la pluma del narrador protagonista que aparece en el “Prólogo. Otra vez en París”, se nos presenta *Españoles en París* como “el conjunto de narraciones, que un exiliado en París escribe”⁹⁵², si bien dicho exiliado, como ha quedado explicado más arriba, no es otro que José Martínez Ruiz.

A lo largo de estos relatos nos vamos a ir encontrando con que en algunos el narrador se vale de la vieja técnica del cuento en el cuento. Éstos son: “No se puede publicar” y “El pobre pescador”. En el primero de ellos vemos cómo el personaje Eliseo Mella cuenta al editor Hipólito Chagerier el relato que el poeta Antero Casal ha escrito y que lleva por título *Historia de una mujer*. Al final, lo relatado resulta ser la recreación de la bíblica historia de amor entre el rey David y Betsabé⁹⁵³. En “El pobre pescador”, sin embargo, no nos percatamos del mencionado recurso narrativo hasta el final del relato, cuando percibimos que el anillo mágico hallado en el interior de un pez, capaz de trocar humilde aposento en palacio, no es más que la ensoñación de un pobre pescador que permanece sentado en el pretil del Sena. Se produce, pues, en este relato una doble temporalidad que a Ana L. Baquero, con toda razón, le recuerda el ejemplo oncenario de *El conde Lucanor*: el titulado “De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo”⁹⁵⁴.

⁹⁵² Vid. Ana L. Baquero, “*Españoles en París*: una aproximación...”, cit.

⁹⁵³ Un cuento anterior presenta similar estructura: “Todo está hecho”, *ABC*, 8-VI-1926; recogido por José García Mercadal en Azorín, *Ante las candilejas*, 1947. En él, un autor cuenta a un lector los argumentos de futuras comedias; argumentos que coinciden con obras ya existentes. La lección que se desprende es que, aunque todo esté hecho, “la novedad del teatro estriba en la forma”, y principalmente en el diálogo, porque “el autor dramático es, ante todo, autor de diálogos”. Vid. Azorín, *Ante las candilejas, Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 158. Por otra parte, de Betsabé también se ocupa Lourdes Ortiz en un cuento del ya citado volumen *Los motivos de Circe. Yudita*, aunque desde una ladera completamente desmitificadora.

⁹⁵⁴ Vid. Ana L. Baquero, “*Españoles en París*: una aproximación...”, cit., pág. 25.

Cuando, en contadas ocasiones, lo fantástico se hace realidad en los cuentos azorinianos, lo hace, a menudo, a través del milagro, lo que de nuevo nos lleva a pensar en una tradición mediata. Y milagros hay, por ejemplo, en “San Cristóbal, en París”, “En Emaús y en París” y, por supuesto, en “El milagro de la flor”. En este último, observamos el recurso narrativo del manuscrito encontrado: “El presente cuento, querido lector, se desenvuelve en el año 2000 de la era cristiana. Nada menos que en el año 2000. En ese año, un filólogo, Jacinto Selva, encuentra en un desván un manuscrito. [...] Las primeras páginas del manuscrito faltan. No lleva tampoco título la obra. Pero por el contexto se puede titular *El milagro de la flor*”. En una conferencia, Jacinto Selva desvela el contenido de dicha obra. En ella se nos cuenta que Esteban, su protagonista, lleva una cruz hasta el Papa -“rodeado de peligros, trabajosamente”-, y al llegar ante él dicha cruz se le transforma en flor a Enrique en la mano. Vueltos de nuevo al marco primigenio, observamos un doble final: el del cuento en sí y el del marco narrativo que se cierra. Y asimismo dos posibles explicaciones entre las que ha de elegir el lector:

“La concurrencia aplaude con entusiasmo al final de la conferencia. En este momento, al descender Jacinto Selva del estrado, se ha producido un hecho en cierto modo misterioso. Rodean al conferenciante, felicitándole, abrazándole, amigos y admiradores. Y de pronto Jacinto Selva se encuentra con una bella rosa blanca en la mano. Sin duda, una admiradora que asistía a la conferencia se ha acercado al maestro y entre la multitud, en instantes de confusión, le ha entregado una rosa. La explicación es plausible. Pero el hecho no deja de ser raro y se presta al comentario. Muchos se hicieron en la sala y muchos continúan haciéndose. Y tal vez éste sea otro milagro de la flor”⁹⁵⁵.

En el relato titulado “En Emaús y en París” Juan, uno de los personajes, le cuenta a su amigo Pedro -nombres ambos muy allegables al *Nuevo Testamento*- cómo en las gradas de la iglesia de la Trinidad vio a un hombre que bien podría ser Jesús; un hecho que, como en un conocido cuento azoriniano, nos lleva a pensar en lo peligroso que puede resultar el jugar con el misterio, ya que Pedro pensaba gustarle precisamente esa broma a Juan, y para ello le hace ir a la mencionada iglesia⁹⁵⁶.

⁹⁵⁵ Azorín, *Españoles en París*, cit., pág. 861.

⁹⁵⁶ Idéntico planteamiento encontramos en el azoriniano cuento “No juguéis con el misterio”, *Pensando en España*, 1940.

Otro inquietante final es el que percibimos en “San Cristóbal, en París”. En este relato, el novelista Lorenzo Collado se ve atrapado por la imposibilidad de escribir. De esta sequía lo sacará un llaverito que lleva la imagen de San Cristóbal, el cual logra que Lorenzo Collado escriba con facilidad cuando lo tiene en la mano. De tal superstición lo intentará salvar un amigo, el doctor Lozano. Pero cuando éste trata de convencer al novelista de que lo suyo es “subjetivismo” y “una simple autosugestión”, se produce el siguiente fenómeno:

“En este momento, en el cuartito del hotel, silencioso -da a un patio interior- resuena una estrepitosa carcajada. Los dos amigos se quedan atónitos. Se miran pasmados y no saben quién ha reído. No ha sonado la carcajada en el pasillo. No ha sonado en el cuarto paredaño. Ha sonado allí mismo.

- Y lo más extraño -agrega Lorenzo- es que yo, al mismo tiempo que sonaba la carcajada, sentía que me levantaban en el aire con la butaca en que estoy sentado”⁹⁵⁷.

Por último, en “El anhelo de Roma” es la presencia de un ángel -invisible para el personaje principal, pero no para el narrador ni para los lectores- el que hace posible el milagro de que David Galiano, el párroco de Fontán, pueda ir a Roma: “En este punto, descendió, invisible, de los cielos un ángel y se sentó al lado de David. La suerte de David estaba decidida”⁹⁵⁸. Presencia de lo angélico que no es nueva en Azorín y que nos lleva a pensar en obras anteriores como el cuento “La balanza”, de *Blanco en azul*, y en la novela *Superrealismo*.

Elementos tradicionales de la cuentística no faltan en estos relatos de *Españoles en París*. Piénsese en el antes nombrado marco narrativo o en ciertos inicios. En cuanto al primero, bastaría recordar cuentos como “Job está en París” o como el ya mencionado “El pobre pescador”. En “Job está en París” el marco narrativo viene a ser la consabida tertulia de amigos, tan presente en algunas de esas inverosímiles narraciones de Pedro Antonio de Alarcón (“Paco Aldave, en un corro de amigos, aquí, en París, comenzó su relato de esta manera”). Por otra parte, “El pobre pescador” tiene un arranque muy cercano a los cuentos para niños, similar al de “Rosa, lirio, clavel”, que vimos en la colección *Blanco en azul*. Creo que no se puede pasar por alto el hecho de que este relato se publicara en la prensa con el

⁹⁵⁷ Azorín, *Españoles en París*, cit., págs. 806-807.

⁹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 773. Por su aire ingenuo, este relato fue recopilado en un libro que contiene cuentos de Azorín para niños: *Lo que pasó una vez* (Barcelona, Lumen, 1962).

epígrafe harto elocuente de “Cuento infantil”⁹⁵⁹. El principio al que nos referimos es el siguiente:

“No metáis bulla. Os voy a contar un cuento para distraeros un rato. Vosotros sois niños formalitos. Si decís después que el cuento no es lindo, yo os digo desde ahora que doy todo lo que tengo. Y a nadie se le puede decir que dé más de lo que tiene. El cuento no es de cosas antiguas. El personaje de que voy a hablaros no vivió hace mil años sino que es coetáneo nuestro”⁹⁶⁰.

Estos inicios, de tan tradicional regusto, encuentran su antítesis en otros arranques narrativos que, de forma rápida, nos introducen en la acción del cuento: “Tobías es un caballero español. Se llama don Anselmo Cavero y vive en París” (“Tobías, en París”); “Daniel y Rosario, marido y mujer, viven aquí, en París. La familia no ha podido escapar de Madrid” (“Una carta de España”); “A Lázaro Danio le conoce mucha gente en España. No le conoce nadie en París. Y ahora, Lázaro Danio vive en París” (“Jacob, en París”). Otras veces el inicio se nos presenta mediante una conversación; y así en el cuento “San Sebastián, en París” dialogan un poeta y un doctor, aunque sólo escuchamos la voz del poeta. Otros ejemplos son los siguientes: “Estaban juntos dos amigos en el Museo del Louvre, y Juan le dijo a Pedro” (“En Emaús y en París”); “César Cuéllar -aquí, en París- se ha ido a ver al doctor Rodero y le ha dicho” (“Su llegada a París”). En el cuento “Hay loto en París”, la conversación inicial hace que se demore para el lector el conocimiento del protagonista:

“- ¡En París hay de todo! -exclamé yo.

- ¿Quién ha dicho que en París hay de todo? -saltó Emilio Cantos-. ¡En París no hay nada! Y digo que en París no hay nada porque si no hay lo que yo necesito, es para mí como si no hubiera nada.

- ¿Y qué es lo que tú necesitas?

- Loto.

⁹⁵⁹ Vid. José Payá Bernabé, “Nuevos datos sobre el exilio de Azorín”, cit., pág. 321. Véase, asimismo, el marco que se colige al final de “Un beso dado en París”, cuento rescatado por el mencionado crítico y que reproduce en el apéndice de su trabajo. El otro cuento que Payá rescata es “Los fueros de la razón”, otra nueva aventura de los duques del *Quijote*, repentinamente bondadosos, haciendo bien a los familiares del hidalgo y de Sancho Panza; relato que, por su argumento, se puede relacionar con “Don Quijote es otro” (*Con Cervantes*, 1947).

⁹⁶⁰ Azorín, *Españoles en París*, pág. 791. De modo igualmente tradicional empieza el cuento “Un loco en la Sorbona”: “Había en España -en un pueblecito- una casa cerca de la iglesia”, *ibíd.*, pág. 807.

- Un fruto. Hablan de él Herodoto y Plinio. Deben de hablar otros muchos autores. Y existe un dato bonito. Cuando Ulises estuvo en el país de los lotófagos, él y sus compañeros comieron loto. El fruto es delicioso y hace olvidar las penas. No es posible que un fruto tan conocido en la antigüedad haya desaparecido. Dicen que era algo así como un higo redondo, o un dátil, o una serba madura.

- ¿Y qué darías tú por un loto?

- Todo lo que me pidieran.

Emilio Cantos hubiera dado por el loto cuanto le pidieran, porque quería olvidar. En España...”⁹⁶¹.

Casi lo mismo que venimos diciendo de los inicios, podría afirmarse de los finales. En éstos, también tradición y vanguardia se dan la mano, aparecen entremezcladas. Con todo ninguno tan tradicional como el broche que cierra la narración de Eliseo Mella en “No se puede publicar”: “Nada más sino decir, como se dice en los cuentos infantiles, al final de esos cuentos: Colorín colorado/ este cuento se ha acabado”⁹⁶². Por otra parte, “El anhelo de Roma” y “Las cuatro arpías”⁹⁶³ ofrecen cada uno de ellos una moraleja, que -a decir de M.^a Martínez del Portal- puede resultar “grata a Azorín, pero alejada del concepto actual del género”⁹⁶⁴. Así concluye “El anhelo de Roma”:

“La luz de los ojos -y la luz del alma toda- debe ser la luz espiritual. No perdamos nunca la fe. No abandonemos nunca la esperanza. Las vías del Señor son misteriosas. Cuando no se nos logre nuestro anhelo, al menos habremos tenido la resignación. Y la resignación es serenidad”⁹⁶⁵.

Frente a éstos, anunciando el porvenir, quizá, están aquellos otros cierres que en realidad nada cierran, es decir, los finales sin desenlace. Y así, en “Una carta de España”, pese

⁹⁶¹ *Ibid.*, pág. 767. Un arranque similar lo hemos visto al estudiar “La ecuación”, *Blanco en azul*, 1929.

⁹⁶² *Ibid.*, pág. 826.

⁹⁶³ El cuento de “Las cuatro arpías” es un relato que gira en torno a un objeto que causa la desgracia a los personajes que lo poseen. En este caso, la copia de un capitel de cuatro arpías, similar al que hay en la iglesia de San Julián el Pobre, en París. Análogo procedimiento observamos en “El búho ateniense”, *Blanco y Negro*, 17-IV-1927; incluido, más tarde, en *Cavilar y contar*, 1942.

⁹⁶⁴ *Vid.* María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 435.

⁹⁶⁵ Azorín, *Españoles en París*, cit., pág. 774.

a las muchas dilaciones que el cuento contiene y pese, también, a ese *tempo lento* tan poco acorde con la narración breve, nos quedamos a punto de saber lo que lleva la misiva que reciben el matrimonio formado por los provecos Daniel y Rosario, sabedores de que -como ocurre en el *Agamenón*- “una puerta se abre -como en la tragedia de Esquilo- y detrás está la muerte. Una carta se abre, como podía suceder ahora, y dentro está el espanto”⁹⁶⁶. E igualmente sin desenlace se queda “Un loco en la Sorbona”, ya que, cuando el catedrático de Latín se va a dirigir al sacerdote Prudencio García, primoroso traductor de unos versos, el cuento concluye de la siguiente manera: “Vamos a ver, señor. Usted...”

Algunos relatos -especialmente “Rebeca, en París”⁹⁶⁷- nos recuerdan lo cercanas que entre sí están especies literarias como la narración corta y las procedentes del teatro -algo que ya hemos estudiado en la primera parte de esta Tesis doctoral-. De hecho, vemos que el mencionado relato empieza de la siguiente manera: “El drama de Rebeca de Guzmán, condesa de Fuencisla, consta de tres actos. El primer acto empieza con la llegada de Rebeca a París”. Para, más adelante, continuar así:

“El segundo acto del drama de Rebeca de Guzmán, condesa de Fuencisla, termina en este punto. Rebeca se dispone a embarcar para América. Dentro de unos días abandonará a Europa. En la puerta de su cuarto, en este mismo día de la visita, resuena un golpecito. Le traen un cablegrama. Lo abre Rebeca y ve que dice: ‘Dámaso, grave.’ Horas después, a la madrugada, otro cable que recibe pone: ‘Reza por el alma de Dámaso’”⁹⁶⁸.

Por último, tal y como bien ha señalado Ana L. Baquero, uno de los mayores logros de *Españoles en París*, con respecto al cuento actual, acaso sea la focalización, en virtud de la cual en ocasiones un narrador renuncia, en parte, a su omnisciencia y, por lo tanto, conocemos los hechos a través de los ojos de un determinado personaje. Esto ocurre, entre otros ejemplos, en relatos como “No está la Venus de Milo”, “Tobías en París” y “Su llegada a París”. En el

⁹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 762. *Vid.*, asimismo, M.^a Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 433, para quien “Una carta de España” es “posiblemente el relato más logrado de toda esta colección”. Lo estudió con profundidad Emilia de Zuleta en “Del sinfronismo azoriniano”, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Granada, Universidad de Granada, 1979, págs. 577 y ss. En cuanto a los significados de carta y puerta cerradas, véase el otras veces citado estudio de M.^a Carmen Hernández Valcárcel, “Las cartas en la narrativa de Azorín”, cit. Con todo, el motivo de una carta cuyo contenido desconocemos ya se encuentra en “Ortiz”, *Soledades*, 1898 -y así fue estudiado en el apartado correspondiente-.

⁹⁶⁷ *Vid.* José M.^a Martínez Cachero, “Sobre *Españoles en París*”, cit., pág. 296.

⁹⁶⁸ Azorín, *Españoles en París*, cit., pág. 803.

primero de ellos, el lector y el personaje principal, en un momento dado, respiran en una misma atmósfera de dudas sobre las misteriosas apariciones y desapariciones de la conocida escultura griega que da título al cuento; un misterio que termina por aclararse cuando otros dos personajes dialogan en un manicomio sobre el desequilibrio nervioso que sufre don Diego de Carvajal. Asimismo, en la narración titulada “Tobías, en París” vamos conociendo los hechos a la vez que el personaje principal, don Anselmo Caveró. Éste, como sabemos, es ciego y al pasar la frontera de España a Francia ha tenido que separarse de su hijo. Cuando consiguen reunirse otra vez padre e hijo, hay algo inexplicable para don Anselmo -la ceguera del hijo- que, gracias a la peculiar focalización del narrador, nosotros, los lectores, iremos conociendo juntamente con él:

“Pero a Tobías le sucede algo. No sabe cómo explicárselo. En su hijo nota una cosa que no acierta a definir. No sabe Tobías lo que es; pero de su realidad está cierto. Su hijo no es como antes. A su hijo le sucede algo. Y Tobías piensa y vuelve a pensar en ello. Y no puede dar con la clave del misterio. A veces, Tobías torna a poner sus manos en la faz del hijo y la va repasando con cuidado. No advierte nada. Pero advierte, sí, una cierta indecisión cuando el joven Tobías camina. El joven Tobías camina ahora despacio, con precauciones. Aquella su impetuosidad cordial de antes ha desaparecido. Al presente sus movimientos son lentos, despaciosos, como los suyos, como los del propio Tobías. Cuando la sospecha cristaliza -en forma cercana a la certidumbre-, Tobías tiene una terrible congoja. Y de la congoja sale para entrar en el furor. En el furor contra todos. En el furor contra los que han ocasionado su desgracia, contra los que le han ocultado la verdad, contra el amigo que, deseando ser piadoso, ha sido inhumano”⁹⁶⁹.

⁹⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 778.

EDICIONES Y RECEPCIÓN CRÍTICA

Como *Españoles en París*, recoge la presente colección relatos escritos entre los años 1938 y 1939, publicados en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires, y que después, ya en 1940, sacaría a la luz la editorial Biblioteca Nueva con el título de *Pensando en España*. Preside el volumen una muy elogiosa dedicatoria: “A Ignacio Zuloaga, pintor de España. Con la admiración y el cariño de un español. Azorín.” A continuación, un prólogo (“La vida de las palabras”), más treinta y dos relatos y un epílogo (“El pintor de España”⁹⁷⁰), también dedicado a Zuloaga, donde José Martínez Ruiz dice:

“- En París, al cabo de tres años de constante París, he acabado de ver yo a España - dice el otro caballero-. He procurado estudiar a España en la Historia, en los clásicos, en los paisajes, en los hombres. Pero solo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España”⁹⁷¹.

Por otro lado, no ha tenido gran trascendencia editorial *Pensando en España*, ya que la primera edición -la de 1940- solamente la volveremos a encontrar íntegra en las *Obras completas* de 1948 -y en las futuras reimpresiones de la misma-. En las *Obras selectas* (1943) tan sólo se nos ofrece una antología de cuentos⁹⁷². Paralelamente, escasa ha sido también la

⁹⁷⁰ Como cuento lo contemplan Ángel Cruz Rueda, que lo incluye entre los seleccionados de *Pensando en España* dentro de las *Obras selectas* de Azorín, de 1943, y E. Inman Fox, en su *Azorín: guía de la obra completa*, cit. “Al pintor Zuloaga” va destinado, asimismo, “Los toros”, *Los pueblos*, 1905. Y a otro pintor afín al 98 dedicará nuestro autor *Castilla*, 1912: “A la memoria de Aureliano de Beruete, pintor maravilloso de Castilla, silencioso en su arte, férvido”.

⁹⁷¹ Azorín, *Pensando en España, Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 1080.

⁹⁷² Son los siguientes: “Sancho, encantado”, “El príncipe Segismundo”, “Cervantes nació en Esquivias”, “El poeta en la ventana”, “Paloma del Campo”, “Aventuras de Miguel de Cervantes”, “Claro como la luz”, “Se ha

atención crítica que *Pensando en España* ha merecido; escasez sobradamente paliada por las valiosas palabras que en sus respectivos trabajos dedican a estos cuentos Mirella d'Ambrosio Servodidio y María Martínez del Portal⁹⁷³.

A diferencia de la colección anterior, el libro que nos ocupa no posee una temática tan unitaria. Evidentemente, si alguna tiene ésta es España. Pero como se desprende de las palabras de su autor, que hemos transcrito, a ésta se la mira a través de la Historia, de los clásicos, de su paisaje y de su paisanaje. Y, a grandes rasgos, así es. Nos vamos a encontrar, también, con que la figura del exiliado no ha desaparecido del todo. Así, en “La pitonisa de Coca” sus protagonistas son españoles que temporalmente viven en París y que, de un día para otro, esperan volver a España. Es más: se citan bien reconocibles lugares de la capital de Francia, como las riberas del Sena, sus hermosos puentes, el Sagrado Corazón, el Louvre, el Palacio de Justicia; sitios todos que gusta de visitar Laura Rodríguez de Fonseca⁹⁷⁴. A su vez, el narrador protagonista del “El pretérito perfecto”, pese a la indefinición espacio-temporal que parece presidir el inicio del relato, argumenta finalmente: “Ahora vivo en París”⁹⁷⁵. Y en París, asimismo, transcurre la primera parte del cuento “Schlemihl, en España”. Y de París va a salir en breve, aunque con tristeza, el actor José Valdés, para regresar definitivamente a España (“El teatro español”).

LOS TEMAS: LA LITERATURA, EL MISTERIO, LA TIERRA NATIVA

Importantes son, una vez más, las siempre alabadas recreaciones literarias de Azorín. De entre las mismas, las que pertenecen a personajes del *Quijote* son “Sancho, encantado” y “El tiempo pasado”. Ambos relatos nos presentan al fiel escudero de la novela cervantina,

dormido el tiempo” y como cuento también aparece el epílogo “El pintor de España”. Vid. Azorín, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, 1982, págs. 1121-1142.

⁹⁷³ Mirella d'Ambrosio Servodidio, *Azorín escritor de cuentos*, cit.; María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit.

⁹⁷⁴ Lugares, asimismo, que gustaba de frecuentar José Martínez Ruiz. En *Ejercicios de castellano*, de 1960, recuerda sus lejanos años en la capital francesa: “En los tres años que he vivido en París he frecuentado las iglesias, las librerías, los pretilos del Sena, el metro, el Palacio de Justicia, la Sorbona, las estaciones, los mercados, los grandes almacenes”. Azorín, *Ejercicios de castellano, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 1352.

⁹⁷⁵ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 994.

pero ya sin Don Quijote⁹⁷⁶. Al principio de “Sancho, encantado” leemos que “Don Quijote muriera ha seis años” y ahora un quijotizado Sancho Panza sale nuevamente en busca de aventuras con su vecino Tomé Cecial, arribando otra vez a la corte de los duques. En cambio, el pintor Senén Sereix -quien dice de sí mismo: “He conocido a Cervantes, a Quevedo, a Gracián, a Velázquez...”⁹⁷⁷ - es el que, en “El tiempo pasado”, va a visitar al buen Sancho - ahora, don Sancho-, ricamente aposentado en Tomelloso, tras recibir una generosa herencia de la duquesa de Villahermosa. Sin embargo, pese a la holganza que da la riqueza y pese a la compañía de la fiel Teresa, el antiguo escudero -viejo y cansado- vive refugiado en los recuerdos de los felices días pasados junto a Don Quijote⁹⁷⁸.

Por otra parte, Tomás Rueda, otro de los personajes cervantinos mimado por Azorín⁹⁷⁹, aparece como protagonista de otros dos cuentos: “El pretérito perfecto” y “El licenciado Vidriera”. Al contrario de lo que en su día hiciera su creador, Azorín le concede en ambos relatos la posibilidad de expresarse en primera persona. Veamos cómo lo hace el protagonista de “El pretérito perfecto” cuando se presenta a sí mismo, a pesar de las múltiples dudas que le asaltan a quien nos habla desde la eternidad:

“No me preguntéis quién soy. ¿Por ventura lo sé yo mismo? No sé si soy nativo de Custrín, en Alemania, o de Salas de los Infantes, la ciudad burgalesa advocada a los siete infantes de Lara. Ni si me alumbraron en 1587 o en 1876. Ni si soy joven o provector. Ni si habla de mi persona Cervantes o habla Galdós. Ni si me llamo Gaspar Barthio, Tomás Rodaja o Juan García”⁹⁸⁰.

⁹⁷⁶ Asimismo, un Sancho ya sin Don Quijote lo encontramos en la bella pieza dramática de Alfonso Sastre *El viaje infinito de Sancho Panza*, escrita en 1984. Los azorinianos cuentos citados, más la obra de Alfonso Sastre, dan momentánea respuesta al crítico Raymond S. Willis al imaginar cómo sería la vida de Sancho sin Don Quijote; en “Sancho Panza: prototype for the Modern Novel”, *Hispanic Review*, núm. XXXVII, 1969, págs. 207-237.

⁹⁷⁷ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 977.

⁹⁷⁸ Esta riqueza de que ahora goza Sancho y que, paradójicamente, no trae consigo la felicidad, nos lleva a recordar el cuento “Lo fatal” (*Castilla*, 1912), donde algo similar le ocurría al Hidalgo del tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*.

⁹⁷⁹ Recuérdese *El licenciado Vidriera*, visto por Azorín, novela de 1915.

⁹⁸⁰ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 992. En primera persona se expresa también este personaje cervantino en el capítulo XXXVI de la novela *Capricho*, de 1943, titulado “Habla Tomás Rueda”.

Precisamente desde esa eternidad capaz de saltar las barreras de espacio y tiempo, nos vuelve a hablar Tomás Rueda (“He sido Tomás Rodaja y ahora soy Tomás Rueda”) en el otro relato: “El licenciado Vidriera”. Y en esa ucronía en que se halla, el personaje nos vuelve a decir: “Soy de Cervantes, de Galdós y de Baroja”⁹⁸¹.

Como es fácil adivinar, “El príncipe Segismundo” se basa en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Y otra vez, merced a la mencionada ucronía, pueden convivir en un mismo plano temporal personajes de distintas épocas, sin importar de nuevo que unos provengan de la Historia real y otros del mundo de la ficción. Así, el innominado narrador del relato nos dice que, cuando conoció a Segismundo, había en su cámara regia, sobre la mesa, “una biografía de Luis II de Baviera”⁹⁸². Y como es costumbre en Azorín, también en este cuento se modifica el final del conocido drama de Calderón: Segismundo, tres años después de haber sido proclamado rey, vuelve a la apacible vida campestre, porque -leemos- “quien ha crecido en el campo, en contacto con la Naturaleza, con su silencio, con su soledad, está ya prendido para toda la vida por la Naturaleza”⁹⁸³. Y a este final, aún se añade otro más poético:

“Pasaba largas temporadas Segismundo en el campo y emprendía largos viajes. En un ligero barco, con un centenar de libros, salió un día de Kolberg, en Alemania, para los mares del Norte.

Y no se le ha vuelto a ver más. El archiduque austríaco Juan Salvador, alias Juan Orth, tuvo en Segismundo su parigual. Los dos se desposaron, personalmente, con lo ignoto”⁹⁸⁴.

⁹⁸¹ *Ibid.*, pág. 1050. Para los problemas de la ucronía, *vid.* Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989. Recuérdese, en relación con lo que venimos afirmando, que también desde la eternidad nos cuenta su vida el duque Pier Francesco de Orsini, protagonista de *Bomarzo* (1962), novela de Manuel Mujica Láinez -tan vinculado literaria y afectivamente a José Martínez Ruiz-. *Vid.* Manuel Mujica Láinez, “Azorín e Hispanoamérica”, *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 47, 1967, págs. 21-22.

⁹⁸² Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 958. Al romántico monarca de Baviera, que tanta y tan dispar literatura ha generado, se refiere asimismo Martínez Ruiz en el prólogo de este volumen, unido a la legendaria emperatriz Sissi: “*Segismundea* Luis de Baviera, el constructor de tantos castillos agrestes, el amigo de Wagner. *Segismundea* Isabel, la esposa de Francisco José, tan fina, tan sensitiva, que levanta frente al mar, en un jardín, allá en una isla, una estatua a Heine.” Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 919.

⁹⁸³ *Ibid.*, pág. 961. “El arte del actor” (*Ahora*, 23-X-1935) no está tan lejano en el tiempo de “El príncipe Segismundo” (*La Prensa*, 16-IV-1939). Otros desenlaces a esta misma obra de Calderón que nos ocupa, los vimos en “Al margen de *La vida es sueño*” (*Al margen de los clásicos*, de 1915) y en “La vida no es sueño” (*Los Quinteros y otras páginas*, 1925). De Azorín, asimismo, el artículo “Desenlaces de *La vida es sueño*” (*ABC*, 24-X-1929), recogido en el volumen *Ante las candilejas*, de 1947. Pasando de Martínez Ruiz a Ramón J. Sender, otro desenlace al drama calderoniano se propone en su novela *Los laureles de Anselmo*.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 961.

Conviviendo con los personajes, en un mismo plano de ficción, están los hombres que los crearon. Muchos cuentos de los que se incluyen en *Pensando en España* los protagonizan escritores, y, de entre los mismos, bastantes van dedicados a Miguel de Cervantes, bien como protagonista absoluto, bien de un modo indirecto. Así, un erudito llamado don Francisco de Lumbreras se traslada a los campos de Montiel, en “El secreto de Cervantes”, con el fin de desvelar uno de los tantos enigmas que encierra el *Quijote* (enigma que, en ningún momento, se aclara a los lectores). Por otro lado, en el relato “Al salir del olivar”, encontramos al dramaturgo Máximo Braña intentado escribir una obra en la que queden reflejados los últimos días de Cervantes (“Lo que yo quiero hacer es la comedia de Cervantes cercano a la muerte. De Cervantes días antes de morir”⁹⁸⁵). Como protagonista aparece el autor del *Persiles* en “Su mejor amigo”, un cuento que nos introduce en la Historia que pudo haber sido: lo que hubiera ocurrido si don Juan de Austria no hubiese muerto en 1578 y, consiguientemente, hubiese tendido una mano a Miguel de Cervantes en sus múltiples infortunios⁹⁸⁶.

Siguiendo con el tema que nos ocupa, un innominado narrador protagonista y un caballero llamado Miguel de Cortinas -que, según dice, desciende “por línea recta de la madre de Cervantes”⁹⁸⁷- hablan, en París, sobre la posibilidad de que el autor de las *Novelas ejemplares* no naciera en Alcalá de Henares sino en otro conocido lugar de la Mancha (“Cervantes nació en Esquivias”). Mientras que en el relato “Aventuras de Miguel de Cervantes” se nos cuenta la plácida existencia de Miguel de Cervantes López Saavedra, un hombre anónimo, sencillo, bautizado en Alcázar de San Juan el 9 de noviembre de 1558, hijo de Blas de Cervantes Saavedra y de Catalina López. Este humilde labrador, que conoce a algún quijotesco hidalgo -como don Alonso Montalbán, caballero de Argamasilla- se encontrará, al cabo, en la venta segoviana de las Ánimas con el escritor que lleva su mismo nombre. Y en ese momento el autor *La Galatea* comprobará cómo su vida contrasta con la de “este otro Miguel de Cervantes, no infortunado como él, sino feliz, feliz en su condición mediocre”⁹⁸⁸. Finalmente, un homenaje al famoso impresor don Manuel Rivadeneyra hay en

⁹⁸⁵ Un argumento similar al que plantea Máximo Braña en el cuento “Al salir del olivar” lo hallamos en la pieza dramática azoriniana *Cervantes o la casa encantada* (escrita hacia 1927; publicada en 1931). A Cervantes en sus últimos días sí que lo hallamos en el hermoso drama de José M.^a Rodríguez Méndez titulado *Literatura española*, de 1978.

⁹⁸⁶ Miguel de Cervantes, como heroico soldado en Lepanto, también aparece en la citada novela *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez. Similar estructura y planteamiento vimos en “Delicado”, *España*, 1909.

⁹⁸⁷ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 999.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, pág. 1009.

“Los papeles y la vida”, porque en Argamasilla de Alba -donde se supone que sufrió cárcel Cervantes- “imprimió en mil ochocientos sesenta y tres y en la casa de Medrano, dos ediciones del *Quijote*”⁹⁸⁹.

Pero, tratándose de escritores, no sólo a Miguel de Cervantes honran algunos cuentos de *Pensando en España*. Por ejemplo, “El poeta en la ventana” nos presenta a un pensativo Francisco de la Torre, contemplando ensimismado un paisaje, mientras avanza el crepúsculo. En “Claro como la luz” comprendemos que Alonso Fernández de Avellaneda fue obligado a firmar el falso *Quijote*. Por contra, un escritor ficticio -Federico Sobrado de Aliaga- es quien protagoniza “Paloma del Campo”.

En relación con los personajes de ficción y sus creadores, está -qué duda cabe- la literatura misma. Y por eso, seguidamente, nos detendremos en una serie de cuentos que giran en torno a la dramática. Me refiero a “El teatro español”, “Por el sótano y el torno” y “En las tablas”⁹⁹⁰. En realidad, estos relatos no sólo quedarían unidos por su temática, sino por un personaje común a todos ellos -el actor don José Valdés- y por su estructura, ya que se basan en una conversación donde se intercambian opiniones diversas sobre teatro. De las diferentes concepciones dramáticas de escritores tan dispares como Cervantes, Lope de Vega y Moratín tratan el mencionado Valdés y Francisco Herrero, dramaturgo, en “El teatro español”. Con el crítico teatral Mariano Aldave habla el citado actor sobre Tirso en “Por el sótano y el torno”. Por último, otra vez sobre Moratín y el teatro dieciochesco conversan Valdés y Herrero en el relato titulado “En las tablas”, y además sobre actores de finales del XIX como Isidoro Máiquez, Antonio Vico y Emilio Thuillier⁹⁹¹. Incluso se diría que estos tres cuentos tienen continuidad en el tiempo, puesto que en el primero de ellos leemos: “Pepe Valdés se marcha a España” (“El teatro español”), mientras que el último principia así: “Hace un mes estaba en París, y ahora está en Madrid. Hablo de don José Valdés” (“En las tablas”)⁹⁹².

⁹⁸⁹ *Ibid.*, pág. 1023.

⁹⁹⁰ Otras ideas dramáticas de Azorín quedaron recogidas por José García Mercadal en *Escena y sala* (1947). Véase, asimismo, Antonio Díez Mediavilla, *El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991 (en especial, el cap. II: “Algunas consideraciones del sobre la labor de Azorín como crítico de la literatura dramática”, págs. 11-41).

⁹⁹¹ Tres actores que darían nombre a teatros murcianos: Antonio Vico en Jumilla, Emilio Thuillier en Caravaca de la Cruz, Isidoro Máiquez en la sala de la Escuela Superior de Arte Dramático.

⁹⁹² Efectivamente, entre Francia y España se escribieron probablemente estos cuentos, teniendo en cuenta que Martínez Ruiz volvió a Madrid en agosto del 39: “El teatro español”, 16-VII-1939; “Por el sótano y el torno”, 18-VIII-1939; “En las tablas”, 8-X-1939 (mientras el epílogo “El pintor de España” se publicó el 1-X-1939). Datos tomados de E. Inman Fox, *Azorín; guía de la obra completa*, cit., pág. 247.

Si seguimos con los temas afines, más o menos al principio de *Pensando en España* nos vamos a encontrar con una serie de relatos que vuelve a incidir en el viejo y muy azoriniano tema del insondable misterio, tan unido a otros cuentos de la etapa superrealista de *Blanco en azul* más algunos otros de *Cavilar y contar*. Así, una nueva personificación de la muerte aparece en “Drama sin drama”, la cual -en palabras de María Martínez del Portal- resulta “más compasiva de lo que se mostró en los bellos cuentos de *Blanco en azul* y en la trilogía *Lo invisible*”⁹⁹³. Efectivamente, se trata de una muerte personificada en una atractiva mujer con muy pocas notas macabras (“amplias tocas negras”, extrema “palidez”), quien al compadecerse de una familia les ahorra a sus miembros una muerte más que segura. Por otra parte, Laura Rodríguez de Fonseca -“La pitonisa de Coca”- presiente el cercano infortunio del personaje Gustavo Hernández, pese a la incredulidad en esos temas que éste demuestra. Y, asimismo, incrédulos son el matrimonio formado por Víctor y Matilde, que deciden asustar al escritor Celso Poveda para que recupere su fascinación por lo desconocido y, por ende, su pasión por la escritura (“No juguéis con el misterio”). Cuento que, como muchos de los que hemos estudiado en la etapa superrealista, presenta varios finales sucesivos. En el primero de ellos, los extraños ruidos que de madrugada se producen en un amasador se deben -según Víctor- a que “en la noche de un viernes murió, hace cincuenta años, el que antes era propietario de esta casa, un señor muy raro”; mientras que en el segundo y definitivo final -que invalida, completamente, el anterior- Víctor y Matilde escuchan ellos mismos los fenómenos que urdieron como una burla, convirtiéndose en burladores burlados. Dice así:

“Todas las noches del viernes a la madrugada ciernen y ciernen. El cernido dura media hora. Y una noche, el cernido produce más estruendo que nunca y se prolonga durante una hora. Al día siguiente, Víctor y Matilde, al hablar de tal cosa, se ponen pálidos. Matilde guarda la llave del amasadero. Nadie en la casa ha podido entrar en esa pieza a cerner. Y cuando Celso menciona el lance, Víctor y Matilde, sobrecogidos íntimamente, callan, con un silencio religioso.

No juguéis con el misterio”⁹⁹⁴.

Pasando de los temas a los espacios, conviene destacar asimismo el enclave donde se sitúa “No juguéis con el misterio”. Se trata de la llamada “Casa del olmo”, que “se levanta en

⁹⁹³ Vid. María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit., pág. 439.

⁹⁹⁴ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 950.

lo alto de un collado” y que “desde sus umbrales se atalaya risueño y pintoresco valle”. En esa casa, “parte era morada de placer; parte, morada de trabajo rústico”. Y, finalmente, casa y collado están ubicados en “tierra alicantina, que es la *millor terra del mon*”. Se trata, en suma, de un lugar identificable con el Collado de Salinas.

Muy entrañable resulta el relato “El humo del alfar”, por cuanto trae consigo el siempre querido Petrel⁹⁹⁵. Aquí, el pueblo donde naciera la madre del futuro Azorín se llama Pradel: “Pradel es pueblo de la provincia de Alicante. [...] Y el pueblo es claro, limpio y blanco”⁹⁹⁶. Su protagonista es Joaquín Amat, un escritor que, a sus setenta años, decide retirarse a la pequeña y apacible ciudad levantina. Al igual que en cuentos lejanos como “Una flauta en la noche” o “Una lucecita roja” (de *Castilla*, 1912), lo aparentemente quebradizo es lo que, por antífrasis, permanece⁹⁹⁷. En este caso, el humo de los alfares y los frágiles objetos que de éstos salen, capaces de salvar las infranqueables barreras que el tiempo impone:

“El humo es fugitivo, y los cántaros que se labran en los alfares son quebradizos. Y, sin embargo, humo y barro son perennales. Al humo sucede otro humo a lo largo de las generaciones, y un cántaro roto es sustituido por otro. [...] Ese humo es el que ahora - ahora y siempre- contempla Joaquín Amat cuando levanta la cabeza de las cuartillas. Y ¿por qué hace entrar esta visión la tristeza en su alma? La hace entrar porque él piensa que un antecesor suyo, hace un siglo, vio seguramente esa humareda desde este mismo sitio, y que un descendiente suyo, dentro de cien años, podrá contemplarla del mismo modo”⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ Petrel apareció -lo vimos ya- en el cuento titulado “Sarió”, de *Los pueblos*, de 1905. Con posterioridad, reaparece como Pedrel en “Estudios históricos” (*Cavilar y contar*, 1942). En la novelística, recuérdense partes de *Antonio Azorín*, 1903, y *El enfermo*, 1943.

⁹⁹⁶ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 1010.

⁹⁹⁷ Al hilo de lo que vengo diciendo, recuérdese el famoso soneto de Francisco de Quevedo titulado “A Roma sepultada en sus ruinas”; sobre todo, sus versos finales: “¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,/ huyó lo que era firme, y solamente/ lo fugitivo permanece y dura.” Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 261.

⁹⁹⁸ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 1013. El apellido Amat está vinculado a Petrel, y especialmente a la familia materna de José Martínez Ruiz. Baste recordar al poeta Miguel Amat y Maestre, tío de la madre de Azorín; aunque para el atento lector Miguel Amat y Maestre es, ante todo, el Pascual Verdú de la novela *Antonio Azorín*, de 1903.

Por otra parte, de Petrel y de sus alfares también nos habla Azorín en su novela de 1929 titulada *Superrealismo* (capítulo XXI, “Gabriel Miró”). Entresaco el siguiente fragmento: “Olvidado, allá en la altura, el amado Petrel; tan cercano, tan resplandeciente de limpieza. Petrel, más arriba de Elda; en su ladera de un monte; Petrel, también con su Castillo y con sus alfarerías que elevan el humo negro de sus hornos. Petrel, morisco; conquistado por Jaime I; quedaron en el pueblo muchas familias de los vencidos; más de trescientas familias moriscas abandonaron Petrel cuando la expulsión ordenada por Felipe III. En el centro del pueblo, una plaza con una fuente de mármol rojo. El susurro de los cuatro caños de agua en la noche. Los almendros de Petrel; su

Finalmente, el innominado narrador protagonista de “El extranjero en su patria” regresa, también, en su senectud, a la tierra levantina que le vio nacer. En tierra alicantina se alza -nos dice- su mansión solariega, y próxima a ella una finca con una casa que, de nuevo, tiene los inconfundibles trazos del Collado de Salinas:

“Voy acercándome y crece la ansiedad. Sí, estas son las colinas que vi en mi niñez, y éste el ameno collado por que tantas veces transitara. Y estas florecillas adventicias que crecen en los bordes de la carretera son las florecitas silvestres que yo cogiera en tiempos. La tierra alicantina es ésta. Los pies cansados -cansados del viaje de la vida- van asentándose en el blanco camino. La casa solariega está en la ciudad. La ciudad se halla a una hora de estos parajes. Por encima de la fronda del pinar aparece la techumbre parda de una casa de labor. Esta casa ha venido a mí de padres a hijos, desde siglos”⁹⁹⁹.

Resulta curioso el comprobar hasta qué punto estos dos últimos cuentos -“El humo del alfar” y “El extranjero en su patria”¹⁰⁰⁰- se parecen, en sus asuntos respectivos, a dos novelas posteriores de José Martínez Ruiz. Da la impresión de que “El humo del alfar” pudo servir de inspiración para la novela *El enfermo*, de 1943; mientras que, probablemente, puede que en “El extranjero en su patria” se basara Azorín para algún episodio concreto de *El escritor*, novela de 1942. Me refiero, más concretamente, al capítulo XXXV, donde se nos cuenta el retiro de un viejo escritor, Antonio Quiroga, “en una amplia y cómoda casa que se levanta al pie de un monte poblado de pinos”¹⁰⁰¹.

almendra, la más fina de todas. Y en octubre, en los zaguanes, grandes montones de almendra, y las manos femeninas que van quitando la corteza. Con los higos y las almendras de Petrel, exquisito pan, que era llevado a Madrid y se vendía en el Peso real”. Azorín *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 897. Asimismo, véase el capítulo XVIII de *Memorias inmemoriales*, titulado “Carpintería, alfarería”, también dedicado a Petrel.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, pág. 1061.

¹⁰⁰⁰ Es obvio advertir que el título del cuento “El extranjero en su patria” está parafraseando el de una novela de Lope de Vega: *El peregrino en su patria*, de 1604. También el protagonista del relato azoriniano es en cierta manera un *peregrino* que finalmente vuelve a la tierra nativa.

¹⁰⁰¹ Azorín, *El escritor, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1097. Opinión que coincide con la que María Martínez del Portal sostiene en “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, cit. De distinta forma piensa Salvador Pavía Pavía, “Introducción” a Azorín, *El enfermo*, cit.

ANÁLISIS FORMAL

Las voces narrativas

Mayor variedad de voces narrativas hay en el volumen que ahora nos ocupa que en el que lo precedió. Destaca, con todo, el empleo de la primera persona. Aunque, a veces, el empleo de la misma es fugaz, como si con su aparición el autor -el autor implícito, claro está- vertiera en el texto sus propias impresiones o relatase vivencias suyas que, al fin al cabo, son coincidentes con las que José Martínez Ruiz dejó impresas en sus libros memorialísticos. Veamos unos cuantos ejemplos. En “Drama sin drama”, a propósito de la mención del regimiento del Bruch, donde Bruch representa “el primer tropiezo de Napoleón en España”, el autor implícito nos hace la siguiente puntualización: “Digo esto porque escribo en una mesita adosada al balcón -propincuo a la plaza de la Estrella-, a través de cuyos cristales, si levanto la testa, atisbo el famoso monumento [el Arco del Triunfo]”¹⁰⁰². En “El secreto de Cervantes”, a propósito de Villanueva de los Infantes, el autor se asoma de nuevo a las páginas del relato, para recordarnos lo que reproducimos a continuación: “A Villanueva de los Infantes fue a morir Quevedo, desde la Torre de Juan Abad, de que él era señor. El que estas líneas escribe ha estado en el cuartito, situado en la planta baja de la casa -un aposento con una ventana a la calle- en que expiró don Francisco”¹⁰⁰³. Por último, de igual manera se deja ver el autor implícito en el cuento “Su mejor amigo”, a pesar de la lejanía con lo narrado -vidas de Miguel de Cervantes y don Juan de Austria-, cuando dice: “imagina el que esto escribe en París -frente al Arco de Triunfo-”¹⁰⁰⁴.

Otros relatos que emplean la primera persona -bien con un narrador testigo, bien con uno de carácter autobiográfico- presentan alguna que otra innovación. Por ejemplo, se aprecia un intento de burlar las fronteras entre la realidad y la ficción en no pocos cuentos. Así, en “El tiempo pasado” un hipotético pintor del XVII llamado Senén Sereix dice haber conocido “a

¹⁰⁰² *Ibíd.*, pág. 926.

¹⁰⁰³ *Ibíd.*, pág. 932. El lector atento sabe que esas vivencias -literaturizadas- las relata José Martínez Ruiz en su novela *Antonio Azorín*, de 1903. Concretamente en el capítulo XIII de la tercera parte, significativamente titulado “En Infantes”.

¹⁰⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 983.

Cervantes, a Quevedo, a Gracián, a Velázquez, a Zurbarán, a Lope de Vega”¹⁰⁰⁵, y al mismo tiempo acude a visitar a Sancho Panza, ya anciano, enriquecido por una “crecida manda” que la duquesa de Villahermosa le dejó en su testamento. Del mismo modo, el innominado narrador testigo de “El príncipe Segismundo” conoció “a don Pedro Calderón de la Barca en el café de Platerías”, vio el estreno de *La vida es sueño* por el actor Rafael Calvo, visitó al verdadero príncipe Segismundo, quien, en sus habitaciones, leía una biografía de Luis II de Baviera. Así, pues, en este último relato no sólo se rompen las barreras que separan lo real de lo ficticio, sino que además los personajes, desde la eternidad saltan por encima de las barreras del tiempo, en lo que -siguiendo a Genette- podríamos denominar *ucronía*. *Ucronía*, atemporalidad o sencillamente eternidad, en la que ya se encuentra situado el cervantino licenciado Vidriera, hablándonos en primera persona en el cuento del mismo nombre.

Casi de igual manera, personajes imaginarios de estos cuentos se cuelan en la historia real y gozan, en su vivir, de una autenticidad como la de los personajes que de verdad existieron. Es el caso de Andrés Palomar, personaje de la invención de Martínez Ruiz, que en “Palomar antes y ahora” aparece como criado del poeta Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y como el auténtico enamorado de aquella vaquera de la Finojosa -en el cuento, una morisca llamada Finarda Xamar-, que quedó inmortalizada en los versos del citado escritor. Como quedó dicho, “Aventuras de Miguel de Cervantes” nos presenta a *otro* Miguel de Cervantes, nacido en Alcázar de San Juan, cuya sencilla y apacible vida se va entrecruzando con la del verdadero autor del *Quijote*.

Sin embargo, cuando hablamos de relatos en primera persona dentro de la obra de Azorín, es casi imposible, en muchos casos, sustraerse al convencimiento de que el narrador de los mismos es un *alter ego* de su autor. Esa impresión se tiene, al menos, en dos cuentos: “El tiempo perdido” -de tan proustiano título- y “El extranjero en su patria”. En el primero -lo hemos visto ya- quien nos habla es Damián Olivares, quizá un heterónimo más de José Martínez Ruiz, como lo fueron, entre otros, Antonio Azorín (en la novelística y en un libro de memorias) o Félix Vargas (el de la novela homónima; el de ciertos cuentos de la etapa superrealista). En “El tiempo perdido”, el protagonista retrocede cincuenta años a causa de un accidente de automóvil. Pasa así a vivir repentinamente en 1888 o 1889 (“Y recuerdo ahora que en el tren he venido leyendo una novela de Galdós, *Miau*, que acaba de ser

¹⁰⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 977.

publicada”¹⁰⁰⁶). Pero quizás lo más curioso es comprobar cómo el narrador autobiográfico, repentinamente vuelto a la mocedad, toma prestadas algunas vivencias del joven Martínez Ruiz, como ésta que acaso nos narra el pronto apoyo que recibiera de Leopoldo Alas:

“Las campanas del reloj de la Catedral, a la madrugada, llegan lentas y sonoras, y en mi sensibilidad resurgen todas las pretéritas sensaciones. Vico, en *El gran galeoto*, está delante de mi persona. A Galdós, perseverante, bonachón, estoy viéndole. Menéndez y Pelayo acaba de pasar liado en su pañosa. Los dedos han abierto febrilmente una carta de *Clarín*, que los ojos no aciertan a descifrar: tal es el enredijo en su letra”¹⁰⁰⁷.

A Damián Olivares lo conocemos también porque se le menciona en otro relato de *Pensando en España*: en el titulado “La vida es sueño”. Aquí, Damián Olivares en un personaje secundario, mencionado por otro llamado Micael Salomón, filólogo. El parecido entre Olivares y Azorín acaso resida en la obsesión que ambos sienten por el estilo -desde la ficción o desde la realidad, respectivamente-. En “La vida es sueño” leemos lo siguiente:

“- Antonio -le advertía Micael-, si alguna vez escribes, huye del relativo *que*. El *que* me encocora. El *que* es la cizaña que brota en el haza de los panes. He visitado a España dos o tres veces, y allí he conocido, entre otras personas, a don Juan Vázquez de Mella y a Damián Olivares. 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 preguntaban su parecer sobre el estilo de Olivares, contestaba lo que vas a oír. ‘¿El estilo

¹⁰⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 969. La novela *Miau*, de Benito Pérez Galdós, se publicó en 1888 (fecha en la que José Martínez Ruiz terminó sus estudios de Bachillerato en el Colegio de los Escolapios de Yecla, marchando a estudiar Leyes a Valencia). Si los hechos evocados son de hace cincuenta años, y el tiempo actual se corresponde con el de la publicación del cuento -esto es, 1939-, Damián Olivares se encuentra, más o menos, entre 1888 y 1889. Con todo, algunos acontecimientos que citaremos a continuación no son de Valencia, 1889, sino más bien de la etapa madrileña de J. Martínez Ruiz, que empezó en 1896. Por otro lado, 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*, 1946; un relato ensayístico donde Damián Olivares habla con el doctor Barreda sobre las partes de la oración (un tema que también sirvió a Galdós -con enfoque muy distinto al de Azorín- como asunto para una narración corta, *La conjuración de las palabras*, 1872). Encontraremos otra vez al mencionado personaje -aunque se diría que con distinta existencia- en la novela *María Fontán*, 1944: “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”; Azorín, *María Fontán, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1450.)

¹⁰⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 970. Vid. José María Martínez Cachero, “Clarín y Azorín (Una amistad y un fervor)”, *Archivum*, núm. III, 1953, págs. 159-180.

de Olivares? -decía-. Nada más sencillo. Donde otros ponen coma, Olivares pone punto.’
Y así era la verdad. Y con ello Olivares evitaba la cizaña del relativo *que*”¹⁰⁰⁸.

Hay otros cuentos que no tienen un solo narrador, sino que éste es *oscilante*, lo cual quiere decir que a veces se nos muestra omnisciente y otras, testigo, en virtud de una determinada focalización. Algo de su omnisciencia deja a un lado el narrador de “El poeta en la ventana” cuando, al principio del relato, afirma no saber dónde hallarse (“El poeta está en la ventana. Puede ser de día o de noche. Puede la ventana dar al campo o a una calle. Puede estar el poeta alegre o triste.”); sin embargo, hace valer de nuevo su omnisciencia cuando nos muestra el triste porvenir que le aguarda al poeta renacentista Francisco de la Torre (“Sus poesías, tan finas, tan sobrias, tan límpidas, quedarán sumidas en el olvido”¹⁰⁰⁹.) Por lo que respecta a “El humo del alfar”, vemos que las reflexiones del narrador y del personaje -merced al empleo del estilo indirecto libre- se van trenzando en un solo haz; de hecho, se observa lo afirmado cuando se comentan unas palabras de Hernando del Pulgar acerca de la vejez:

“No, no es verdad esto. Joaquín dice que si en los otros se verifica el dicho de Pulgar, en él sale fallido. Setenta años aparva el escritor. La muerte no puede estar lejana. Y, sin embargo, él no se agría ni pierde la serenidad. Por su serenidad recibe Joaquín los ataques de güelfos y gibelinos, de Capuletos y Montescos. Y él, confiado en que el tiempo le hará justicia, no se deja arrastrar por la pasión”¹⁰¹⁰.

En cambio, un vuelco radical en las voces narrativas se observa en el cuento “Clemente Ras”, puesto que en la primera parte del mismo advertimos la presencia de un narrador omnisciente. Sin embargo, ya en la segunda, éste viene a ser sustituido por un

¹⁰⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 964. Contrástese lo que aquí se expone acerca del estilo, con otras teorías similares de los llamados “miembros disyectos” que aparecen expresadas en novelas como *Félix Vargas* (capítulo XVII: “Las llavecitas”) y *Superrealismo* (“Prólogo”). Para acortar aún más las distancias entre el personaje Damián Olivares y su creador, resultan reveladores estas palabras extraídas del artículo “Los misterios de la puntuación”, de 1935, donde se recoge una anécdota autobiográfica referente a José Martínez Ruiz: “Un político ya difunto, a quien estimábamos mucho -y él nos estimaba a nosotros-, don Juan Vázquez de Mella, decía hablando de nuestro estilo, se lo decía a un amigo nuestro: ‘Ese estilo es muy fácil de imitar: donde los demás ponemos coma, él pone punto y coma. Y donde los demás ponen punto y coma, el pone punto. Y eso es todo’”. El artículo citado lo recogió Ángel Cruz Rueda en *El artista y el estilo*, en 1946, y lo incluyó en Azorín, *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 634-639.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 997.

¹⁰¹⁰ *Ibíd.*, pág. 1012.

narrador testigo: el mismo que nos desvela el misterio del cuento, consistente en que, en realidad, Clemente Ras son dos hermanos gemelos, Pablo y Álvaro Celada: “El expreso de Madrid a La Coruña va corriendo en tierra galaica, entre verdes alcores. Ante mí se sientan marido y mujer. No hay nadie más en el departamento del tren”¹⁰¹¹. De todos modos, estamos ante un cambio de narrador que ni supera ni tampoco iguala ejemplos más logrados en tal ejercicio, como podría serlo el relato “Ecuación” de *Blanco en azul*.

Estructuras de los cuentos de *Pensando en España*

Los cuentos de *Pensando en España*, al igual que los que los precedieron en el volumen *Españoles en París*, tienden hacia la sencillez. A este respecto hemos de recordar que en el prólogo de *Cavilar y contar* José Martínez Ruiz nos advertía que, desde la complejidad de la etapa surrealista, había vuelto de nuevo a la primitiva llaneza¹⁰¹². Asimismo, en el libro de memorias *París*, de 1945, refiriéndose a los libros de cuentos que nos ocupan, así como a las novelas de los primeros años 40, dice Azorín: “Sólo me complace lo sencillo, hacer algo de nada”¹⁰¹³.

Aparte de esa manifiesta sencillez y del hecho de contar, a veces, poco o poco menos que nada, escasas novedades estructurales, con respecto a lo ya visto, nos vamos a encontrar en *Pensando en España* (sobre todo si la comparación se establece con la cuentística de los años 20). Así, pues, predominan los cuentos que se atienen a la consabida estructura lineal, con alguna analepsis, a lo sumo, que sea capaz de romper con el fluir de la narración. Como en otras ocasiones anteriores, no falta la estructura del cuento con marco (v. gr., en “El otro Colón”, donde Patricio García, autor dramático, refiere a un silente auditorio el fruto de sus investigaciones). De estructura lineal, pero dentro de una concepción *hipotética* de la Historia cabría situar “Su mejor amigo”, cuento en el cual se especula con qué hubiera sido de la vida de Cervantes si don Juan de Austria, su protector, no hubiese muerto en 1578.

Aunque hay cuentos cuya fábula comprende un ancho paréntesis temporal (bastantes años abarcan tanto “La vida es sueño” como “Paloma del Campo”), destacan, por contra,

¹⁰¹¹ *Ibid.*, pág. 1032.

¹⁰¹² Vid. Azorín, *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942, pág.10.

¹⁰¹³ Azorín, *París* (cap. XIII, “14, Rue Tilsitt”), *Obras completas*, vol. VI, cit., pág. 872.

aquellos que presentan una trama que se desarrolla en varios días (“La pitonisa de Coca”) o sencillamente se centran en un instante anodino -pero decisivo- en la vida de un personaje (“El poeta en la ventana”, “El humo del alfar”). Por eso, quizá, estos últimos pasarían por ser los más novedosos dentro de lo que hoy entendemos como una más moderna concepción del cuento literario. De hecho, lo que nos muestra “El poeta en la ventana” es sólo un sentir, un estado de ánimo, una reflexión durante el crepúsculo, el proceso creador que lleva a la escritura de un poema (un bello soneto de Francisco de la Torre, del cual se destaca un muy logrado endecasílabo: “Estrellas hay que saben mi cuidado”). Y, asimismo, el cuento “El humo del alfar” lo constituyen varias reflexiones en torno al paso del tiempo, el eterno retorno, la muerte, que, en Pradel, desde alta ventana también, va escribiendo el poeta Joaquín Amat (“Y ya es hora de que la pluma de Joaquín comience a correr por el papel”¹⁰¹⁴ -leemos casi en el inicio-). Por eso, pues, creo ver en estos dos relatos un ejercicio metaliterario, similar a esa estructura del cuento en el cuento que se aprecia en “Al salir del olivar” (el dramaturgo Máximo Braña está escribiendo una pieza teatral sobre los últimos días de Cervantes que lleva por título *Al salir del olivar*) o en “Paloma del campo” (Federico Sobrado de Aliaga, se pregunta si podrá “imaginar un nuevo cuento”, siendo éste el que vamos leyendo los lectores); mientras que en “Los papeles y la vida” el doctor don Pablo Mena se plantea, también, estos interrogantes mientras escribe: “No sé quien leerá, andando los años, estas reflexiones mías. Lo que aseguro es que cuanto digo aquí en Madrid, en este año de 1864, lo diré dentro de diez años, si vivo, y lo he proclamado asimismo treinta o cuarenta años atrás”¹⁰¹⁵. Finalmente, en “El extranjero en su patria”, y en su primera parte, vemos que el narrador protagonista dice estar escribiendo (“En estos días en que escribo, los árboles brotan flores...”).

Además, hay cuentos con una gran reducción temporal, debido a que la estructura de los mismos se sustenta en una conversación, en un encuentro casual de dos amigos. En estos casos, la estructura de los mismos se diría que es a tiempo real (concepto de *isocronía*), por el paralelismo existente entre el tiempo de la fábula y el tiempo que invertimos en la lectura. Fenómeno nada nuevo en Azorín, por cuanto lo habíamos estudiado ya en sus albores literarios en algunos relatos de *Bohemia*, de 1897 (pensemos en cuentos teatrales como “El maestro”, “El amigo”, “Una mujer” o “Una vida”), o en tantos capítulos de *Los pueblos*, de

¹⁰¹⁴ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 1011.

¹⁰¹⁵ *Ibíd.*, 1020.

1905 (v. gr., “La fiesta”, “Los toros”, “La velada”, “Epílogo en 1960”, entre otros). En *Pensando en España*, algunos de estos cuentos dialogados o casi totalmente dialogados giran en torno a un mismo personaje, como el actor José Valdés en “El teatro español”, “Por el sótano y el torno” y “En las tablas”; o bien uno de los personajes que conversan es un trasunto del autor real (“Cervantes nació en Esquivias”, “Se ha dormido el tiempo”). Pero, sea como fuere, en lo que todos ellos coinciden es en poseer una muy escasa acción y en presentar un alto valor ensayístico, por lo que quizá estos relatos importan más por el *qué* cuentan que por el *cómo* lo cuentan. De esta manera, se da una aproximación del cuento a otros géneros como el ensayo y el teatro¹⁰¹⁶.

La digresión como una nueva forma de narrar

Si algo llama la atención en *Pensando en España* son las muchas digresiones de que están entreverados sus relatos. Tanto es así que, en más de una ocasión, algunas pegas les han puesto los críticos, poniendo en tela de juicio, incluso, la pertenencia o no de ciertos textos al género cuento¹⁰¹⁷. Sin embargo, la insistencia con que tales digresiones aparecen nos impide aceptarlas como hechos aislados o como meros descuidos, obligándonos a considerar, en cambio, que también lo ensayístico puede entrar a formar parte de la trama de un cuento. En otras palabras: empezamos a ver la digresión como un nuevo modo de narrar. Una actitud que, quizá, está en consonancia con otra concepción de lo narrativo que Azorín llevó a la práctica en la senectud, y de la cual es buena muestra el siguiente fragmento extraído de *Memorias inmemoriales*, de 1946:

¹⁰¹⁶ Diálogos dramáticos de gran valor ensayístico se encuentran en la primera etapa -la anarquista- de J. Martínez Ruiz. Por citar unos cuantos ejemplos: el diálogo entre un hombre joven y un hombre maduro (cap. II de *Soledades*, 1898), “Valencia al vuelo (El Teatro de Ruzafa)”, “El Teatro de Apolo. La función de noche”, “Los actores”, “Diálogo. La pasión en la crítica”, “Diálogo entre un patriota y un hombre práctico”. Todos han sido estudiados en los primeros años de nuestro escritor. Además, véase Mariano de Paco, “Diálogos dramáticos azorinianos”, cit.

¹⁰¹⁷ Entre estos críticos, una eximia azorinista: María Martínez del Portal. Véanse su ed. J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., y la “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, cit. Serías dudas albergaba Baquero Goyanes con respecto a la pertenencia o no al género cuento de textos como “Se ha dormido el tiempo”, “El pretérito perfecto”, “El extranjero en su patria” de *Pensando en España*; en “Los cuentos de Azorín”, cit.

“En los escritos de X advertía yo ahora un mayor dominio de la técnica y una mayor eliminación de lo accesorio. Y aparte de esto, como es natural, estaba la materia de la obra. Había variado enteramente el procedimiento en X; había variado, con el procedimiento, la estética formativa. Paralelamente, por afinidad espiritual, he ido variando yo también. Sentía X en su senectud un profundo desamor a la forma tradicional; cultivaba el cuento y la novela; tenía horror al ensamblamiento conocido de episodios y lances. Había una medula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban ni las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato. Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?”¹⁰¹⁸.

Así, pues, dejando a un lado los cuentos dialogados que acabamos de ver, las digresiones a que nos venimos refiriendo están puestas, por lo general, en boca de algún personaje. En relatos como “El otro Colón” no hay que olvidar, según hemos dicho, que quien cuenta es el dramaturgo Patricio García, personaje que pertenece al marco narrativo, y desde ahí puede exponer a su auditorio los eruditos frutos de sus investigaciones. En cuanto a “El poeta en la ventana” y “El humo del alfar”, ambos relatos son ejemplos de perfecto ensamblaje entre lo narrativo, la descripción y lo puramente ensayístico.

Sea como fuere, lo ensayístico en *Pensando en España* apunta hacia muy distintos y diversos temas. Pero, tratándose de Azorín, no podía faltar el tema del tiempo. Y así, el azoriniano eterno retorno está presente en los ya mencionados cuentos “El humo del alfar” y “El poeta en la ventana” (“Estas estrellas serán las mismas que otro poeta contemple dentro de dos mil años. Y son las mismas que Ovidio contempló la última noche que pasó en su casa de Roma, antes de partir para el destierro”¹⁰¹⁹). Aunque quizá una de las aportaciones más novedosa se deba al concepto de la relatividad del tiempo. De hecho, para Plácido Cano (“El otro Colón”) en la niñez el tiempo “ha sido largo” y el espacio, “anchuroso”; mientras en la vejez “el tiempo es rápido”. Además, para Plácido Cano los días no transcurren con igual celeridad en la recién descubierta América que en la antigua Europa: “Y Plácido, que en Europa, siendo provento, sentía correr el tiempo, ahora, en el Nuevo Mundo, advertía que el

¹⁰¹⁸ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 1061. Unas palabras muy coherentes en quien pensaba que “los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor”, y que por lo tanto “la novela es novela y el cuento es cuento, conforme sean el novelador y el cuentista”; *ibíd.*, pág. 1116.

¹⁰¹⁹ Azorín, *Pensando en España*, cit. pág. 999. El texto citado me trae a la memoria unos versos de Andrés Trapiello: “Este muerto Madrid en el que aún,/ entre coches, oírás las misteriosas/ campanadas de un ruinoso convento,/ las mismas que hace siglos oyó Góngora”. Andrés Trapiello, “Este viejo Madrid”, *Acaso una verdad*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pág. 58.

tiempo se deslizaba lento”¹⁰²⁰. Asimismo, para Tomás Rueda (“El licenciado Vidriera”), “el tiempo es veloz en la ventura y tardo en el infortunio”¹⁰²¹.

En una obra tan volcada desde el prólogo a la lengua española -luego lo veremos- no es de extrañar que los personajes hablen a menudo sobre nociones gramaticales. Y tratándose del tiempo, todavía resulta más significativo que estos personajes se detengan en el uso de las formas verbales, en su estilística. Por tanto, Micael Salomón -personaje de “La vida es sueño”- alecciona a su silente y joven discípulo Antonio García, en la lejana Bulgaria, como el Yuste de *La voluntad* instruía al irresoluto Antonio Azorín. He aquí una de esas reflexiones:

“- Antonio -decía el anciano al joven-, los gramáticos no tienen idea del Tiempo. No pueden tenerla. El Tiempo es tan sutil y contradictorio, que no se deja captar. Y todos los esfuerzos de los gramáticos estriban en la imposible captura del Tiempo. Los gramáticos se dan cuenta de su fracaso. Sus libros, como el de Bello, suelen ser embrollados. Lo son a causa de esa indeterminación con que se habla del Tiempo. Y para concurrir a tal falla tremenda, para paliarla, para excusarse ante el lector, para dar apariencia de triunfo a lo que es derrota, los gramáticos han inventado una figura del construir que se llama *traslación*. ¡Qué graciosos! ¿Sabes tú lo que es *traslación*? Pues hacer que un tiempo de verbo signifique lo que otro tiempo opuesto. Cuando yo hablo con algún gramático, suelo presentarle cierto enigma. No me lo resuelve nadie. Le digo: ‘¿En qué tiempo está el verbo hablar de la frase que voy a decirle a usted?’ Y les cito ésta: ‘¡Hablara usted para mañana!’ Bello llega, en su desorientación, a dar por pretéritos tiempos que son futuros”¹⁰²².

Y otra cita de similares características la podemos hallar en “El extranjero en su patria”. Es la siguiente:

“El amor al castellano me ha hecho internarme en la gramática. ¡Qué cambio se ha operado en mí! He tenido siempre la lectura de una gramática como cosa zahareña, y al presente no hay más apasionador estudio que éste para mí. Pero también, ¡qué sorpresa la

¹⁰²⁰ *Ibíd.*, pág. 975.

¹⁰²¹ *Ibíd.*, pág. 1047.

¹⁰²² *Ibíd.*, 963. Recuérdese, asimismo, la ya expuesta cita -de este mismo relato- sobre el “estilo elíptico”, que da cumplida cuenta del peso que en él tiene lo ensayístico, hasta llegar a ensombrecer lo puramente narrativo.

mía al emprender el estudio de la gramática! Creía yo de buena fe que la gramática reposaba sobre bases inmovibles, milenarias, y he visto con estupor que todo, en su campo, es incierto y movido. ¡Quién me había de decir que un tiempo del verbo que yo consideré siempre como pretérito cercano (*yo amara*, por ejemplo), había de ser consagrado como futuro imperfecto! Por lo menos ese tiempo es las dos cosas”¹⁰²³.

Pero las digresiones son de tan diversa índole, que resultaría vano el intentar catalogarlas todas. Las hay que giran en torno a temas literarios, y -dentro de éstos- las hay también que giran alrededor de problemas no resueltos. Con respecto a ciertas dudosas autorías, acierta quizá el doctor don Pedro Mena (“Los papeles y la vida”) cuando afirma: “El tono de la *Guerra de Granada*, de Hurtado de Mendoza, está a cien leguas del tono del *Lazarillo*. El tono de *La tía fingida* no es el mismo, ni con mucho, del tono de las *Novelas ejemplares*. Ni el tono de *La estrella de Sevilla* es, evidentemente, el tono de Lope”¹⁰²⁴. O se habla de la dificultad en un género literario muy conocido por Azorín: “No sé si podré imaginar un nuevo cuento. El arte de contar me apasiona. Lo reputo por el más arduo”¹⁰²⁵ - dice Federico Sobrado de Aliaga en “Paloma del Campo”-. O hallamos curiosas revalorizaciones como la del pintor Eduardo Rosales y toda la pintura decimonónica española en general, puesta en boca de Laura Rodríguez de Fonseca (“La pitonisa de Coca”): “Rosales es, para mí, el más grande pintor español contemporáneo. ¡Qué maravilla de color y de relieve su *Muerte de Lucrecia*! El período histórico de España que va del reinado de Isabel Segunda al reinado de Alfonso Trece es, a mi entender, nuestro segundo siglo de oro”¹⁰²⁶. Aunque es verdad que muchas de estas digresiones que leemos en los cuentos de *Pensando en España* nos suenan, de una u otra forma, a cosas ya leídas en Azorín, como esta que extraemos del relato “Su mejor amigo” y que nos vuelve a plantear el viejo dilema existente entre acción y reflexión: “El cartujo en su celda desarrolla más energía y es más útil a la Humanidad que la más importante fábrica de Manchester”¹⁰²⁷.

¹⁰²³ *Ibíd.*, pág. 1059.

¹⁰²⁴ *Ibíd.*, pág. 1021.

¹⁰²⁵ *Ibíd.*, pág. 1000.

¹⁰²⁶ *Ibíd.*, pág. 938. Asimismo, palabras laudatorias para el pintor Eduardo Rosales se encuentran en el relato “Su mejor amigo”: “Nada más elegante que el cuadro de Rosales *Presentación de don Juan de Austria a Carlos I*. Eduardo Rosales es uno de los grandes pintores españoles. Después de Velázquez, Goya. Después de Goya, Rosales. Después de Rosales, Zuloaga”. Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 981.

¹⁰²⁷ *Ibíd.*, pág. 984.

El amor a España a través de la lengua española

La última característica que quisiera resaltar de *Pensando en España* es la preocupación por el idioma; preocupación que se advierte ya en el significativo prólogo “La vida de las palabras”. En apretada síntesis, lo que Martínez Ruiz nos viene a decir es que “el escritor fluctúa entre el arcaísmo y el neologismo. Todo es cuestión de tacto. Todo es cuestión de instinto”¹⁰²⁸. Así, pues, aunque hay que tender hacia un estilo “claro, sencillo y preciso”, Azorín añade que “a la claridad y precisión se debe sacrificar el ornamento. Pero ¿cómo hurtarse a la seducción del neologismo o al hechizo del arcaísmo?”¹⁰²⁹.

Al lado de estas palabras preliminares, cabe situar esas otras que, redundando en lo mismo, están puestas en boca de personajes de ficción. Como el narrador protagonista de “El extranjero en su patria”, tan parecido al autor real, que llega a similares conclusiones como las que hemos leído en libros memorialísticos como *París*. Transcribo un fragmento:

“El ambiente de París está velado siempre por un cendal ligero, y el ambiente en tierras de Alicante es limpidísimo. No trato a nadie. Vivo vida eremítica. No tengo en la patria ni deudos ni amistades entrañables. Cercado aquí de gentes que parlan lenguas que yo no hablo, se ha operado en mí reacción natural. Siento ahora más que nunca amor a la lengua materna. El idioma es el nexo de la nacionalidad. En España, el castellano -no dejemos de llamarlo el castellano- se extiende a toda el área de la nación. Y en las regiones en que se habla otro idioma, el castellano, en el comercio de las gentes cultas, se sobrepone a las hablas vernáculas”¹⁰³⁰.

¹⁰²⁸ *Ibíd.*, pág. 918. Entre los neologismos que Azorín propone está la voz *inicio*, hoy plenamente admitida en la Real Academia, pero no en 1940. Véase la briosa defensa de esta palabra nueva: “*Inicio* es bonito. Existen *iniciación* e *iniciativa*. *Inicio* mismo existe como tiempo de verbo. *Inicio* es breve y expresivo. *Inicio* es eufónico. ¿Qué inconveniente hay en usar *inicio*? ¿Es que no sería siempre más bonito que *incipio*? Nadie ha lanzado *incipio*. Si lo lanzara alguien, seguramente encontraríamos para ese vocablo objeciones que no se nos ocurren para *inicio*. *Inicio* prosperará. *Inicio* correrá. Lo vemos correr, gozoso, alborotado, como un chico que sale de la escuela”. Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 917. La preocupación por el léxico -neologismos, arcaísmos- también se percibe en algunos de los artículos recogidos por Ángel Cruz Rueda en *El artista y el estilo*, de 1946; entre éstos: “Los diccionarios”, “Revista de vocablos” y “Neologismo”. Asimismo, en otros de los años 40 como “Las cosas” y “Las palabras”, recogidos por J. García Mercadal en Azorín, *Sin perder los estribos*, Madrid, Taurus, 1958.

¹⁰²⁹ *Ibíd.*, pág. 918.

¹⁰³⁰ *Ibíd.*, págs. 1058-1059.

Por lo tanto, neologismos, arcaísmos y voces de la tierra nativa son tres características que percibimos en los distintos cuentos de *Pensando en España*. Menos neologismos, quizá, como este que aparece en el relato “Sancho, encantado”: “La acompañó, naturalmente, el sumiller de cava con su acervo de *bebestibles*”¹⁰³¹. Porque lo que predomina son los arcaísmos y las voces procedentes del Valle de Elda. Recuérdese que Micael Salomón (“La vida es sueño”) estima, ante todo en un estilo, “el sabor a tierra nativa”. En tales aspectos, pues, me quiero detener.

El lenguaje del campo y sus animales están presentes en “Drama sin drama”: “Si algo contrista a Pacheco, es el no verse ya en la liza. Y a veces, abandonando su calma, hurtándose al sosiego del *agro*, *piafa* como un *trotón* ardoroso. Pero se refrena”. Asimismo, se van nombrando los utensilios tradicionales en la vida doméstica de los campos de España en “No juguéis con el misterio”: nombres -hoy casi olvidados- como *cernedero*, *pintadera*, *moyuelo* (‘salvado fino’), *afrecho* (‘otro salvado’), *amasadero* o *amasador*; incluso palabras curiosas como *la sonochada* (‘principio de la noche’). Vocablos todos que pertenecen a la zona del Alicante castizo, donde tiene lugar la narración. A su vez, en “El tiempo pasado”, hablando de las partes de una chimenea, aparece “la piedra *trashoguera*”¹⁰³².

Otras veces se buscan gentilicios un tanto arcaizantes, como *edetano* (de Edetania; hoy provincia de Tarragona); palabras en desuso, que, sin embargo, dan título a un cuento (como “La *leticia* en la *egestad*”, y el adjetivo derivado de una de ellas: *egeno* (‘pobre’). O bien se echa mano de construcciones sintácticas ya periclitadas: “El aceite de oliva no lo remedia todo. Contiene propiedades varias, quier eméticas, quier vulnerarias, quier emolientes”¹⁰³³ - leemos en “Los papeles y la vida”-. Como arcaizantes suenan a nuestros oídos -y a los oídos de 1940- estas expresiones y estos giros que se leen en “El extranjero en su patria”:

¹⁰³¹ Las cursivas son mías.

¹⁰³² Palabras propias del lenguaje campesino -*amasador*, *artesa*, *trashoguera*- que también se leen en “Dónde escribí este libro”, páginas que, desde 1909, sirven de prólogo a *Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904. Vid. Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 39.

¹⁰³³ *Ibid.*, pág. 1019. *Quier*: conjunción distributiva, anticuada ya (apócope de *quiere*). *Eméticas* (‘vomitivas’), *vulnerarias* (‘que cura las heridas’), *emolientes* (‘que ablanda dureza o tumor’); se trata de muy claros tecnicismos, provenientes del lenguaje de la Medicina.

“Hace veintiséis años que vine a París por ocho días. El breve lapso se *alongara* a tantos años. No vivo en el casco de la ciudad, sino en su *alfoz*. Al sur de París, en la *contornada*, no lejos del bosque de Verrières, hay un lugar al que llaman Robinson. El paraje es placentero. Todos estos alrededores de París se hallan sembrados de casas de placer. En Robinson se levanta, no *asaz* elevada, una colina. En lo alto está mi casa”¹⁰³⁴.

Al mismo tiempo, se presta mucha atención a los refranes¹⁰³⁵. Recuérdese lo que, en “La vida es sueño”, dice el narrador con respecto a Micael Salomón: “No podían los refranes castellanos estar privados del amor de Micael. A los refranes consagraba el anciano también sus vigiliyas. En sus conversaciones los citaba a cada momento”¹⁰³⁶. Azorín, siguiendo con el tono didáctico, no sólo intercala refranes en los cuentos, sino que, en ocasiones, nos ilustra con claras nociones sobre su sentido y su origen. Estos son algunos de ellos: “Eso es harina de otro costal”, “La pena es coja, mas llega” (“El príncipe Segismundo”); “La rueda de la fortuna nunca es una”, “La verdad, como el olio, siempre anda en somo” -*somo*: ‘encima, en lo más alto’- (“La vida es sueño”); “De casta le viene al galgo el ser rabilargo”, “A la par es negar y tarde dar” (“Su mejor amigo”); “Llueva o no llueva, trigo en Orihuela” (“El pretérito perfecto”, “Schlemihl, en España”); “Araña, ¿quién te arañó? Otra araña como yo” (“Clemente Ras”); “Más mata la cena que Avicena” (“La leticia en la egestad”) o la variante “Más mató la cena que sanó Avicena” (“Epílogo. El pintor de España”); “Dios te dé salud y gozo, casa con corral y pozo” (“El extranjero en su patria”).

Como en tantas otras ocasiones, José Martínez Ruiz presta suficiente atención a otras lenguas de España, especialmente -por ser también la suya- al catalán que se habla en la zona de Alicante¹⁰³⁷. Lo vemos, en parte, en “No juguéis con el misterio” (términos como

¹⁰³⁴ *Ibíd.*, 1058. Los subrayados son míos.

¹⁰³⁵ Recuerda Azorín lo siguiente en *Ejercicios de Castellano*, de 1960, con respecto a las librerías de viejo en París: “Encontré allí el *Diccionario español-francés y francés-español de Joan Palet*, París, 1604. Y también algo más raro: un refranero castellano -con la explicación de los refranes en francés- encuadernado juntamente con otros refraneros, alemán, latino, italiano, francés. Perteneció este ejemplar al jurisperito e historiador Thou, uno de los gestores del Edicto de Nantes (1598). Está este refranero en la mesa en que escribo” (Azorín, *Ejercicios de castellano*, cit., pág. 1368). En cierto modo, este interés por el refranero español supone una revalorización de la literatura paremiológica, que nos llevaría a pensar en autores lejanos como, por ejemplo, el Marqués de Santillana (*Refranes que dicen las viejas tras el fuego*) o Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*).

¹⁰³⁶ Azorín, *Pensando en España*, cit., pág. 964.

¹⁰³⁷ Nuevamente en *Ejercicios de Castellano* leemos: “Mi casa -en Monóvar- era bilingüe. Hablábamos los señores, entre nosotros, en castellano; hablábamos a la servidumbre en valenciano. Mi padre nunca habló valenciano; mi madre sabía bien el castellano. El pueblo de mi padre -Yecla- es una severa ciudad de larga historia; el pueblo de mi madre -Petrel- es un pueblo limpio y alegre; una guía le llama *jolie petite ville*. Cada idioma tiene sus ternuras, sus dulzuras. No hay que temer las contaminaciones de los idiomas. Yo creo que un

cernedera y *pastoor*), pero, sobre todo, en “El extranjero en su patria”: *Diu, que vé de molt llunt!* (que significa: ‘dice que viene de muy lejos’) o *Pobret! Està plorant!* (que traducimos por: ‘¡Pobrecito! ¡Está llorando!’). El caló, la lengua de los gitanos, aparece en este simpático diálogo que está en “Paloma del Campo”:

“- *¿Madrilati?* -he gritado encarándome con Paloma.

La gitánica ríe, mostrando diente níveos -níveos entre la grana de los labios- y vocea:

- *¡Sesé!*

- *¿Gabicote?* -torno a preguntar.

- *¡Gachapla!* -vuelve a decir Paloma.

El diálogo, trasladado al castellano, es éste:

- *¿Madrid?*

- *¡España!*

- *¿Libro?*

- *¡Copla!*”¹⁰³⁸.

idioma se beneficia con el roce de otro idioma. El castellano se ha corroborado y acendrado en mí, primero con el valenciano, luego con el francés”. Azorín, *Ejercicios de castellano*, cit., pág. 1370.

¹⁰³⁸ *Ibíd.*, pág. 1002.

SINTIENDO A ESPAÑA

Decía José Martínez Ruiz, en su libro de memorias *París*, de 1945, que había escrito los cuentos de *Sintiendo a España* en el piso del 14 de la calle Tilsitt¹⁰³⁹. Y de esa afirmación se hace eco Ángel Cruz Rueda cuando afirma, con respecto a este libro, “gemelo de *Pensando en España*”, que lo compuso Azorín en la capital de Francia¹⁰⁴⁰. Y, sin embargo, a la luz de las investigaciones de E. Inman Fox, se observa que los relatos del volumen que nos ocupa se escribieron en España, siendo el primero “La vida en peligro” (15-X-1939) y “Las tres fases” el último (18-V-1941). Hallándose su autor en suelo patrio desde agosto de 1939, estos cuentos se publicaron todavía en el diario bonaerense *La Prensa*¹⁰⁴¹. Es éste un dato que acaso pueda parecer insignificante, pero que desde lejos nos habla aún de represalias, de silencios y de depuraciones en una España recién salida de una guerra y en el inicio de una dura posguerra.

1941 había sido el año memorialístico por excelencia, con libros como *Valencia* y *Madrid*. Asimismo, la profesora argentina Erly Danieri preparó unas páginas escogidas de Azorín bajo el título de *Visión de España*. A este volumen, José Martínez Ruiz le puso un bello prólogo titulado “El otro y el mismo”; prólogo que es en realidad un muy logrado cuento, en el cual el narrador protagonista, mirando una vieja fotografía de un grupo de colegiales -entre los que se encuentra él mismo-, evoca sus lejanos años de internado. Un argumento que, al lector azoriniano, le habrá de sonar en seguida a *Las confesiones de un*

¹⁰³⁹ Vid. Azorín, *París, Obras completas*, vol. VII, cit., pág. 872.

¹⁰⁴⁰ Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. VI, cit., pág. 17.

¹⁰⁴¹ Vid. E. Inman Fox, “Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda”, cit. Asimismo, del mismo crítico, “Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad”, cit. Una visión sospechosamente amable de la España de posguerra se desprende en los artículos de José Martínez Ruiz titulados “En España” (*La Prensa*, 29-X-1939) y “La vida de un español” (*La Prensa*, 21-IX-1941); ambos recogidos por Ángel Cruz Rueda en *A voleo*, Azorín, *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954. Por otra parte, el único artículo que en esos años publica José Martínez Ruiz en España se titula “Elegía a José Antonio” (*ABC*, 30-XI-1939), abriéndose después un silencio que se empezará a romper a finales de 1941, aproximadamente. Véase E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

pequeño filósofo, libro de memorias de 1904. Pero volviendo al cuento “El otro y el mismo”, vemos que el recurso de la fotografía como objeto evocador no es nuevo (pensemos en relatos de la época áurea como “Un retrato histórico”, recogido más tarde en el volumen *En lontananza*, de 1963). Y hay además un empleo de la segunda persona que sí nos resulta novedoso, porque a través de ella el provector escritor habla con el niño que fue:

“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 aventura 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 por el mundo? En ti hay una fuerza latente que se irá desarrollando 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?”¹⁰⁴².

Aparte de la publicación de la novela *El escritor*, 1942 es el año del cuento. Se editan *Cavilar y contar*, un volumen que contiene relatos de los años 20 y 30, en Destino; y *Sintiendo a España*, en la también barcelonesa editorial Tartessos. Un libro -como lo fue *Pensando en España*- con escasa fortuna editorial, pues no se volvió a reeditar íntegro de forma exenta y algunos de sus relatos -muy pocos- pasaron a las *Obras selectas*, que en 1943

¹⁰⁴² Azorín, “El otro y el mismo”, *Visión de España, Obras completas*, vol. VI, cit., pág. 314.

preparó Cruz Rueda¹⁰⁴³. Entre los estudiosos que se han detenido en el presente volumen cabe destacar al hispanista Christian Manso¹⁰⁴⁴.

ANÁLISIS TEMÁTICO

En los veintiocho cuentos de este volumen -enmarcados nuevamente por un prólogo y un epílogo- nos vamos a encontrar con distintos núcleos temáticos. Algunos de éstos, unen aún más si cabe *Sintiendo a España* con los dos libros anteriores -*Españoles en París* y *Pensando en España*-, con los cuales forma una trilogía. Por ejemplo, el mundo de los exiliados. Así, en “Dar tiempo al tiempo” se nos dice que Leoncio Janer, abogado, “en París vive tranquilamente”¹⁰⁴⁵. En París, también, bajo un cielo “de un suave gris”, charlan Paco Montes y Antonio, siendo este último *alter ego* del escritor José Martínez Ruiz¹⁰⁴⁶ (“Nauta en el Sena”). Asimismo, en la noche parisina disertan sobre literatura Roque Satillán y Juan Olías (“En los Campos Elíseos”). Mientras que entre Francia y España transcurre la trama de “La seca España”, en donde Silvino Poveda, terrateniente alicantino, regresa de París a su finca *El Secanet*, próxima a Malvar; o lo que es lo mismo: de la capital de Francia a una finca próxima a Monóvar. Asimismo, de la estancia en París y de sus largas y reiteradas visitas al Louvre atesoran recuerdos el pintor Hilario Artaza y Pablo Lorenzo, el narrador testigo de “En el Museo del Prado”.

¹⁰⁴³ Los cuentos que se seleccionaron -cinco en total- son los siguientes: “La familia de Cervantes”, “El honor castellano”, “El cura de Maqueda”, “Don Quijote, vencido”, “La vida en peligro”. Por tanto, dos relatos sobre la vida de Cervantes (“La familia de Cervantes”, “La vida en peligro”); una recreación del *Lazarillo* (“El cura de Maqueda”) y otras dos sobre personajes del *Quijote* o episodios relacionables con esta novela (“El honor castellano” y “Don Quijote, vencido”). Mayor variedad ofrecen, en cambio, los seis que María Martínez del Portal seleccionó para las *Obras escogidas* de Azorín (Madrid, Espasa Calpe, 1998): “La visita aplazada”, “Las tres fases”, “La soledad”, “El cura de Maqueda”, “Habla don Rodrigo” y “Al pie de la escalera”.

¹⁰⁴⁴ Vid. Christian Manso, “Facetas del exilio (Sobre *Sintiendo a España*), *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 301-310.

¹⁰⁴⁵ Azorín, *Sintiendo a España, Obras completas*, vol. VI, cit., pág. 649.

¹⁰⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 684. Resulta curioso comprobar las connotaciones afectivas que el nombre de Antonio tiene para José Martínez Ruiz. En la elección de dicho nombre para algunos de sus heterónimos acaso algo tenga que ver el afecto que sintió por su tío paterno, Antonio Martínez Soriano, de Yecla. Baste comprobar las entrañables páginas que le dedica en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. O, ya en su senectud, el cap. XVIII de *Agenda* (1959): “Un epicúreo sin saberlo”. Véase el trabajo de María Martínez del Portal “Antonio Azorín, personaje de J. Martínez Ruiz”, cit. Asimismo, Miguel Ortuño Palao, “Figuras reales de Azorín”, cit.

Del exilio y de las congojas que éste conlleva sabe mucho el actor don José Valdés, personaje que el lector atento recordará, si ha leído *Pensando en España*¹⁰⁴⁷. A dicho personaje lo hemos visto otras veces acompañado de su amigo el dramaturgo Paco Herrero. A su vez, encontramos a este Paco Herrero en el relato “Entre dos aguas”, hablando sobre el teatro clásico español con Fulgencio Grases. Y nuevamente lo hallamos en “Mariana Pardo”, en una gira con una compañía que representa *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, en la cual actúa la actriz que da título al cuento. Al mismo tiempo, en el madrileño Teatro de la Comedia charlan sobre la excelencia del teatro clásico español los ya mencionados Pepe Valdés, Paco Herrero, más el periodista Ernesto Zaldívar (“El primer acto”). Por último, en “La gran Cenobia”, don José Valdés diserta ante un silente auditorio sobre la importancia que, por encima de los decorados, tienen en una representación teatral dos elementos fundamentales: “texto y actor”¹⁰⁴⁸.

Casi en relación con lo que venimos diciendo, gran importancia tiene el personaje de Gaspar Salgado, pintor; especialmente porque éste ha sido considerado por parte de la crítica como un *alter ego* de José Martínez Ruiz¹⁰⁴⁹. Entre Francia y España -o, más concretamente, entre París y Montejo, un pueblecito soriano- encontramos a Gaspar Salgado en “La continuidad histórica”; y lo hallamos perdido, desorientado, porque no tiene el nexo de unión con la tradición española. Dicho nexo lo volverá a encontrar en Montejo, vieja ciudad castellana donde “se ha detenido el tiempo”, donde se vive “como en el siglo dieciséis”, y donde, en fin, “sus habitantes se contentan, modestamente, con la España de Cisneros y Gonzalo de Córdoba, de Santa Teresa y fray Luis de Granada, de don Juan de Austria y de don Álvaro de Bazán, de Cervantes y de Lope de Vega”¹⁰⁵⁰. Las dudas que a Gaspar Salgado

¹⁰⁴⁷ Aparece como protagonista en los cuentos “El teatro español”, “Por el sótano y el torno” y “En las tablas” (*Pensando en España*).

¹⁰⁴⁸ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 765.

¹⁰⁴⁹ En cuatro cuentos de *Sintiendo a España* aparece el personaje de Gaspar Salgado: “La continuidad histórica”(20-VI-1940), “Las tres fases”(18-V-1941), “Doña María de Molina” (14-IV-1940) y “Días en Levante”(21-VI-1940). Las fechas, como casi siempre, se deben a E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

¹⁰⁵⁰ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 681. Montejo (Soria) es otra población castellana, ejemplo de ciudad muerta, como anteriormente lo fueron Nebreda y la navarra Lodosa. En cuanto a la evocación de grandes figuras de la Historia, comparemos el texto con este otro extraído de *La voluntad* (capítulo XXIV, primera parte), en el cual la contemplación de las tierras de El Pulpillo le lleva al narrador a evocar los nombres del pasado español, ya mediato, ya cercano: “En los días grises del otoño, o en marzo, cuando el invierno finaliza, se siente en esta planada silenciosa el espíritu austero de la España clásica, de los místicos inflexibles, de los capitanes téticos - como Alba-; de los pintores tormentarios -como Theotocópuli-; de las almas tumultuosas y desasosegadas -como Palafox, Teresa de Jesús, Larra...” José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, cit., pág. 230.

le asaltan en el momento de volver a España -las mismas dudas que sentiría el escritor Martínez Ruiz-, aparecen en “Las tres fases”:

“¿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”¹⁰⁵¹.

No faltan tampoco en *Sintiendo a España* las recreaciones literarias. En el *Quijote* se basan “El honor castellano” y “Don Quijote, vencido”. El primer cuento nos presenta al pintor Juan de Dios Pedroso, quien dice haber visto, en pleno siglo XVII, a un caballero andante con su escudero... Al no ser creído por don Gonzalo de Rojas, caballero de Santiago, doctor en Derechos, enferma de melancolía y muere. Don Álvaro Tarfe, finalmente, sacará a don Gonzalo de su error¹⁰⁵². Sin embargo, otro desenlace a la novela cervantina se nos da en “Don Quijote, vencido”, ya que -al regresar finalmente a su pueblo- el hidalgo admite ante el cura Pedro Pérez, el bachiller Sansón Carrasco y el barbero Nicolás que lo que ha vivido no es más que un sueño, porque “lo real vale menos que lo soñado”¹⁰⁵³.

Del *Lazarillo de Tormes* parten otras dos recreaciones literarias. “La soledad”, tomando de nuevo como argumento el tratado tercero de la novela, nos presenta al Hidalgo, el cual, después de haberle sonreído la fortuna, abandona Valladolid, no pudiendo soportar la vida social de la gran ciudad, y vuelve a “la amada casa toledana, solitaria y sin muebles”¹⁰⁵⁴. Un final sin duda más amable que el que a este Hidalgo le dio Azorín en *Castilla*, de 1912, mediante el cuento titulado “Lo fatal”. Por otro lado, “El cura de Maqueda” trae consigo la novedad de que se le presta voz a este personaje del tratado segundo de la novela renacentista; y así, desde la primera persona, es capaz de defenderse de las ignominias que sobre él forjó Lázaro de Tormes y que pasó al texto el anónimo autor.

¹⁰⁵¹ *Ibíd.*, pág. 704.

¹⁰⁵² No es la primera vez que don Álvaro Tarfe aparece en los cuentos de Azorín. Recuérdese “Al margen del *Quijote*”, *Al margen de los clásicos*, 1915.

¹⁰⁵³ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 761.

¹⁰⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 729.

Como ocurría en *Pensando en España*, gran atención se le presta a Miguel de Cervantes, convirtiéndose nuevamente en personaje literario de varios cuentos¹⁰⁵⁵. Así, “La familia de Cervantes” -relato que abre el volumen *Sintiendo a España*- está situado en el presente, y desde ese presente don Elías Cervantes y su familia (doña Angustias, su esposa, y sus hijas, Consolación y Carmencita) sostienen que el autor de las *Novelas ejemplares* nació en Lucena, pueblo de la provincia de Córdoba. Se justifica después que el arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, falsificó la partida de bautismo del escritor, con el fin de que la posteridad creyese que Miguel de Cervantes nació en Alcalá de Henares y no en Andalucía¹⁰⁵⁶. Con el divertimento “Caramanchel”, pone Azorín otra vez en práctica un procedimiento literario -utilizado ya antes en “El castigo de Don Juan”, de *Los Quinteros y otras páginas*-, el cual consiste en dar visos de realidad a algo que no lo es¹⁰⁵⁷. En el cuento que nos ocupa, se nos presenta como cierta una historia ficticia, en virtud de la cual un individuo llamado Francisco de Caramanchel habría contribuido, con su estipendio, a librar de su cautiverio a Miguel de Cervantes. Un recurrente estribillo puesto en boca de un ciego que narra el suceso -“¡Caramanchel, Caramanchel, Caramanchel!”- pone en sobreaviso al lector azoriniano de que lo que se está narrando no es cierto.

Por último, “La vida en peligro”- tomando como plantilla la historia del capitán cautivo, que se nos narra en la primera parte del *Quijote*- cuenta cómo pudo ser uno de los frustrados intentos de fuga de Cervantes durante su cautiverio de Argel. Antes de nombrar al escritor protagonista del relato, se nos dice que el tramador de esta fuga es “un *Tal de Saavedra*”, evidente mención al *Quijote* y a la historia del capitán cautivo, particularmente¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁵ Aunque no me detendré -de momento- en todos ellos, los cuentos de *Sintiendo a España* a que me refiero son los siguientes: “La familia de Cervantes”, “El pastor Elicio”, “Caramanchel” y “La vida en peligro”.

¹⁰⁵⁶ El relato “La familia de Cervantes” forma parte de esa serie de cuentos que se hacen eco de las múltiples hipótesis que circulaban -y siguen circulando- en torno al autor del *Quijote*. Recuérdense, a tal efecto, narraciones como “El secreto de Cervantes” y “Cervantes nació en Esquivias” (ambas de *Pensando en España*, 1940).

¹⁰⁵⁷ Sobre lo que es el *caramanchelismo*, aparte del cuento que he citado (“El castigo de Don Juan”, *Los Quinteros y otras páginas*, de 1925) y los comentarios que al mismo hemos hecho, véase el capítulo V de *París* (1945), libro de memorias de José Martínez Ruiz.

¹⁰⁵⁸ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 780. En el *Quijote* (I, 40) leemos lo siguiente: “Sólo libró bien con él [con Azán Agá] un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra”. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, cit., pág. 437.

En cuanto al paisaje, hay en los cuentos de *Sintiendo a España* una predilección por Levante. Y a Levante nos remiten los nombres de los personajes de la narración “El hijo y el padre”: el matrimonio formado por Llorens Cremades y Remedios Puchol; el hijo de ambos, *Visentet*; más otros personajes como Malena y la hija de ésta, Pepeta. Habitan todos una finca que está “en la parte alta y montuosa de la provincia alicantina”. Es más: “la casa tiene dos cuerpos: uno de dos altos, y el otro de planta baja y principal. En el primero viven los amos, y en el segundo, los jornaleros que trabajan la tierra”. Pocos, tal vez, pero bien perceptibles contornos que nos llevan a pensar en la finca familiar de los Martínez Ruiz, el Collado de Salinas. De hecho, en el cuento se indica que “la casa toma su nombre del paraje en que se levanta. Desde el eminente collado se atalaya llanura dilatadísima cerrada en sus confines por azules montañas”¹⁰⁵⁹. A Orihuela acude la muerte a cumplir su luctuosa misión en “La visita aplazada”. Y junto al Mediterráneo va en busca de la inspiración el pintor Gaspar Salgado (“Días en Levante”). Para terminar, dos cuentos tienen como escenario la ciudad de Malvar, pseudónimo tras el cual se esconde la siempre apacible Monóvar: estos dos cuentos son “La seca España” y “El sueño del poeta”¹⁰⁶⁰. De hecho, más de la mitad de “La seca España” transcurre en la finca de *El Secanet*, próxima a Malvar, cuyo propietario es el alicantino Silvino Poveda:

“La finca que cultiva Silvino en el término de Malvar es de secano. En ninguna parte de España se cultiva el secano tan perfectamente como en la tierra alicantina. Digo de España y debiera decir de toda Europa. Alicante, con la de Almería, es la provincia donde menos llueve de todo el suelo español. Existen pocos riegos en la parte central de la provincia. La finca en donde vive Silvino se llama El Secanet. *Secanet* es diminutivo de

¹⁰⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 668. También era escenario frecuente de *Pensando en España* el Collado de Salinas, especialmente en cuentos como “No juguéis con el misterio” y “El extranjero en su patria”.

¹⁰⁶⁰ Bajo idéntico pseudónimo aparece la ciudad de Monóvar en la novela *Capricho*, de 1943: concretamente en el capítulo XV de la primera parte, cuyo título es “La voluntad de Malvar”. Azorín firma *sentimentalmente* el “Prólogo” a *La cabeza de Castilla*, de 1950, en “Malvar, 1949” (“Nos hallamos en Malvar, no lejos del Mediterráneo”); prólogo que el escritor -en uno de esos juegos de desdoblamiento tan recurrentes en su senectud- escribe para la obra que acaba escribir su amigo Arnaldo Albert, otro heterónimo de J. Martínez Ruiz. El nombre de Malvar (‘sitio poblado de malvas’), como pseudónimo de Monóvar, pudo venir sugerido por la existencia en la ciudad nativa de Azorín de la plaza de la Malva, próxima a la casa del escritor. En *Agenda*, de 1959, el ya proveyecto escritor la recuerda con estas palabras: “Que don David Pérez construyera un mercado moderno y acabara con el mercado *terrestre* -los lunes- en la plaza de la Malva, me parecía mal. A ese mercado de la plaza de la Malva acudían los huertanos circunvecinos, y ese mercado -con sus puestos en el suelo- era una espléndida exposición de colores, por sus frutos, por sus verduras: rojo, verde, amarillo, el amarillo de las chirivías, morado, el morado de las zanahorias. Y todo en la luz suave de Levante”; Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pág. 107.

secá. *Secá* significa secano. Podemos, pues, decir que Silvino Poveda vive, lo más del año, allá en España, provincia de Alicante, termino municipal de Malvar, a cincuenta kilómetros del Mediterráneo, en el amado Secanet. Treinta y siete kilómetros separan la ciudad del mar; ocho kilómetros, El Secanet de la ciudad”¹⁰⁶¹.

En el otro cuento -“El sueño del poeta”-, el escritor Silvio Robles visita Malvar invitado por Higinio Poveda¹⁰⁶². Cuarenta años después, Robles evoca la ciudad levantina, a través de notas coloristas, olfativas y gustativas. Por tratarse, quizá, del más bello homenaje que José Martínez Ruiz le rindiera a Monóvar -aparte, claro está, de la novela *Superrealismo*-, ofrezco íntegro el fragmento, aun siendo consciente de su extensión:

“- En Malvar no me daba cuenta de nada. Sería inútil negarlo. En Malvar no vi nada y lo vi todo. Esa es la evidencia. Y ahora, en este instante, estoy viendo a Malvar con todos sus pormenores. El acervo de mis sensaciones en Malvar está repartido en tres hacecillos: uno pertenece al color; el otro al olor, y el tercero al gusto. El campo del color está dominado por la media naranja de una ermita. Se levanta el santuario en la cumbre de una colina. Al pie se extiende Malvar. La panzuda cúpula está cubierta con tejas azules vidriadas¹⁰⁶³. Y estas tejas, tejas que aquí son azules y en otras partes verdes, todas brillantes, son la muestra evidente de que hemos pasado de Castilla a Valencia. Las cúpulas y torres retejadas de este modo son características de la tierra levantina. Y a veces, cúpulas verdes o azules armonizan con rígido ciprés, o con esbeltas palmeras, o con bosquecillos de inmarcesibles laureles, o con adelfas cuajadas de flores rojas o

¹⁰⁶¹ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 745-746. Esta finca, *El Secanet*, viene mencionada en el capítulo XXXIV de la novela *Superrealismo*, titulado “Casas de Campo”: “Nombres de parajes y casales de Ávila y Segovia; el encanto de repasar el *Nomenclátor de España*; nombres de casas y parajes de Monóvar. El Zafarich -delante había un estanque o zafariche-, el Chinorlet, el Belich, el Bilaire, la Buitrera, la Umbría, la Fontana, Casas del Señor, la Solana, el Búho, la Alquebla, la Pedrera, Collado de Salinas, el Secanet, el Paredón, el Siri, el Hondón...”; Azorín, *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 919. De Silvino Poveda -como *alter ego* de José Martínez Ruiz- y de *El Secanet* ha tratado José Payá Bernabé, “Azorín y África”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1993, pág. 197-210.

¹⁰⁶² Curiosamente, varios habitantes *literarios* de Monóvar o de sus alrededores se apellidan Poveda. Recordemos a Quico Poveda (Francisco Poveda), el mayordomo que cuida la finca en “El extranjero en su patria” (de *Pensando en España*); Silvino Poveda e Higinio Poveda (respectivamente, en los relatos citados “La seca España” y “El sueño del poeta”). Sin embargo, no cita Martínez Ruiz el apellido Poveda entre los más frecuentes en su tierra nativa -aun siendo así- cuando los enuncia en la novela *Superrealismo* (1929): “Apellidos corrientes en Monóvar. Repasarlos. Verdú, Albert, Vidal, Navarro, Cerdá, Amo, Calpena, Brotóns, Alfonso, Sogorb, Bellod, Mallebrera, Arnal. En la biblioteca de una vieja casa solariega, muchos libros del siglo XVIII, que llevan estas palabras escritas: ‘Soy de Blas Ruiz y Albert’”. Azorín, *Superrealismo, Obras escogidas*, vol. I, cit., págs. 885-886.

¹⁰⁶³ Alude Azorín a la ermita de Santa Bárbara.

blancas. Sobre el paisaje bañado en resplandeciente luz se yerguen, como en Malvar, las ringlas de las tejas curvas, a las que el sol arranca vivísimos reflejos.

El segundo haz de sensaciones en la ciudad mediterránea atañe al olor. El olor no ha acabado de entrar en las regiones de la poesía. Y, sin embargo, ¡qué vivo estimulante es el olfato para la asociación de las ideas poéticas! En ocasiones, toda una estrofa, quiero decir, un tropel de imágenes, surge al recuerdo de un pasado olor. De Malvar guardo yo dos olores predominantes. Los dos son francamente alicantinos: uno es el olor del cloruro de cal, y otro es el olor del petróleo. En las casas humildes, los muebles son de pino sin pintar. De pino sin pintar son también puertas y ventanas. La limpieza es exquisita en tierra alicantina. Continuamente, manos femeniles, manos incansables, están fregoteando con arena y jabón la desnuda madera. Y luego, como si fuera inagotable el ansia de aseo, dan a todo un repaso con agua en que se ha desleído cloruro de sal. Y ese cloruro, que allí llaman sencillamente *polvos*, impregna toda la casa de un penetrante olor. En cuanto al olor del petróleo (era la época de la lámpara inventada o perfeccionada por Quinquet), con petróleo aljofifaban, en las casas pudientes, los pavimentos de mosaicos rojos, azules y amarillos¹⁰⁶⁴. Y ¿qué diré del cantueso, a que tan aficionados son los malvarenses? En la penumbra de uno de estos zaguanes pavimentados con anchas losas, blancos los muros, estoy percibiendo, aquí en París, como si estuviera en Malvar, el olor penetrante del morado cantueso.

Y el tercer atadajo de sensaciones corresponde al sabor. Los sabores de la cocina de Alicante son únicos en el planeta. Nada más gustoso y nutritivo que aquellos manjares. Nutritivo, sin que sintamos peso molesto en el estómago. Los arroces que se guisan en Malvar son incomparables. Toda esta cocina es elemental. Menos complicación no puede darse. A veces bastan unas pizcas de bacalao socarrado y unas ñoritas secas, también asadas y hechas añicos, para componer, con aliño de aceite y vinagre, un plato delicioso. Pero estos platos hay que comerlos allí, a la vista de aquel paisaje discreto, sobrio, paisaje con montañas tapizadas de hierbas olorosas; paisaje de valles fértiles, de huertas pródidas y de almendrales plantados en colinas, que, desde lo alto, descienden hasta el llano en terraplenes escalonados y que represan blancos ribazos. Sueño, si es que sueño, en estos momentos, en Malvar, y no quisiera despertar de mi sueño”¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶⁴ Cfr. con “Desdichas y malandanzas de ‘Azorín’ en Levante”, *Tiempos y cosas*, 1944. Asimismo, “La limpieza en la casa”, cap. XXXVIII de *Agenda* (1959), de Azorín.

¹⁰⁶⁵ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., págs. 790-792.

La antítesis a Levante la pone la adusta tierra castellana. Y en *Sintiendo a España*, Castilla viene representada por Montejo, pueblo de provincia de Soria, como señalamos. De esta ciudad es natural Gaspar Salgado, y a la misma vuelve el pintor después de su exilio en París en busca de un nexo con el pasado patrio (“La continuidad histórica”). Pero en el volumen que estudiamos también aparecen otras regiones. Los verdes prados del norte, que fueron los de Vasconia en *Blanco en azul*, pertenecen ahora a la Galicia de Rosalía de Castro en el cuento “La capa de paja”. Y en París, Vicente Sagrañes, autor de cuarenta volúmenes de novela y comedia, evoca ante sus amigos el paisaje de Galicia en contraposición de su levante nativo: “Nacido entre naranjos, siento deseos vehementes de morar en el dulce país de los prados verdes y sedosos. En mi tierra el cielo es alto, y en la vuestra el cielo es bajo. En mi tierra el cielo es azul, y en la vuestra es ceniciento”¹⁰⁶⁶.

Por último hay una serie de cuentos que inciden en el tema del misterio, tan dilecto para Azorín. En apretada síntesis, nos presentan a una muerte personificada y compasiva -en la línea de “Drama sin drama”, de *Pensando en España*- (“La visita aplazada”); nos hablan sobre ese mal llamado azar, que lleva a Matías Peñalosa hasta el descubrimiento de un Rembrandt en una casa de campo levantina, después de haber leído unos sugeridores versos de la *Divina Comedia* (“Al pie de la escalera”); o de la aparición del fantasma de José Zorrilla ante el perturbado protagonista de “Nauta en el Sena”. Como en tantas otras ocasiones, se presta atención a figuras maltratadas por la Historia, como el último rey goda, al que se le achaca la pérdida de España¹⁰⁶⁷ (“Habla don Rodrigo”) o la esposa de Sancho IV de Castilla y madre de Fernando IV el Emplazado (“Doña María de Molina”).

ANÁLISIS FORMAL

Acerca del tiempo

¹⁰⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 664.

¹⁰⁶⁷ La figura de don Rodrigo figura en el romancero viejo al frente de los romances que tratan sobre la pérdida o destrucción de España. *Vid.* Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, págs. 43 y ss.

A la hora de tratar aspectos temporales en los relatos que integran esta colección, quiero establecer el distingo entre el tiempo como tema y el tratamiento del mismo según la fábula. El aspecto primero nos permite revisar ciertos tópicos ya de sobra conocidos en la amplia obra azoriniana. Pensemos, por ejemplo, en el eterno retorno, es decir, en el tan azoriniano tema del tiempo como repetición. Este tema lo encontramos de nuevo en el cuento “Doña María de Molina”. En él, un conocido Gaspar Salgado intenta pintar un lienzo de asunto histórico sobre la que fuera reina regente de Castilla, pero no halla la inspiración necesaria. Sin embargo, la personalidad de esta valerosa reina viuda la encontrará Salgado en su amiga Rosa Cancio, quien, tras la muerte de su marido, luchó frente a su familia política por defender los derechos de su hijo.

“Las tres fases”, también protagonizado por Gaspar Salgado, nos lleva al manido recurso de los saltos en el tiempo. Saltos en el tiempo que, como en otros relatos, llevan al personaje bien al pasado, bien al futuro. Un futuro que a Gaspar Salgado se le aparece en forma de un desconocido que, con setenta y cinco años (diez más de los que cuenta el personaje protagonista), le va contando su incierto porvenir como artista. Por otra parte, un joven que se le presenta a Gaspar Salgado es el pintor novel que él mismo fue, con sus mismos afanes, con idénticas ansias de triunfar. De estos encuentros con lo pretérito y con lo que aún estaba por venir, Gaspar Salgado saca la siguiente conclusión: “En unos instantes había tenido ante mí las tres fases de una vida: mi presente, mi inmediato porvenir y mi pasado”¹⁰⁶⁸.

Cosa bien distinta es que nos fijemos en el tiempo de la fábula. Y, aunque hay historias que comprenden años (“El hijo y el padre”, v. gr.), existen en *Sintiendo a España* muchos cuentos que presentan una gran condensación temporal en la trama, quedando reducida ésta a un encuentro casual o a una mera conversación; un rasgo de modernidad que, pese a todo, no nos resulta nuevo en la cuentística de José Martínez Ruiz: recordemos *Los pueblos*, de 1905. Y, efectivamente, sobre una tertulia se sustenta “La familia de Cervantes”.

¹⁰⁶⁸ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 707. Los cuentos de Azorín con similar estructura al que analizamos son “La balanza” (*Blanco en azul*), “La mayor emoción” (*Cavilar y contar*) y “Garcilaso” (*Los clásicos redivivos*). Si pasamos del mundo del cuento al del teatro, tenemos los dramas *Angelita* y *Cervantes o la casa encantada* (saltos en el tiempo hacia el futuro y el pasado, respectivamente).

Por otra parte, los desdoblamientos, los distintos *yo*s que hay en una persona -que tanto nos recuerdan a Quevedo- es un tema frecuente en el provector Azorín. Muy cerca -en el espacio y en el tiempo- tenemos el comentado cuento “El otro y el mismo” (*Visión de España*, 1941) y sucesivos desdoblamientos entre el yo presente y el yo pretérito se observan en libros de memorias como *París*, de 1945, y *Memorias inmemoriales*, de 1946 (pero que en 1943 se titularon *Memorias de X*). Para Unamuno, este tema del doble llegó a ser una obsesión, si pensamos en el relato “El que se enterró” (1908) y en el drama *El otro* (1922).

Dos amigos -Roque Santillán y Juan Olías- charlan en la noche de París (“En los Campos Elíseos”). Pepe Grases, actor, y Paco Herrero, autor dramático, “se topan en París”, y tan fortuito encuentro da pie a una erudita charla sobre el teatro clásico español (charla que, en sí misma, constituye el cuento “Entre dos aguas”). Procedimientos y asuntos similares observaremos en “Mariana Pardo” y “El primer acto”.

El narrador oscilante

En líneas generales, un narrador tradicional (entendiendo por tradicional el narrador omnisciente) predomina en la colección de relatos *Sintiendo a España*. E incluso de tradicional debe ser calificado algún recurso narrativo, como el marco que se observa en “La capa de paja”. Sin embargo, no está del todo ausente el Azorín que gusta de experimentar con otros moldes. Entre tales innovaciones, cabe destacar un narrador que no permanece inalterable a lo largo de todo el relato, sino que muy sutilmente va modificando, ante los ojos del lector, el punto de vista, la focalización. En esos pocos cuentos me quisiera detener.

Ejemplo claro de un cambio de voz narrativa nos lo vamos a encontrar en “La continuidad histórica”. Tipográficamente, el cuento, en su estructura externa, viene dividido, mediante unos asteriscos, en dos partes claramente diferenciadas: una transcurre en París; la otra, en Montejo. En la primera parte, un narrador omnisciente presenta a unos personajes que dialogan: son el doctor Noguera y Gaspar Salgado. A continuación, Gaspar Salgado toma la palabra, convirtiéndose así en narrador, y el doctor Noguera, en narratario. En la parte segunda, vuelve el narrador omnisciente para concluir el relato, ya en suelo español.

Un pequeño monólogo interior hay en el inicio de “Las tres fases”, aunque tal procedimiento no es en absoluto nuevo en Azorín (recordemos cuentos como “Gestación”, de *Blanco en azul*, y “Monólogo de un solitario en Navidad”, incluido en *Fabia Linde y otros cuentos*¹⁰⁶⁹). En el que nos ocupa, pienso que esta técnica le viene muy bien a las incertidumbres que, en torno a su regreso a España, acechan al protagonista del relato:

¹⁰⁶⁹ Refiriéndose a “Monólogo de un solitario en Navidad”, María Martínez del Portal dice lo siguiente: “Este relato se encuentra en *Blanco y Negro*, 3 de enero de 1926, con el título ‘Los muebles viejos españoles’, en la sección ‘La mujer y la casa’. He creído conveniente cambiar su título. Es la primera vez que se recoge en volumen. En cierto modo, nos ofrece un Azorín distinto”. *Vid.* María Martínez del Portal (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 117.

“¿Dónde 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”¹⁰⁷⁰.

Dos narradores distintos y una estructura perspectivística, en cierto modo, conforman la estructura del relato “En el Museo del Prado”. Por ese juego de perspectivas no sabemos si la pobreza del pintor Hilario Artaza es una elección ascética para alcanzar una pintura más espiritual -según nos cuenta el narrador testigo, Pablo Lorenzo- o -como dice otro innominado personaje- se debe sencillamente a que Hilario Artaza, “antes popular y querido del público, se halla hoy en total olvido y desdeñado”¹⁰⁷¹. Asimismo, el discurso del perturbado Paco Montes es a menudo corregido por Antonio, el narrador testigo de “Nauta en el Sena”. Veamos un ejemplo:

“- La vida es breve y congojosa. Joaquín Senante, cuando expire, habrá gozado al menos de un instante de felicidad. ¡Nauta en el Sena! Hombre que, en su casa flotante, pasa por en medio de la gloriosa ciudad entre las ondas del histórico río. Joaquín Senante estudió primero Derecho, y después se dedicó a la Marina civil. Y ahí le tienes, en el Sena, gobernando su vaporcito. Ya te habrás fijado en el nombre del barco. Lo lleva en la proa y en la popa: *Le Viso*. El Viso es el lugar de Ciudad Real en que el Marqués de Santa Cruz, es decir, don Álvaro de Bazán, levantó un palacio. Y, sin duda, Joaquín Senante, español, entusiasta de España, admira a tan gran marino y ha querido rendirle de ese modo homenaje. [...]

El vaporcito que cruzó ante nosotros no se llamaba *Le Viso*, sino que llevaba el nombre de Denis Papin. En la cubierta no se veía ningún nauta”¹⁰⁷².

Pero, sin duda, uno de los mejores ejemplos de lo que he dado en llamar *narrador oscilante* aparece en “El pastor Elicio”. El cuento nos presenta a Miguel de Cervantes -a quien se le nombra como “pastor Elicio”¹⁰⁷³- en el momento en que está escribiendo *La Galatea*;

¹⁰⁷⁰ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 702.

¹⁰⁷¹ *Ibíd.*, pág. 712.

¹⁰⁷² *Ibíd.*, pág. 689.

¹⁰⁷³ Precisamente, el pastor Elicio es personaje de la novela cervantina *Primera parte de la Galatea*, de 1585.

una estructura, por tanto, que guarda grandes semejanzas con el relato titulado “El poeta en la ventana”, de *Pensando en España*. El cuento se nos narra en presente (“El pastor Elicio se encuentra ahora sentado en la margen de un camino”), aunque queda bien aclarado que ese presente es, en realidad, el del año 1583. Mediante la analepsis, aparecen bellamente evocados espacios pretéritos en la vida del escritor en ciernes, como Italia, Lepanto y Argel. Desde el principio, la narración camina por las veredas del *cuento-adivinanza*, porque no todo se explica, siendo el lector quien ha de ir llenando los espacios en blanco que, en su discurrir, va dejando la narración¹⁰⁷⁴. Por ejemplo, se nos dice que nuestro personaje se casará en Esquivias, donde “vive una simpática muchacha de veintiocho años” (y el nombre de la joven lo debe saber un *lector omnisciente*). También se muestra omnisciente el narrador cuando da claras muestras de conocer las fortunas y adversidades que, a lo largo de su vida, le aguardan a este escritor que ahora escribe *La Galatea* (“Elicio ha de decir más tarde que la libertad es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos”¹⁰⁷⁵; o que “su última página literaria, verdaderamente sublime, el prólogo maravilloso al *Persiles*, ha de ser un episodio del camino”¹⁰⁷⁶). Sin embargo, otras veces el narrador oculta algo en su omnisciencia, escamotea datos que debe suplir con sus conocimientos el lector; por ejemplo, al final, cuando éste da a entender que tras su boda llevará Miguel de Cervantes una existencia apacible:

“La poesía de Acuña es profundamente consoladora. Puede servirnos de aliento y consolación a todos. Todos queremos lo que no ha de ser. Y todos caemos en la desesperanza. Y debemos encontrar, podemos encontrar, esperanza bienhechora en esa misma desesperanza. Cervantes quiere lo que no ha de ser. No ha de ser la felicidad que él imagina. Pero en estos momentos, con la florecita silvestre en la mano, Cervantes, desde lo hondo de su desesperanza, piensa en la muchacha de Esquivias, piensa en la vida

¹⁰⁷⁴ Como *cuentos-adivinanza* quedaron estudiados “El descendimiento de Miguel” y “Un poeta” (*Clásicos y modernos*, 1913).

¹⁰⁷⁵ Se refiere aquí Azorín a un muy conocido fragmento que se encuentra en el *Quijote* (II, 58): “- La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres”. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., pág. 1015.

¹⁰⁷⁶ Azorín, *Sintiendo a España*, págs. 655-657.

del pueblo, piensa en unos olivares y en unos majuelos que le aseguren la existencia, y se siente alentado”¹⁰⁷⁷.

La digresión, un componente más del género cuento

De este aspecto ya traté al estudiar los relatos de *Pensando en España*. Ahondaremos más, si cabe, en este sentido, partiendo de los cuentos que ahora nos ocupan. Aunque las digresiones son tantas, y de tan diversa índole, que no daremos cuenta más que de las muy significativas.

Que para Azorín estos excursos pueden ser algo consustancial a estos cuentos lo prueba el hecho de que en el titulado “Don Quijote, vencido” las digresiones figuran al principio del mismo. Así, antes de entrar plenamente en materia narrativa (que no es otra cosa que un nuevo final a la novela de Cervantes), el narrador hace una amplia digresión sobre la cal en las fachadas de la Mancha, las espeteras en las entradas de las casas y los gazpachos de esta tierra.

De entre las reflexiones que J. Martínez Ruiz introduce en los cuentos de *Sintiendo a España* me llaman la atención aquellas que versan sobre la Generación del 98. Téngase en cuenta, además, que está muy próxima la publicación del libro de memorias *Madrid*, de 1941, considerado como una especie de manifiesto de aquel grupo de escritores del Desastre. Da la impresión, asimismo, de que Azorín saliese al paso de posibles ataques provenientes de la España de Franco hacia una generación que, al menos en sus principios, no ocultó sus simpatías hacia el anarquismo. Ahora, en plena posguerra, José Martínez Ruiz tiene que proclamar el indudable amor hacia España y hacia todo lo español de este grupo de escritores. De hecho, en “La continuidad histórica”, las palabras de Gaspar Salgado transmiten el sentir de toda una generación literaria: “He dedicado toda mi vida, doctor, a España. No he pintado en toda mi vida más que asuntos españoles. Y para pintar a España necesitaba conocer sus hombres, sus paisajes, sus ciudades, su literatura y su historia. No sé si habré llegado a conocer todo esto. Sí digo que en amor a todo esto no me ha sobrepujado nadie”¹⁰⁷⁸. Palabras cargadas de afecto que se completan con estas otras puestas en boca del narrador omnisciente:

¹⁰⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 657.

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 679.

“Todas estas imágenes que decoran las paredes de este santuario de los recuerdos, están dentro del siglo XIX. El siglo XIX que se prolonga, en lo literario, hasta bien entrado el XX. El siglo XX, 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. Grandes patriotas que saltan del trampolín del pesimismo a la esperanza y al férvido amor a España”¹⁰⁷⁹.

No falta un recuerdo a los precursores del 98: a los regeneracionistas Joaquín Costa, con sus ansias de europeísmo, y Ricardo Macías Picavea, autor de una *Geografía elemental* (Valladolid, 1895), tan contrario a la consideración africana de España. A ambos pensadores se les rinde homenaje, aunque sea a través de la simple mención, en el cuento “La seca España”.

El amor a España, por parte de estos escritores, halla su paralelismo en pintores coetáneos que han prestado especial atención al paisaje, tema predilecto de la Generación del 98. En “Las tres fases”, dice al respecto Gaspar Salgado:

“Doy preferencia al paisaje. He pintado todos los paisajes de España. Y tengo el culto de los paisajistas españoles. A Casimiro Sainz, el paisajista loco, que andaba loco por los montes de Santander, le debo mucho. Y al patriarca don Carlos Haes. Y a Joaquín Mir, poseso de la pintura, y a Darío de Regoyos, que ha pintado paisajes maravillosos en su elementalidad. No debo olvidar a don Aureliano de Beruete y al elegante bodegonero de la carrera de San Jerónimo, Agustín Lhardy. Los cuadros del primero son muchos y delicados. El segundo ha pintado paisajes muy discretos de las cercanías de Madrid. ¿Y el sencillo y modesto Espina? En cierta Exposición vi en tiempos un paisaje de Espina que siempre tengo presente: *Cementerio en el Guadarrama*. Adosadas al ábside de una pobre

¹⁰⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 682. La bibliografía sobre el 98 es extensa y compleja, contradictoria a veces. Entre los defensores: Azorín, “La Generación de 1898”, *Clásicos y modernos*, 1913; José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, 1933; Pedro Laín Entralgo, *La Generación del Noventa y Ocho*, 1945; José Luis Abellán, *Visión de España en la generación del 98*, 1968; Luis S. Ganjel, *La generación literaria del 98*, 1971; José Luis Abellán, *Sociología del 98*, 1997; Donald Shaw, *La generación del 98*, 1989. Entre los detractores: Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, 1969; Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, 1970; José-Carlos Mainer (coord.), *Modernismo y 98*, 1984; José Luis Bernal Muñoz, *¿Invento o realidad? La generación española de 1898*, 1996. De lo discutida que es hoy tal generación da cuenta “Contra el 98 (Manifiesto de Valladolid)”, firmado el 31-X-1996 (entre los firmantes, José-Carlos Mainer y Miguel A. Lozano).

iglesita, unas tapias, y por encima de ellas un adusto ciprés. Ninguna mayor impresión de quietud y soledad”¹⁰⁸⁰.

Y, como dentro de la Generación del 98 el mejor paisajista fue sin duda José Martínez Ruiz, hallamos en *Sintiendo a España* bellos ejemplos de pintura de paisajes. Una buena prueba de ello la hemos ofrecido ya: una descripción de Malvar (trasunto de Monóvar) mediante notas coloristas, olfativas y gustativas (en el relato “El sueño del poeta”). Otra muestra es la que a continuación se reproduce: la contemplación del mar Mediterráneo, con su gama de grises, a través de los ojos de Gaspar Salgado:

“Los días pasan y no trabajo. ¿Cómo voy a componerme con esta serie de grises inaceptables? Grises ceniza, grises plata vieja, grises de nubes torvas, grises de pelo entrecano. Pintar aquí es más difícil que pintar en países de colores intensos y recortados. No hay aquí ni rojos agresivos, ni verdes ostensibles, ni azules enérgicos. Todo en calma, todo suave, todo claro y todo en efugio constante. Quiero decir con esto último que todo parece que va a ser aprisionado en la tela fácilmente por el artista, y todo se nos huye sin que sepamos cómo”¹⁰⁸¹.

El resto de las digresiones supondría un recuento de temas de muy varia lección. Destacan -como hemos visto- cuentos cuya temática gira en torno al teatro clásico español, pero con ponderaciones quizá demasiado benignas, como la que, en “Mariana Pardo”, oímos del dramaturgo Francisco Herrero: “El teatro español es único en el mundo, querida Mariana. Lo es el antiguo y lo es el moderno”¹⁰⁸². Pero, en el mismo cuento, desprenden mayor interés aquellas aseveraciones que tienen que ver con la técnica teatral, sobre todo cuando ataca -por inútiles- los terceros actos de las obras teatrales, lo que supone a su vez un estar a favor de los finales abiertos, de lo inacabado (y pienso que no sólo a cuanto a teatro se refiere):

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, págs. 704-705. Véase, asimismo, el catálogo de Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo, *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, pág. 770. Véase Fernando Lázaro Carreter, “Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)”, *De poética y poéticas*, cit.

¹⁰⁸² *Ibid.*, pág. 721. Afirmaciones, quizá, demasiado complacientes, viniendo de quien fue implacable crítico teatral en sus inicios como escritor. Véase Antonio Díez Mediavilla, *El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, cit.

“- ¿Cómo no había yo de conocer a Cifuentes? Estaba insuperable, soberbio, en el Polilla de *El desdén con el desdén*. Esta obra, como todas las de Moreto, es perfecta en su arquitectura. Moreto es maestro en carpintería teatral. En realidad, la obra pesa un poco. Es decir, pesa según quien la haga. Pero ¿cuántas obras tienen justificado el tercer acto? El segundo acto es, indudablemente, el fundamental en las obras. El tercero es casi siempre un añadido superfluo”¹⁰⁸³.

Por su parte, José Valdés (“La gran Cenobia”), como Unamuno en su *Fedra*¹⁰⁸⁴, tragedia de 1918, no se muestra muy partidario de representar ante el público escenas escabrosas; como su autor, es consciente quizá de que en todo arte vale más el sugerir que el mostrar:

“Visitando un día el museo de Grévin y encontrándome delante del asesinato de Marat en su cuarto de baño, pensé: ‘esto no es teatral’. Y luego recordé el asesinato, en 1898, de Isabel de Baviera, mujer del emperador de Austria Francisco José. La emperatriz recibe una herida de estilete y cree -y con ella sus acompañantes- que no ha pasado nada. No brota sangre. Isabel continúa caminando. Y por grados la palidez, la palidez mortal, decolora su semblante. No quise yo que Aureliano fuese apuñalado ante los espectadores. Había colocado cerca del trono unos cortinones, y luchando con el asesino me ocultaba tras ellos”¹⁰⁸⁵.

Las reflexiones en torno a las casualidades, a un mal llamado azar, no podían quedar ausentes, siendo el misterio uno de los temas predilectos de Azorín (y en *Sintiendo a España* - lo hemos visto- hay buenas pruebas de ello). Cuando don Matías Peñalosa -protagonista de “Al pie de la escalera”- descubre un Rembradt en la casa de una finca, se nos dice que “desde la Eternidad estaba escrito que tal mansión se edificara para que se diera un momento solemne

¹⁰⁸³ *Ibíd.*, pág. 722.

¹⁰⁸⁴ En palabras del crítico José Paulino, “ese lento acercarse hacia la muerte crea un especial clima de tensión y traslada el centro de interés ‘fuera’ del escenario, a la habitación cerrada donde el espectador no puede entrar. Más que la muerte, es el morir de Fedra lo que se dramatiza, un morir en ausencia, sin explicaciones, que sólo se lograrán tras el fallecimiento, en la ausencia definitiva que es, al mismo tiempo, su más pura forma de presencia”. José Paulino, “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *La esfinge, La venda, Fedra*, Madrid, Castalia, 1988, pág.69.

¹⁰⁸⁵ Azorín, *Sintiendo a España*, cit., pág. 766. De la emperatriz Isabel de Baviera (1837-1898) también habla Azorín en el prólogo de *Pensando en España*, 1940. Un personaje histórico que ha fascinado a diferentes escritores a lo largo de todo un siglo. Sirvan de ejemplo dos novelas contemporáneas: *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* (1993), de Ángeles Caso, y *Vals negro* (1994), de Ana María Moix.

en la vida de Peñalosa”¹⁰⁸⁶. Afirmación que nos trae a la memoria, entre otros ejemplos, “El reverso del tapiz” y “Las sirenas”, dos cuentos de *Blanco en azul*, de 1929. Es más: en “La vida en peligro” leemos: “No sabe el hombre dónde se teje su destino. Seguramente en lo que Saavedra Fajardo llama *los telares de la Eternidad*”¹⁰⁸⁷.

Aunque en menor medida que en el libro anterior, no está ausente de *Sintiendo a España* el interés por la lengua española. Cierro, por tanto, este apartado con unos cuantos refranes: “Come poco, cena más y luengos años vivirás”, “En mi casa no comemos; pero nos reímos mucho”, “Mientras dura, vida y dulzura” (del relato “La soledad”); “Día y hora no se atan con sogas”, “Haz bien, que para ti haces” (del cuento “Doña María de Molina”).

¹⁰⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 775.

¹⁰⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 786. Hace alusión Azorín a la empresa 88 de D. Diego de Saavedra Fajardo, donde dice lo siguiente: “No podemos romper aquella tela de los sucesos, tejida en los telares de la eternidad. Pero pudimos concurrir a tejerla”. D. Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988, pág. 599.

HOMENAJE A LA ARGENTINA

El agradecimiento de José Martínez Ruiz a la Argentina por haberle hecho “vividero” París no se limitó a las muy elogiosas dedicatorias a los directores del diario bonaerense *La Prensa*, sino que dio además como frutos dos colecciones de cuentos de temática americana, más otro, del que luego se hablará, cuya primera edición se reservó para los lectores hispanoamericanos (*Con Cervantes*). Uno de estos volúmenes a que nos hemos referido se publicó en Buenos Aires en 1939 y se tituló *En torno a José Hernández*; el otro, recopilado por Ángel Cruz Rueda, apareció en 1948 en el tomo VII de las *Obras completas* de Azorín, bajo el título de *Contingencia en América*. En ambos casos, los cuentos que contienen dichos volúmenes se escribieron en París, entre 1937 y 1938. De todos modos, la predilección de José Martínez Ruiz por la Argentina tendríamos que rastrearla con anterioridad a estas fechas: hay que ir a buscarla al bello epílogo de la novela *Doña Inés (Historia de amor)*, de 1925. Allí, como se recordará, encontramos a la protagonista, ya anciana, que ha fundado a las afueras de Buenos Aires una escuela para los hijos de los españoles pobres. Su desenlace es uno de los más líricos ejemplos acerca del tiempo como repetición, equiparable, en delicadeza, a los finales de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904, y “Las nubes”, *Castilla*, 1912. He aquí el fragmento:

“No puede ya salir de su aposento la anciana fundadora del soberbio colegio. Es muy viejecita y está enferma. El corazón le angustia. Su mano blanca se posa en sus labios y envía un beso, cuatro besos, muchos besos a los niños del jardín. Y acaso en el jardín, bajo el venerable y amado ombú, cobijado en su sombra, apartado del bullicio, hay un niño -otro futuro poeta-, un niño huraño y silencioso, con un libro en la mano”¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁸ Azorín, *Doña Inés (Historia de amor)*, *Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 777.

EN TORNO A JOSÉ HERNÁNDEZ

Estamos ante el volumen más unitario temáticamente hablando, porque todos los cuentos giran alrededor del escritor argentino José Hernández (1834-1886), autor de *El gaucho Martín Fierro*, 1872, y de la segunda parte del mismo, *La vuelta de Martín Fierro*, 1879¹⁰⁸⁹. Consta de nueve relatos. La libertad con que obra Azorín al convertir a Hernández en personaje literario, se advierte en la nota que su autor puso al frente de *Contingencia en América*, en 1948. Dice así:

“La realidad es contingente: puede ser, puede no ser. Una vida ha sido de un modo, y ha podido ser de otro. En París, en 1937, en la Biblioteca de Santa Genoveva, he leído un libro de Charles Renouvier, *Uchronie*, en que se imagina lo que pudo pasar -y no pasó- en la Roma antigua. He usado yo de lo contingente en mi librito *En torno a José Hernández*. Reitero en estas ficciones lo contingible. El juego es honesto; aspiro a que sea placentero”¹⁰⁹⁰.

No yerra Ángel Cruz Rueda cuando califica estos relatos como “nueve fantasías acerca del autor de *Martín Fierro*”¹⁰⁹¹. Y no lo hace porque en los cuentos nos encontramos, por un lado, con José Hernández en París, y por otro, con personajes de algún modo relacionados con José Hernández y su obra.

Cuatro son los cuentos en los que el escritor José Hernández aparece como personaje literario. En “José Hernández no existe”, primer relato del libro que nos ocupa, se habla de la preeminencia del personaje de ficción sobre su creador; teorías que Miguel de Unamuno planteó, sobre todo, en ensayos como *Vida de Don Quijote y Sancho*, de 1905, y en su novela -o novela- *Niebla*, publicada en 1914. En el cuento de Azorín que hemos citado, el narrador -Antonio Gómez Garbín-, habiendo leído ya el *Martín Fierro*, se dirige en una tertulia de amigos al autor con estas palabras: “José Hernández, amado poeta, tú no existes. Tú has

¹⁰⁸⁹ Para saber cuánto de invención y cuánto de realidad hay en estos cuentos de Azorín, véase Luis Sainz de Medrano, “Introducción” a su ed. de José Hernández, *Martín Fierro*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 13-102.

¹⁰⁹⁰ Azorín, *Contingencia en América, Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 1211.

¹⁰⁹¹ Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 27. Un libro actual con estructura similar -colección de relatos en torno a un escritor; en este caso, Mariano José de Larra- lo hallamos en *Flores de plomo* (1999), de Juan Eduardo Zúñiga.

dejado de existir al pergeñar tu obra. Y eso, el no existir, es la mejor prueba de tu inmortalidad”¹⁰⁹².

El desorden cronológico es otra característica del presente volumen. Si en el cuento que hemos comentado José Hernández ya ha escrito el famoso poema gauchesco, en el séptimo -“Cómo nació *Martín Fierro*”- se nos narra la hipotética gestación del mismo. Cuento que, como tantos otros relatos azorinianos, se basa en una conversación entre amigos. En París, el crítico colombiano Martín Restrepo aconseja a un novel José Hernández que no escriba a la manera de Francia, y que, por contra, vuelva los ojos a su tierra: “¿No ve usted nada en lontananza, querido Hernández? Allá lejos, tras el Atlántico está la Pampa. Y la Pampa le espera a usted. Y le esperan a usted los caballeros de la Pampa, es decir, los gauchos. Deje usted a París. Deje usted literariamente a París”¹⁰⁹³. El cuento termina con un Martín Restrepo no ya en Francia, sino en Bogotá: “Un criado llama y le entra un paquete que el correo acaba de traer de Buenos Aires. Un nuevo libro llega a sus manos. En la portada pone: JOSÉ HERNÁNDEZ. *Martín Fierro*”¹⁰⁹⁴. El desenlace último lo habrá de poner el lector.

En el libro que estamos analizando, se juega, pues, con el tiempo, pero también con el espacio. De París, posiblemente un París que no conoció el autor del *Martín Fierro*, pasa José Hernández a tierra española en el cuento “Crónica de sociedad”. Y es más: una mención a la Guerra Civil sitúa el cuento en la época en que fue escrito; o sea, en 1937 y fuera, por tanto, de los límites cronológicos de la vida de Hernández. Y ocurre porque Juan de Rivadavia, creador de un excelente vino, piensa “triunfar después de la guerra en el mercado de España”¹⁰⁹⁵. Asimismo, en suelo español transcurre, como es obvio, “En León y en un mesón”, pero en la eternidad, en ese tiempo sin tiempo en el que es posible que puedan encontrarse Miguel de Cervantes y José Hernández.

Los demás cuentos -hasta completar los nueve del librito- no tienen a José Hernández como personaje, aunque temáticamente giran todos en torno a él y a su obra. Y, además, tienen un carácter más ensayístico. Así las cosas, una serie de paralelismos entre el *Quijote* y el *Martín Fierro* urden la sutil y casi inexistente trama de “Cervantes y Hernández”. He aquí

¹⁰⁹² Azorín, *En torno a José Hernández, Obras completas*, vol. V, cit., pág. 871.

¹⁰⁹³ *Ibíd.*, pág. 900.

¹⁰⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 901.

¹⁰⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 880.

un ejemplo puesto en boca de Paco Mergelina¹⁰⁹⁶, mientras está dialogando con Víctor Vera en un café de París:

“Martín Fierro no puede estar quieto. Don Quijote no puede estar inmóvil. Y la sucesión (un momento después de otro, un lance tras otro lance) implica desvanecimiento fatal. La acción, cosa suprema, se deshace en el Tiempo. Y al deshacerse la acción, deja en el alma sabor de amargura. Así en el *Quijote*, y así en *Martín Fierro*. El *Quijote* consta de dos partes. *Martín Fierro* consta de dos partes. Cervantes se lanza con ardor a escribir la primera parte. No es primera parte todavía. Ha emprendido el autor un juguete sin importancia. José Hernández comienza a escribir la primera parte de *Martín Fierro*. No es tampoco aún primera parte. Para que haya primera parte se necesita que haya una segunda. Y ni Cervantes ni Hernández piensan en esa segunda parte. Pero el Tiempo pasa. La obra labra su huella en la sensibilidad de su autor. Las obras comienzan siendo nuestras, y nosotros acabamos siendo de las obras. Cervantes es el hombre de la mano en la mejilla y el codo en la mesa en el brazo del sillón. Hernández recuesta también su cabeza en la mano. En la segunda parte del *Quijote*, las aguas se han decantado. Todo es más límpido, más sereno y más humano. En la segunda parte de *Martín Fierro*, todo es más transparente, más hondo y más cordial. El dolor está más patente en las dos segundas partes. Y toda gran obra es una obra de dolor”¹⁰⁹⁷.

Una adaptación dramática de la obra de José Hernández, para ser representada en Buenos Aires, constituye la trama argumental de “Martín Fierro en el teatro”. Quienes llevan a cabo dicha adaptación son Flavio Belgrano, actor, y Florencio Sánchez, autor dramático. Entre medias de la narración, es normal que ambos personajes nos dejen adivinar sus particulares ideas sobre dramaturgia, como, por ejemplo, que “para Flavio el teatro son cuatro paredes -una de ellas imaginaria-, un actor y un texto. Lo demás embaraza”¹⁰⁹⁸. Una idea que Azorín expondrá de nuevo en el cuento “El primer acto” (*Sintiendo a España*, 1942), ensalzando los dos componentes esenciales de toda representación, capaces por sí solos de mejorar la escena española: “texto y actor”.

¹⁰⁹⁶ Paco Mergelina es también el protagonista del cuento “Sucesos en la Historia”, *Pasos quedos*, 1959. La acción de este cuento se sitúa en una casa de campo próxima a Yecla.

¹⁰⁹⁷ Azorín, *En torno a José Hernández*, cit., págs. 886-887.

¹⁰⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 891.

Acaso más sorprendente resulta el cuento “Música en el Luxemburgo”, porque -otra vez muy unánimamente o, si se prefiere también, al modo cervantino- el personaje de ficción está en el mismo plano de la realidad que su creador. En este relato, el interlocutor de Martín Fierro opina de José Hernández que es “el poeta más grande que ha conocido la América meridional”¹⁰⁹⁹.

Cierra el volumen que nos ocupa el cuento “En la cátedra José Hernández”, cátedra creada en Tordesillas (“donde se reunió la Conferencia para la partición de América entre España y Portugal”), con el fin de perpetuar la memoria del escritor argentino. “Pero lo peculiar de esta cátedra es que están excluidos de ella los universitarios. Sólo explican en ella los imaginativos”¹¹⁰⁰.

CONTINGENCIA EN AMÉRICA

Libro publicado en 1948, pero que, como el anterior, contiene cuentos escritos entre los años 1937 y 1938, en París. Volumen cuyos textos no fueron recopilados por José Martínez Ruiz, sino que fue Ángel Cruz Rueda, fervoroso azorinista, quien los rescató del silencio de las hemerotecas. Al contrario que *En torno a José Hernández*, la obra *Contingencia en América* no se ha visto jamás desgajada de las *Obras completas* de Azorín, tomo VII, donde desde el principio fue incluida. Asimismo, a *Contingencia en América* ha dedicado Mirella d’Ambrosio muy certeras palabras en su estudio *Azorín escritor de cuentos*¹¹⁰¹.

Es *Contingencia en América*, como se desprende de su mismo título, un libro pensado para el público americano, con figuras -literarias e históricas- principalmente argentinas. Al igual que *En torno a José Hernández*, el autor opera con total libertad a la hora de situar a las

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 894. Con respecto a las recreaciones literarias, dice José-Carlos Mainer: “Ese proseguir la vida del personaje literario -normalmente hasta su derrota- me recuerda uno de los módulos narrativos de Jorge Luis Borges, cuyos justificantes novelescos recuerdan tanto los del último Azorín; así en las narraciones ‘Biografía de Tadeo Isidoro Cruz’ o en ‘El fin’ (ambas sobre los personajes de *Martín Fierro*)”. Vid. José-Carlos Mainer, “Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*”, *Ínsula*, núm. 246, mayo de 1967, págs. 5-11; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, cit., págs. 176-182. Asimismo, esa mezcla entre realidad y ficción la considera Leon Livingstone como un signo de modernidad. Vid. Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, cit.; especialmente el capítulo I: “Introducción. La novela como problema”, págs. 13-69.

¹¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 907.

¹¹⁰¹ Vid. Mirella d’Ambrosio Servodidio, *op. cit.*, págs. 24-25.

figuras que un día fueron reales en un espacio y un tiempo determinados. Así, en un París que nunca conoció sitúa Azorín al poeta argentino Esteban Echeverría¹¹⁰² en el cuento titulado “Echeverría y el cristal”. Como en la conocida novela corta de Cervantes, también el poeta argentino se cree que es de vidrio, pero bajo esa condición -nos dice el narrador- “ha escrito sus versos más transparentes y cristalinos”¹¹⁰³.

Sobre el misterio trata el cuento “Cruz Varela rectifica”, con un argumento relacionable con relatos como “No juguéis con el misterio” (de *Pensando en España*, 1940) y “La visita aplazada” (de *Sintiendo a España*, 1942). En el que ahora nos ocupa, el poeta bonaerense Juan Cruz Varela¹¹⁰⁴ escribe un desafiante poema titulado *De mi muerte*; al poco recibe una inesperada visita de la parca Átropos¹¹⁰⁵, “una dama enlutada, alta, esbelta, carnosa, con los ojos azules y el pelo rubio”¹¹⁰⁶. Dos veces estará Cruz Varela a punto de morir; sabedor de que no hay dos sin tres, decide romper el poema. Como el cuento lleva por subtítulo el epígrafe “Parábola”, termina con la siguiente moraleja, de tan tradicional regusto:

“No juguemos con la muerte. Dejémosla tranquila. Dejémosla tranquila, para que ella nos deje también tranquilos a nosotros. Ni la llamemos, ni la rechacemos. Cuando quiera, ella vendrá. Nuestra hora está inscrita en lo Insondable. Y será inútil todo cuanto hagamos por forzar en uno u otro sentido esa inscripción. No nos preocupemos, pues, de esa fecha fatal”¹¹⁰⁷.

¹¹⁰² Esteban Echeverría (1805-1851). Escritor argentino. Su principal mérito reside en haber introducido el Romanticismo en su país. Es famoso su cuento *El matadero*, por cuanto de denuncia se encierra en una trama que es una alegoría de la situación política que vivió la Argentina bajo el gobierno de Juan Manuel Rosas. Su obra poética, de corte neoclásico, comprende composiciones líricas (*La Elvira*, 1817; *A un amigo, en su larga enfermedad*, 1818), y de exaltación civil (*A los valientes defensores de la libertad en la llanura de Maipo*, 1818; *El 25 de mayo de 1838*). Como dramaturgo es autor de tragedias como *Dido* (1823) y *Argia* (1824), que aun hoy siguen siendo consideradas como el más alto exponente del teatro neoclásico argentino.

¹¹⁰³ Azorín, *Contingencia en América*, cit., pág. 1215.

¹¹⁰⁴ Juan Cruz Varela (Buenos Aires, 1794-Montevideo, 1839). Político y escritor. Estudió Teología y Derecho, sin llegar a graduarse. A partir de 1818 se dedicó activamente a la política, colaborando con Rivadavia. En 1826, fue nombrado Secretario del Congreso Nacional Constituyente. Como escritor, fundó diversos diarios de tendencia liberal (*El Centinela*, *El Mensajero Argentino*, *El Tiempo*). A la subida de Juan Manuel Rosas al poder (1829), tuvo que exiliarse a Montevideo, donde murió.

¹¹⁰⁵ A esta misma parca le dedica Azorín otro cuento el *Cavilar y contar* (el titulado precisamente “Átropos”).

¹¹⁰⁶ Azorín, *Contingencia en América*, cit., pág. 1218.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 1220.

Posiblemente no basado en la realidad, sino en la ficción, está “Joaquín Víctor González”, cuento que interesa más por la forma que por su contenido. El narrador, Desiderio Bascuñana, va todos los días a visitar al erudito que da título al relato, quien ha escrito un libro de paisajes titulado *Mis montañas*¹¹⁰⁸. Precisamente, entre las digresiones que el cuento contiene hay una de innegable sabor noventayochista, referida a la importancia del paisaje en la literatura: “El paisaje no es, como se dice, cosa moderna. Lo moderno es la infiltración de la personalidad del artista en el paisaje”¹¹⁰⁹. Pero hemos dicho que lo más logrado de este relato acaso sea la forma; concretamente, la estructura, ejemplo del cuento en el cuento. Al principio del mismo, Desiderio Bascuñana, el narrador testigo, dice que algún día escribirá un libro titulado *Conversaciones de don Joaquín Víctor González con Bascuñana*. Y una parte de ese libro es quizá el que se va haciendo ante nuestros ojos, según lo percibimos hacia el final de la narración:

“Pero el momento de visitar a don Joaquín ha llegado. Guardo precipitadamente estas cuartillas. No quiero llegar ni con un minuto de retraso. Estoy oyendo ya que don Joaquín grita en la casa:

- Pero ese diablo de Bascuñana, ¿es que nos va a hacer una *rabona*, como él dice?”¹¹¹⁰.

De cómo la glosa de una composición poética puede dar pie a un cuento supone buena muestra “El ramo de Guido Spano”. El poema que se comenta es *Al pasar*, del ya mencionado Carlos Guido Spano¹¹¹¹. El tema no es otro que el recuerdo de un amor que, hasta en la senectud, acompaña al poeta siempre. El cuento, también subtítulo “Parábola”, viene rematado por la consabida moraleja, que dice lo siguiente:

¹¹⁰⁸ Con idéntico título publicó un artículo en *Madrid Cómico*, el 9-IV.1898, un entonces joven J. Martínez Ruiz. Una descripción de las montañas que rodean el Collado de Salinas, que apareció en el capítulo V de *Charivari*, de 1897, y un cuento titulado “Paisajes”, en *Bohemia*, del mismo año, prueban la temprana afición de Azorín a la materia paisajística.

¹¹⁰⁹ Azorín, *Contingencia en América*, cit., pág. 1224. Sobre la importancia del paisaje en la llamada Generación del 98, véase el capítulo XIII, titulado “El paisaje”, del libro de memorias *Madrid*, de 1941. Asimismo, el magnífico ensayo de Pedro Laín Entralgo *La Generación del Noventa y Ocho*, de 1945 (en Madrid, Espasa Calpe desde 1947).

¹¹¹⁰ *Ibíd.*, pág. 1225.

¹¹¹¹ Carlos Guido Spano (1827-1918). Escritor argentino, considerado como uno de los poetas nacionales de su país. Autor, entre otros libros de poesía, de *Hojas al viento* (1881), *Ecos lejanos* (1895) y la obra en prosa *Ráfagas* (1879).

“Y si no cultivamos el recuerdo, ¿para qué queremos la vida? Y si no tenemos el culto de los seres queridos que nos precedieron en el viaje eterno, ¿para qué queremos vivir? Vivir es recordar. *Per non dormire* es la divisa del egregio poeta. *Per non dimenticare*, podríamos decir nosotros. Nada espiritualiza más -y más consuela- que la piedad de los seres que nos han amado y que ya no están junto a nosotros ni en el mundo”¹¹¹².

Dos cuentos pertenecientes a *Contingencia en América* inciden en la muy azoriniana técnica de lo inacabado. Éstos son “El secreto de Guayaquil” y “Adiós al poema”, dos relatos de tema histórico. El primero se basa en la conferencia de Guayaquil (Ecuador), en la cual se entrevistaron los dos grandes libertadores de Hispanoamérica: Simón Bolívar y José de San Martín. Lo que en ella sucedió es algo que los historiadores no han podido dilucidar, porque lo que sí se sabe es que después de ese encuentro San Martín se retiró de la política, exiliándose a Europa hasta su muerte¹¹¹³.

Precisamente de lo que se habló en el encuentro entre Bolívar y San Martín quiere escribir Diotimo Ibero en el azoriniano cuento “El secreto de Guayaquil”. Para ello, este personaje recibe un manuscrito de un tal Manuel Deza, heredado de su abuelo, Juan Pablo Deza, el cual sí que había escuchado, escondido en una alacena, la conversación entre los dos libertadores. Del contenido de dicho manuscrito se enterará Diotimo Ibero, pero no el lector. Por eso, con toda razón, escribe Mirella d’Ambrosio Servodidio que “lo que en realidad sucede queda indicado de manera sugerente, pero no se nos llega a revelar”¹¹¹⁴. He aquí el fragmento:

¹¹¹² Azorín, *Contingencia en América*, cit., pág. 1230. Compárese el final que acabamos de reproducir con el que aparece en el artículo “La emoción de la nada”, de José Martínez Ruiz, publicado en el año 1901 en la revista *Arte Joven*; artículo que sirvió de antetexto, casi en su totalidad, para el capítulo XXVI de la primera parte de *La voluntad*, novela de 1902. Dice así: “Cae la tarde; e inflama en el horizonte lejano de esta campiña yeclana desolada de dorados y rojizos tonos las nubes, y entre la penumbra, ante el montón de negra y humana tierra, medito taciturno en la deleznable y perecedera máquina del hombre, y en el eterno espíritu de los hombres pasados, que flota y vive con nosotros; en el espíritu de los seres amados, que desde el inquietante misterio de la muerte, nos conforta y alienta en esta honda tristeza de la vida...” Véase el pliego suelto de *Montearabí*, núm. 33, 2001, con una “Nota” que corre a cargo de María Martínez del Portal.

¹¹¹³ José de San Martín (1778-1850). Patriota y militar argentino, llamado, como Bolívar, “el Libertador”. Artífice de la independencia de Sudamérica. El 27 de julio de 1822, se entrevistó en Guayaquil con Simón Bolívar; esta entrevista, acerca de la cual los historiadores han mantenido vivísimas polémicas, motivó la retirada de San Martín, quien, investido con los máximos honores por el Congreso Constituyente, se trasladó a Europa en 1824 y se instaló en Boulogne-sur-Mer (Francia), hasta su muerte. Manuel Mujica Láinez se hace eco del fallecimiento y del injusto olvido de José de San Martín, por parte de sus compatriotas, en el cuento “Un granadero (1850)”, que forma parte de ese magnífico friso de la historia argentina que es *Misteriosa Buenos Aires*, de 1950.

¹¹¹⁴ Mirella d’Ambrosio Servodidio, *op. cit.*, pág.25.

“¡Cómo! -exclama para sí Diotimo Ibero-. ¿Era esto? ¿Contendieron sobre esto Bolívar y San Martín? Pensando cien años sobre el asunto, nunca hubiera podido yo llegar a suponerlo. ¡Y no podrán creerlo las gentes! ¡Y me tacharán a mí, si lo publico, de indiscreto, con indignadora indiscreción! Lo que yo he descubierto no empequeñece a lo que aquí se expresa. Son compatibles las dos cosas. Se habló de aquello, que es ya público, gracias a mí, y se habló de esto otro, que es cosa hermética. ¿Debo yo publicarlo? ¿Debo destruirlo?”¹¹¹⁵.

Asimismo, sobre el triste final de Simón Bolívar se fabula en “Adiós al poema”. El protagonista es, ahora, el poeta argentino José Mármol¹¹¹⁶, quien ya apareciera como personaje en “Tenía que ser así”, un cuento sobre las mal llamadas casualidades. En “Adiós al poema” dialogan Clemente Olinde, narrador testigo, y el poeta José Mármol. Este último expone el plan de un poema que está escribiendo, en el cual se narran los últimos días de Simón Bolívar¹¹¹⁷. Pero la emoción de quien escribe, que tal vez siente la muerte cada vez más cercana, le impide terminar el poema: ante el narratario y ante los lectores.

CON CERVANTES

También en Buenos Aires, aunque en 1947, publicó la editorial Espasa-Calpe el libro *Con Cervantes*. Se reunieron en él 49 escritos de José Martínez Ruiz, enmarcados por un “Prólogo hipotético” y un “Epílogo, si se quiere”. En las palabras liminares decía Azorín: “He reunido en este breve volumen artículos en que me he puesto en contacto *con Cervantes*”. Y más adelante añade: “No todo lo que he escrito a propósito de tal asunto está incluido aquí: he apartado lo crítico y me he atenido a lo novelesco”, porque “sólo llega profundamente a los

¹¹¹⁵ Azorín, *Contingencia en América*, cit., pág. 1239.

¹¹¹⁶ José Mármol (1817-1871). Escritor y político argentino, del grupo de los poetas proscritos; enemigo de Rosas. Pertenece al Romanticismo más exaltado. Autor de la novela *Amalia* (1851-1855), contra la tiranía del mencionado Juan Manuel Rosas, y *Cantos del peregrino* (1846).

¹¹¹⁷ Simón Bolívar (1783-1830). Caudillo americano, llamado “el Libertador”. Descendía de vascos que se establecieron en Venezuela en el siglo XVI. Adquirió formación universitaria en Madrid. Viajó por Europa. Dentro del proceso independentista de Sudamérica fundó la Gran Colombia, luego desintegrada por conspiraciones y levantamientos. Bolívar, minado por la tuberculosis, buscó refugio en Santa Marta, donde la noticia del asesinato de su fiel amigo, el mariscal Sucre, apresuró su muerte.

lectores lo que se les da en forma de vida: vida más o menos palpitante”. Por eso -concluye Azorín- “al menos nosotros preferimos, al estudio erudito, la fantasía creadora”¹¹¹⁸.

A pesar de lo dicho, *Con Cervantes* incluye páginas que pertenecen a la narrativa breve y otras que no. Entre las que no pertenecen a tal especie literaria, por estar más próximas al ensayo, cabe citar “Al margen de *La fuerza de la sangre*”, “Cervantes en el *Persiles*” y “Al margen del *Persiles*” (los tres de *Al margen de los clásicos*, 1915); asimismo “Lo irregular”, “Cervantes, irreductible”, “Viaje a Sevilla”, “Su retrato”, “Cuatro pintores”, “El *Viaje del Parnaso*”, más cuatro títulos que Ángel Cruz Rueda añadió a *Con Cervantes* en las *Obras completas* de Azorín (son: “La pobreza de Cervantes”, “Más de la pobreza de Cervantes”, “Las evocaciones históricas. La vida de Cervantes en Valladolid” y “Las lagunas de Ruidera”).

Y lo demás -dentro de lo que Martínez Ruiz considera como “lo novelesco”- son cuentos, aunque algunos relatos pertenecen a etapas anteriores y habían aparecido antes en otras colecciones¹¹¹⁹. Los nuevos, los que aparecieron por primera vez en libro, se habían publicado antes en el diario madrileño *ABC*, sobre todo en 1942. Sin embargo, el hecho de que *Con Cervantes* se editase en 1947 obedecía a la conmemoración del cuarto centenario del

La figura de Simón Bolívar ha fascinado a Gabriel García Márquez; prueba de ello es la novela *El general en su laberinto*, de 1989.

¹¹¹⁸ Azorín, *Con Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pág. 9.

¹¹¹⁹ Indico, a continuación, la procedencia de los cuentos de *Con Cervantes* ya estudiados en otras colecciones: “La novia de Cervantes” (*Los pueblos*, 1905); “El Caballero del Verde Gabán” (*Lecturas españolas*, 1912); “La fragancia del vaso” y “Cerrera, cerrera...” (*Castilla*, 1912); “Al margen del *Quijote*” (*Al margen de los clásicos*, 1915); “Un viandante” (*Una hora de España*, 1924); “Los primeros frutos” (*Los Quinteros y otras páginas*, 1925); “Sancho, encantado”, “Al salir del olivar”, “Su mejor amigo”, “Cervantes nació en Esquivias”, “Aventuras de Miguel de Cervantes”, “Los papeles y la vida”, “Claro como la luz”, “El licenciado Vidriera” y “El pintor de España” (*Pensando en España*, 1940); “La familia de Cervantes”, “En los Campos Elíseos”, “Entre dos aguas”, “El honor castellano”, “La vida en peligro” (*Sintiendo a España*, 1942).

He de destacar que “El pintor de España” no fue considerado como cuento, aunque algo de ficción existe entre la conversación que mantiene Azorín con el pintor Zuloaga; sin embargo, quedó catalogado como epílogo solamente. Sí lo considera cuento Ángel Cruz Rueda, quien tempranamente lo escogió como muestra de los relatos de *Pensando en España* en las *Obras selectas* de 1943.

Por mi parte, echo de menos la no inclusión, en *Con Cervantes*, de “El pastor Elicio” (*Sintiendo a España*, 1942). Otro cuento de tema cervantino es “En el mesón de Adamuz” (*La Prensa*, 22-X-1939), que figura en el volumen Azorín, *Lo que paso una vez*, Barcelona, Lumen, 1962.

En otro libro de cuentos azorinianos, no recopilado por José Martínez Ruiz -...*Y pudo ser así* (*Divertimento*), Madrid, Almacenes Generales de Papel, 1974-, aparecen cuentos procedentes de colecciones anteriores. Los reseño a continuación: “La primera salida”, “En Toledo” (*Con Cervantes*); “El Caballero del Verde Gabán” (*Lecturas españolas*), “Don Quijote” (“Don Quijote es otro”, *Con Cervantes*), “Sancho, encantado” (*Pensando en España*), “La vida” (*Con Cervantes*), “Los primeros frutos” (*Los Quinteros y otras páginas*). Si hay algo que destacar en esta selección y en su disposición dentro del libro, es que se ha intentado respetar, en la medida de lo posible, la cronología de cada una de las tramas argumentales de los cuentos con respecto a la obra en que se inspiraron: el *Quijote*.

nacimiento del autor del *Quijote*, y Azorín, gran admirador, no podía -ni quería- quedar al margen de la efeméride. Lo mismo le sucede al protagonista de “Facundo Infantes”:

“- Da lo mismo -exclamó la señora-. Esperar lo es todo para mi abuelo y lo es todo para nosotros. Esperamos el cuarto centenario de Cervantes, que se cumple en mil novecientos cuarenta y siete; faltan cinco años y mi abuelo cuenta ochenta y seis; desde niño mi abuelo es apasionado de Cervantes; puede decirse que no piensa en otra cosa. Nosotros rodeamos de toda clase de cuidados al abuelo; procuramos evitarle toda fatiga; de ahí el ruego que hice a usted antes que entrara a visitarle. ¡Sí, sí; Facundo Infantes verá, a los noventa y un años, el cuarto centenario del nacimiento del escritor que él tanto admira!”¹¹²⁰.

Entre los distintos cuentos se pueden establecer relaciones atendiendo a sus asuntos. En primer lugar, hay cuentos que tienen a Cervantes como personaje literario. Así, “Deprecación a Miguel” nos muestra al autor del *Persiles* en su último viaje desde Esquivias a Madrid. El narrador es un médico, que hace con el provector escritor el mismo itinerario: “Miguel: Vienes de Esquivias y te encaminas a Madrid; hago contigo el mismo viaje”¹¹²¹. El empleo de la segunda persona nos trae a la memoria “Los poetas primitivos. Juan Ruiz” (de *Al margen de los clásicos*).

Otro relato -“En 1605”- tiene mucho de cuento adivinanza. Aparece Miguel de Cervantes como un ser intrahistórico: “Un hombre transpone los umbrales de una casa; se encuentra la casa en las afueras de la ciudad, lindando con el campo. El Pisuerga cae al otro lado”¹¹²². El escritor acude diariamente a esta casa en busca de una tranquilidad para escribir que no puede hallar en la suya. El lector -el *lector omnisciente*- ha de completar con sus

¹¹²⁰ Azorín, *Con Cervantes*, cit., págs. 1059-1060. “Facundo Infantes”, como la mayoría de estos cuentos, es de 1942; supone, quizá, una prueba de la ansiedad con que J. Martínez Ruiz esperó el aniversario de 1947. De la misma forma que participó de otros aniversarios cervantinos: 1905, tricentenario de la publicación de la primera parte del *Quijote: La ruta de Don Quijote*; “Don Quijote en casa del Caballero del Verde Gabán”, *El Ateneo de Madrid en el III Centenario de la publicación de ‘El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha’*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, 1905, págs. 292-297 (luego, “El Caballero del Verde Gabán”, *Lecturas españolas*, 1912). 1915: tricentenario de la segunda parte del *Quijote: Al margen de los clásicos* (con varios capítulos dedicados a Cervantes y su obra) y *El licenciado Vidriera, visto por Azorín* (publicado en 1915, aunque para “el tricentenario de Cervantes, MCMXVI”, o sea, del fallecimiento del escritor, según se lee en la portada de la primera edición).

¹¹²¹ Azorín, *Con Cervantes*, cit., pág. 1036. Para los datos biográficos, *cfr.* Jean Canavaggio, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

¹¹²² *Ibíd.*, pág. 1039.

conocimientos aquello que permanece velado o se da por sobrentendido (“En la mesa tiene el ejemplar de un libro suyo que acaba de publicarse en Madrid”). Y sin embargo, hay muchos detalles que quedan inacabados, sin explicar, a merced de nuestra imaginación (“En la casa vive una anciana sexagenaria, a quien el hombre ha conocido hace muchos años”).

Un Cervantes aún no autor famoso protagoniza “Cervantes, labrador”. En este relato, nuestro escritor socorre a un hombre borracho; la hija de este hombre -Giannina- le ofrece en recompensa un buen vaso de vino italiano: “allí, en ese vino está toda su juventud; allí están sus días felices de Italia. Y al fin, coge el vaso y se lo lleva lentamente a los labios”¹¹²³. Por último, en “El retrato” se nos cuenta cómo, salvando muchas interrupciones, el pintor y poeta Juan de Jáuregui pudo pintar un retrato de Cervantes. Múltiples interrupciones que en el relato de “cuando contaba la verdad de lo ocurrido en Sevilla” -el tintineo del almirez, los martillazos del cerrajero, los gritos de un vendedor de flores-, impiden finalmente que Cervantes exponga, ante un auditorio femenino, lo que realmente acaeció. El final humorístico prueba que el hecho de contar, o de ponerse a contar algo, ya supone todo un ejercicio de ingenio (“- Creo que las he embromado un ratito. Después de todo, ¿no es esto una aventura?”¹¹²⁴).

Otros cuentos se centran en los siempre entrañables personajes cervantinos. En este sentido, podría afirmarse que Azorín quiso llenar con su imaginación los espacios en blanco que, en sus obras, dejó Miguel de Cervantes; una deducción que bien puede colegirse de las siguientes palabras extraídas del artículo “Viaje a Sevilla”, de esta misma colección:

“La sensación más honda que Cervantes da, la ofrece en esas narraciones en que no acaba nada: ésta del patio sevillano, la del licenciado Vidriera y la del cautivo, incluida en el *Quijote*. ¿Qué ha pasado después, transcurridos años y años? ¿Qué fin han tenido todos estos personajes? Y ¿por qué Cervantes deja en suspenso lo que todos deseamos saber? Lo indefinido sevillano nos aprisiona. Tomás Rueda, el licenciado Vidriera, se marchó de España; los dos mozuelos que hemos conocido en una venta y que hemos vuelto a ver en

¹¹²³ *Ibíd.*, pág. 1066. Cervantes, como personaje, también ha interesado a Ramón J. Sender, en su colección de cuentos *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parábolicas*, México, Ed. Mexicanos, 1967.

¹¹²⁴ Técnica formada a base de interrupciones, impedoras de que la trama llegue a su fin, que nos recuerda un viejo cuento de *España. Hombres y Paisajes*, de 1909. Me refiero al titulado “Arrazola (1860)”. Técnica, a su vez, muy frecuente en la narrativa cervantina.

el patio sevillano, han desaparecido también. Termina la narración y no volvemos, naturalmente, a saber más de ellos”¹¹²⁵.

Así, pues, un licenciado Vidriera viviendo en Amberes, mientras un doble suyo vive, inamovible, en Valladolid, apegado a España, es el argumento de “El otro yo”; tema de filiación unamuniana, que no obstante ya lo hemos encontrado al estudiar el cuento “El otro y el mismo” (el que sirvió de prólogo al libro *Visión de España* que la profesora Erly Danieri editó, en 1941, también para el público argentino). “La primera salida” nos muestra cómo pudieron vivir los preparativos de Alonso Quijano, para su nueva vida de caballero andante, la sobrina, el criado, el bachiller Sansón Carrasco, el cura y el barbero, ofreciéndonos así una perspectiva inédita de los primeros capítulos del *Quijote*. Asimismo, una inusitada Aldonza Lorenzo -muy distinta, por cierto, a la que nos pintó Sancho (*Quijote*, I, 31)- aparece en “Anhelo”. Vive en El Toboso en una “vivienda espaciosa y cómoda, de labradores ricos”. Copiosa herencia le hace llevar una vida alejada de toda estrechez; “cual hija única la criaron con mimo; pusiéronla en un colegio de Toledo, donde permaneció seis años”¹¹²⁶. Aldonza es “alta, cimbreante y bien proporcionada; no le gustaba ataviarse con riqueza, y sí el ir siempre irreprochablemente limpia”. La vida monótona que lleva en El Toboso, junto a su criada, María Jesús, se presenta en el horizonte con un futuro pleno de fantasías, puesto que en el pueblo ha aparecido -y María Jesús dice que lo ha visto- un “caballero armado de punta en blanco, con una lanza, montado en un caballo”¹¹²⁷, dándose así uno de esos finales sugerentes que tanto abundan en el volumen que estamos estudiando. Y otra broma de los duques -ahora, bondadosos duques- nos refiere “Don Quijote es otro”, en virtud de la cual éstos envían al pueblo de Alonso Quijano a un caballero andante, haciéndose pasar por él, para que reparta fortuna entre sus habitantes. Tanto es así, que al final dice este *falso* Quijote:

“- Créanme sus excelencias, la cosa ha sido divertidísima. Todo se ha hecho como sus excelencias ordenaron. La hacienda de Don Quijote ha sido desempeñada y se han pagado todas las deudas; a Sancho se le han comprado unas feraces tierras de pan llevar; al cura se le ha hecho un cuantioso donativo para que repare su iglesia, que se estaba desmoronando; se han hecho valiosos regalos a los íntimos de Don Quijote, y se ha

¹¹²⁵ Azorín, *Con Cervantes*, cit., pág. 1083.

¹¹²⁶ *Ibíd.*, pág. 1072.

¹¹²⁷ *Ibíd.*, págs. 1073-1075.

fundado en el pueblo un cotarro o albergue para los transeúntes o los vecinos enfermos y pobres...”¹¹²⁸.

En cambio, más allá de la novela, es decir, después de la muerte de Don Quijote cabe situar la trama de “La vida”, puesto que nos presenta a Sancho Panza, vuelto de nuevo a su oficio de labrador, y nos refiere un encuentro con el doctor Pedro Recio de Agüero, aquel que le prohibía disfrutar de los succulentos manjares durante su etapa como gobernador de la ínsula Barataria. Sancho, nada rencoroso, lo invita a comer, pero la edad y un severísimo régimen le impiden al doctor ingerir cierto tipo de alimentos¹¹²⁹. No lejos de allí, en un hospital para dementes de la ciudad imperial -“En Toledo”-, tres comensales cuentan sus vidas. La más cervantina de todas es la tercera, porque trata de un leonero que, trasladando a Madrid a un león y a una leona, se cruzó con un caballero andante, el cual quería luchar contra sus fieras. Una historia que, naturalmente, no fue creída después... En “El testamento”, tres amigos, en plena juventud -un médico, un abogado y un poeta- viajan por la Mancha; y en su peregrinar recalán en una casa donde un pobre hombre enajenado está agonizando, mientras dicta sus últimos deseos. En este cuento, como en el anterior, las figuras del *Quijote* pasan de ser principales a secundarias, y es una vez más el lector quien debe adivinarlas.

Otros cuentos están protagonizados por los lectores de la obra cervantina; lectores que se sitúan ya en el pasado, ya en la actualidad. Al pasado -y a un pasado mediato- nos remiten “Siglo XVII” y “La venta”. El primero nos narra una escena doméstica: un matrimonio conversa sobre la fiesta a la que asistieron la noche anterior; mientras tanto, el marido está leyendo un libro “de un caballero que deja su casa y va en busca de aventuras”¹¹³⁰. El otro -“La venta”- sorprende por esa mezcla, no nueva en Azorín, entre lo real y lo ficticio, con un triunfo final de la ficción. La venta que aparece en el relato “está puesta en una angostura entre dos montañas, y se llama venta de las Quebradas”¹¹³¹. Este paraje está próximo a Yecla,

¹¹²⁸ *Ibíd.*, pág. 1053.

¹¹²⁹ El doctor Pedro Recio de Agüero -Pedro Recio de *Mal Agüero* para el buen Sancho- aparece en el capítulo cuarenta y siete de la segunda parte del *Quijote*; y no estaría de más recordar que el episodio fue dramatizado por Alejandro Casona en “Sancho Panza en la ínsula” de *El retablo jovial*. Por otra parte, otros cuentos de Azorín prolongan la trama argumental del *Quijote*: “Sancho, encantado” y “El tiempo pasado” (ambos de *Pensando en España*, 1940).

¹¹³⁰ Azorín, *Con Cervantes*, cit., pág. 1049. La escena doméstica a la que me he referido antes también recuerda, en ciertos aspectos, al final del relato “El libro (1605)” de la ya nombrada *Misteriosa Buenos Aires*, de Mujica Láinez.

¹¹³¹ *Ibíd.*, pág. 1066.

con lo cual se diría que Martínez Ruiz ha querido recrear un episodio cervantino en una geografía muy querida para él¹¹³². El protagonista se llama Juan González y es el dueño de la venta. Éste encuentra en una maleta abandonada¹¹³³ la primera parte del *Quijote*; la lee “con avidez”, hasta el punto de “no saber si Don Quijote era real o no”. Es más: “Juan González hubiese querido que su venta, la famosa venta de las Quebradas, fuese honrada con la presencia del caballero”. El caballero, efectivamente, “se presentó un día en la venta”; y poco después, el propio Miguel de Cervantes, a quien Juan González le enseñará la prueba de que lo ficticio ha sido real: “un pedacito, a modo de nuestras modernas tarjetas”, donde se lee “Soy Don Quijote de la Mancha, caballero andante”¹¹³⁴.

Esa prueba de que lo imaginario se ha tornado real también la experimenta Paco Helices, el presidente de la asociación de cervantistas *Los Amigos de Miguel* (“Su actitud verdadera”). Cuando volvía de Alcalá de Henares a Madrid, después de asistir a un acto en homenaje a Cervantes, estuvo charlando en el tren con un anciano caballero, el cual, en el momento de despedirse, le dejó a Paco Helices una tarjeta donde ponía: “El amigo de sus amigos”¹¹³⁵. Asimismo, el mundo de lo sobrenatural se halla presente en “La noche del 23”¹¹³⁶. Ahora es otro apasionado de Cervantes, Arnaldo, quien viaja a la Mancha para dormir, en la fecha en que murió Cervantes, en una venta donde, según parece, se hospedó Don Quijote: “Cervantes, en el capítulo XVI de la primera parte del *Quijote*, dice que, hallándose el héroe manchego en una venta, durmió en un camaranchón que en lo antiguo fue pajar. Describe con brevedad Cervantes la cama: ‘Cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy

¹¹³² Léanse, si no, estas palabras de Martínez Ruiz: “En las antiguas guías de caminos se anota la venta de las Quebradas. Para ir de Monóvar a Yecla existe otro camino también; pero a mí me placía, cuando me llevaban al colegio de Yecla, que pasáramos por la venta de las Quebradas; veía yo con encanto, la anchurosa, clara y limpia venta que ya no prestaba servicio; estaba solitaria y silenciosa”. Vid. Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, pág. 250. Además, las Quebradas también aparece mencionada en el capítulo “Ventas, posadas y fondas” (*Castilla*, 1912).

¹¹³³ El motivo de la maleta abandonada en una venta y llena de libros también está en la primera parte del *Quijote*. Recuérdese el capítulo 32, donde encuentran “una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla”, en cuyo interior se halla, entre otras obras, el manuscrito de la novela corta “El curioso impertinente”.

¹¹³⁴ Azorín, *Con Cervantes*, cit., pág. 1069.

¹¹³⁵ *Ibid.*, pág. 1099. Presencia de lo sobrenatural a través de un objeto pequeño que también se percibe en el final de una de las *Leyendas* de Bécquer: “El Monte de las Ánimas”. Recuérdese que en dicho relato, ambientado en la Edad Media, la caprichosa Beatriz encuentra, ensangrentada, “la banda azul que perdiera en el monte, la banda azul que fue a buscar Alonso”.

¹¹³⁶ El relato “La noche del 23” se publicó, precisamente, en el diario madrileño *ABC* el 23-IV-1942 (E. Inman Fox, *Azorín: guía...*, cit.). Un ejemplo más de cuento de circunstancias.

iguales bancos”¹¹³⁷. A la mañana siguiente, el narrador protagonista descubre que alguien ha dormido en la otra cama existente en el camaranchón. Sin embargo, “la sonrisa burlona” que Arnaldo descubre en sus anfitriones, Paco Muñoz y María del Llano, cuando les cuenta lo sucedido, hace dudar al lector sobre la veracidad de lo narrado¹¹³⁸.

Por último, hay dos cuentos-crítica, a la manera de los que hemos visto en *Los Quinteros y otras páginas*, de 1925, y *Escritores*, de 1956. Son “Alto en El Pedernoso” y “El primer Cervantista”. El primero de ellos está escrito a raíz de una traducción reciente del *Quijote* al francés, a cargo de Jean Cassou; por eso, en su trama argumental, dos personajes franceses vienen a España para visitar los lugares cervantinos. El otro cuento -“El primer cervantista”- parte de una reciente edición crítica del *Quijote*, a cargo de Rodríguez Marín; se traza una semblanza del licenciado don Francisco Márquez Torres (1574-1656), con las siguientes palabras: “En la segunda parte del *Quijote*, publicada en 1615, Márquez Torres pone su aprobación. Y esa aprobación es un elogio entusiástico de Cervantes”¹¹³⁹.

¹¹³⁷ Azorín, *Con Cervantes*, cit., págs. 1046-1047.

¹¹³⁸ El argumento recuerda, en cierto modo, al del cuento “No juguéis con el misterio”, de *Pensando en España*, 1940. Lo que sucede es que en este relato que nos ocupa sí que se da un definitivo triunfo de lo sobrenatural sobre la razón, como ya hemos estudiado.

¹¹³⁹ Azorín, *Con Cervantes*, cit., pág. 1109. Del licenciado Márquez Torres, dice Martín de Riquer que “fue capellán del cardenal Sandoval y Rojas (como Valdivielso), ambiente en el que debió conocer a Cervantes”. Y añade que su aprobación “es uno de los documentos más interesantes sobre el éxito del *Quijote* y la gloria de Cervantes en los últimos meses de su vida”. Vid. Martín de Riquer, “Introducción” a su ed. de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., pág. 459, n. 7.

MEMORIAS INMEMORIALES

Memorias de X, con cuarenta y cinco capítulos escritos, de una sentada, en la Semana Santa de 1943, fue la primera edición de lo que, sólo a partir de 1946, se llamaría *Memorias inmemoriales*¹¹⁴⁰. En ésta, que se considera por el autor como segunda edición, los capítulos se amplían hasta ochenta y uno y, además, no todos pertenecen a lo memorialístico, sino que, entre ellos, también hay cuentos (veinticuatro según Mirella d'Ambrosio Servodidio; veinticinco para E. Inman Fox¹¹⁴¹). El porqué de la inclusión de relatos dentro de un libro destinado a la rememoración nos lo ofrece el propio autor en las palabras del “Prólogo” que antecede a estas *Memorias inmemoriales*:

“En esta segunda edición van incorporados relatos que reflejan, en una u otra forma, estados espirituales del autor; son, por tanto, para el autor, perfectamente ‘memorables’, es decir, autobiográficos”¹¹⁴².

Con todo, no es la primera vez que aparecen cuentos intercalados en libros de memorias. Martínez Cachero ha señalado algunos ejemplos existentes en *Valencia* y *Madrid*, ambos de 1941. Del primero, destaca “Elena Viu”, especie de “novela abreviada” -en palabras del mencionado crítico- y, además, narración de protagonista femenino “semejante a otras heroínas azorinianas” (piensa Martínez Cachero en las novelas *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, de 1944 las dos). “Elena Viu” ocupa los capítulos LIV y LVI de *Valencia*. Elena Viu, condesa de Chelva, tiene fortuna pingüe y saneada; posee palacio en Valencia y alquería en

¹¹⁴⁰ Datos que tomo de José María Martínez Cachero, “Introducción. Azorín, memorialista”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, cit, págs. 749-783.

¹¹⁴¹ Vid. Mirella d'Ambrosio Servodidio, *op. cit.*, pág. 27; E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit. Precisamente, a través de Fox sabemos que estos cuentos, en su mayoría, aparecieron publicados en el diario bonaerense *La Prensa*.

¹¹⁴² Azorín, *Memorias inmemoriales*, *Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 1053.

Chelva. Ahora es viuda, pero “ha estado casada con Paco Frígola, y los dos han sido felices, tres o cuatro años. El tiempo ha pasado. Elena, condesa del Chelva, se halla en la plenitud de su vida”¹¹⁴³. En el momento presente, el amor que el joven poeta Emilio Arques siente por Elena Viu es comparable al que el pintor Roberto Cisneros le profesa a María Fontán, duquesa viuda de Launoy, y el del también joven poeta Paco Ardales hacia Salvadora de Olbena. Elena Viu, mujer enigmática y fascinante, se compara alguna vez en el relato con Isabel de Baviera, la que fuera Emperatriz de Austria:

“- Taroncher, ¿cómo podré yo huir de mí misma? ¡Llevo tanta amargura en el alma! Quisiera ir muy lejos, donde no me conociera nadie. He pensado alguna vez en comprar la isla de Nueva Tabarca, que se halla frente a Santa Pola. Pero está muy cerca de la costa. Desde la costa se ve lo que pasa en ella. Y yo quisiera tener mi casa en Sicilia, en Creta, en Corfú. Usted, Taroncher, me dice que tengo la obsesión de Isabel de Baviera, la esposa de Francisco José de Austria. Sí, esa infortunada mujer me es profundamente simpática. Pero yo no erigiría en Corfú una estatua de Heine, sino de Ausias March”¹¹⁴⁴.

Es, quizá, “Elena Viu” la narración más sobresaliente de cuantas se integran en *Valencia*, pero acaso no la más sugerente, porque en este terreno -en el de la sugerencia- destacaría “Las Fallas” (cap. XXVIII), “un hermoso relato breve -al decir de Martínez Cachero- en la mejor línea del autor de *Los pueblos*”¹¹⁴⁵; un relato protagonizado por tres figuras enlutadas huyendo en su propia casa de la algarabía de la noche de San José. Pasando de *Valencia* a *Madrid*, como reelaboración de un lejano cuento de *Los pueblos* -“El grande hombre en el pueblo”- cabe considerar “Otra imagen de Castelar” (cap. XXXVI), presentándonos ahora, en 1941 -como entonces, en 1905- los últimos días, en su retiro en la ciudad alicantina de Sax, del que fuera último presidente de la I República, con un bello aditamento final que nos habla de la pérdida de las colonias: “Copio aquí, a pesar de las

¹¹⁴³ Azorín, *Valencia, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 883.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, pág. 887. La figura de Isabel de Baviera, emperatriz de Austria-Hungría, ya la mencionó Azorín en otras ocasiones (“Prólogo” de *Pensando en España*, junto a Luis II de Baviera, y en el cuento “La gran Cenobia”, de *Sintiendo a España*). Además, la fascinación que Elena Viu, mujer madura, provoca en el joven Emilio Arques me recuerda la que en su día ejerció la Emperatriz de Austria en el asimismo joven profesor de griego Constantin Chistomanos. Véase, de este último, *Sissi. Páginas de diario de Constantin Chistomanos, profesor de griego de Elisabeth de Baviera, emperatriz de Austria. Impresiones, recuerdos, conversaciones*, traducido por varios autores, Barcelona, Tusquets, 1988.

¹¹⁴⁵ Vid. José M.^a Martínez Cachero, “Introducción. Azorín, memorialista”, cit., pág. 759.

repeticiones, fragmento de un artículo publicado a raíz de la muerte de Castelar. En esta otra imagen hay, lo que no sucede en la anterior, ni en la que figura en *Los Pueblos*, una escena conmovedora: el llanto por la Patria”¹¹⁴⁶.

Volviendo a *Memorias inmemoriales*, no considero que tenga gran interés el que nos detengamos en un análisis temático de los cuentos que contiene, porque, en realidad, nos vamos a encontrar con temas recurrentes dentro del amplio corpus azoriniano (sin necesidad de circunscribirnos a la cuentística). El miedo, por ejemplo, de regresar a los lugares donde transcurrieron los momentos felices de nuestra juventud (final de *Las confesiones de un pequeño filósofo*; “La fragancia del vaso”, de *Castilla*) aparece en el relato “Vivir en Granada”, en el cual Jaime Torres se dirige al sur para experimentar en la citada ciudad “las sensaciones que había experimentado en su muchachez”¹¹⁴⁷; aunque, al llegar allí, el protagonista no sale de su pensión porque el ensueño, la recordación, vale más que la realidad misma. También al misterio, uno de los temas dilectos, le dedica Martínez Ruiz en esta serie no pocos cuentos; entre éstos, “El fantasma de Villena”, “La hechicera de Cuenca” y “Salvadora de Olbena”. Del azar -o, si se prefiere, del mal llamado azar- tratan “Nada de particular” (el billete de lotería que toca, dejando sin el premio a Lucio González, porque mueren quienes lo custodiaban), “Un marido ideal” (el pretendiente que causa el infortunio a tres mujeres, porque “el destino forma o trenza órdenes, suertes y contradicciones”) o “El jugador” (el aficionado al juego capaz de amasar una gran fortuna por saber retirarse a tiempo¹¹⁴⁸).

Con respecto a las narraciones en torno a mujeres, hemos de destacar tres cuentos: “Salvadora de Olbena”, “La Toledana” y “María del Val”¹¹⁴⁹. Las dos primeras nos interesan

¹¹⁴⁶ Azorín, *Madrid, Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 1008. Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899). Político español, último presidente de la I República, murió en la localidad murciana de San Pedro del Pinatar en la hoy llamada Casa del Reloj.

¹¹⁴⁷ Azorín, *Memorias inmemoriales*, cit., pág. 1186.

¹¹⁴⁸ El protagonista del relato “El jugador” se llama Vicente Verdú, casado con María Albert. Ambos apellidos - Verdú y Albert- son corrientes en Monóvar. De hecho, en esta ciudad vive el matrimonio, en una finca cercana llamada *El Raconet* (‘El Rinconcito’). Y asimismo en Monóvar conoció Azorín a un gran jugador: a José María Sogorb. Véase “Sogorb”, capítulo XVI de *Memorias inmemoriales*.

¹¹⁴⁹ Tres etopeyas de mujeres relacionables con otras procedentes de la cuentística: la ya estudiada “Elena Viu”, *Valencia*, 1941; más un cuento que -al contrario de lo que ocurriera con “Salvadora de Olbena” y “La Toledana”- acaso se quedó en germen de novela: nos referimos a “Cecilia de Rianzares”. Lo decía Azorín en “La estética del cuento”, prólogo del volumen *Cuentos*, de 1956: “todo verdadero cuento se puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela. De los cuentos enviados por mí a la Argentina, tres han pasado a ser novelas: *María Fontán*, *Cecilia de Rianzares* y *Salvadora de Olbena*: tres retratos de mujer, tres mujeres a las que tengo verdadero cariño” (Azorín, “Prólogo”, *Cuentos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1956, pág.13). Martínez Cachero, en *Las novelas de Azorín* (cit., pág. 279), señala la no realización de lo proyectado

por haber sido consideradas por su autor como gérmenes de futuras novelas. De hecho, en el primer cuento citado leemos: “Este es el embrión de mi novela *Salvadora de Olbena*; puede verse la evolución del pensamiento”. Mientras tanto, en “La Toledana”, la inicial nota dice así: “Primera idea de mi novela *María Fontán*”. Ideas de ensanchamientos o trasvases entre géneros literarios- del cuento a la novela-, no del todo legítimos, según Mariano Baquero Goyanes¹¹⁵⁰. Y este caso que comentamos no iba a ser una excepción.

El cuento “Salvadora de Olbena” pudiera ser el embrión de la novela homónima, la primigenia idea, pero nada más. En el relato breve incluido en *Memorias inmemoriales* se nos cuenta el nacimiento de esta enigmática mujer; cómo unos gitanos la abandonaron, siendo niña, en el portal de una rica casa; cómo sus moradores -el proyectado matrimonio formado por don Pedro Lorenzo y doña Remigia Roldero- adoptaron a la huérfana y la nombraron su heredera¹¹⁵¹. Y aquí surge un desacuerdo, porque la protagonista de la novela de 1944 se llama Salvadora López de Ledona, viuda de Argüelles (y no Salvadora Lorenzo Roldero): “A los veintidós años se casó Salvadora López de Ledona, y a los treinta enviudó; fue feliz su matrimonio; vivieron sin la más ligera contestación marido y mujer. Han transcurrido dos años de la viudez, y Salvadora piensa en sí misma”¹¹⁵².

En la novela prácticamente se pasa por alto el carácter maléfico de la joven, que ocasiona sucesivas e inquietantes muertes: marido, hijos, criados... Por eso la Salvadora de Olbena del relato ha sido comparada, a menudo, con la protagonista de “Fabia Linde” (*Blanco en azul*, 1929). Si acaso, en la novela homónima hay una velada alusión a los poderes sobrenaturales de ésta en el capítulo “Habla Astudillo” (cap. XXIV). Sin embargo, en el XXXVI, titulado “La huerta vieja” -donde habla la propia huerta, puesto que vio “a Salvadora de niña, de adolescente, de moza”- no hallamos coincidencia entre lo aquí narrado y el cuento mismo, ya que, por ejemplo, en la novela el padre de la muchacha se llama don Juan Pascual

y, asimismo, indica que “Cecilia de Rianzares”, como cuento, se incluyó en el volumen de miscelánea titulado *A voleo*, Azorín, *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 1305-1309. De estos y otros personajes femeninos se ocupó Ángel Cruz Rueda en *Mujeres de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.

¹¹⁵⁰ Vid. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela, Qué es el cuento*, cits.

¹¹⁵¹ Hay alguna semejanza, en el inicio de la trama de este cuento, con “Anheló”, en el cual se nos narra el nacimiento y los primeros años de Aldonza Lorenzo (*Con Cervantes*, 1947). Este procedimiento también lo utilizó nuestro autor en los primeros capítulos de *El licenciado Vidriera, visto por Azorín*, novela de 1915. Remontándonos en el tiempo, niñas abandonadas, aunque luego reconocidas por su progenitores, fueron las cervantinas Preciosa (“La Gitanilla”) y Constanza (la entrañable Constancica de “La ilustre fregona”), ambas de las *Novelas ejemplares*, de 1613.

¹¹⁵² Azorín, *Salvadora de Olbena, Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1479.

López de Ledona (y no don Pedro Lorenzo). Sea como fuere, el cuento “Salvadora de Olbena”, el que se halla recogido en *Memorias inmemoriales*, se puede considerar, *mutatis mutandis*, no como embrión de la posterior novela, sino más bien como prólogo de la misma¹¹⁵³. No olvidemos que hemos estudiado ciertos cuentos que cumplían la función opuesta, es decir, de epílogo; pensemos, por ejemplo, en el cuento de 1904 “Todos frailes”¹¹⁵⁴ (con respecto a *La voluntad*, de 1902); y pensemos, asimismo, en “Sarrió” -*Los pueblos*, 1905- y “La calle de la Montera” -*España*, 1909- como continuaciones de *Antonio Azorín*, novela de 1903.

Casi lo mismo que hemos dicho en torno a “Salvadora de Olbena” con respecto a la novela del mismo nombre, podría aplicarse a “La Toledana”, “primera idea -según Azorín- de la novela *María Fontán*”. El cuento nos presenta los primeros años de Edit Maqueda, bella muchacha descendiente de judíos toledanos, quien después de su estancia en París y Londres -sobre todo en París- cambiará su nombre por el de María Fontán¹¹⁵⁵. Como en el caso anterior, hay ciertos desajustes entre relato breve y novela extensa. Por ejemplo, en el cuento se lee que “el cuñado de Eladio se llama Enrique Maqueda, y su hija Edit Maqueda”; el tío Eladio, dueño de un herbolario, es aficionado a leer *Leaves of grass*, de Walt Whitman. Sin embargo, en la trama novelesca, en su capítulo titulado “Los progenitores”, otros son los ascendientes de Edit Maqueda: Moisés Maqueda, el abuelo; Isaac Maqueda, el padre; aunque el tío aficionado a las plantas y a la lectura de Walt Whitman se llama Ismael Maqueda, y -como en el relato- será el encargado de cuidar de Edit cuando ésta quede huérfana. Así las cosas, la anécdota que contiene el cuento “La Toledana” se correspondería, aproximadamente y salvadas todas las distancias, con los capítulos IV y V de la novela *María Fontán*.

¹¹⁵³ Dice Renata Londero: “Su salida, en noviembre de 1944 (Zaragoza, Ediciones Cronos), fue precedida por un cuento homónimo, publicado el 14 de mayo del mismo año en *La Prensa*, donde se narraban los antecedentes de la historia relatada en la novela”. Véase Renata Londero, “La novela-ensayo de Azorín (1928-1944): vanguardia y tradición”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, cit., págs. 117-165. Asimismo, Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, cit., pág.236.

¹¹⁵⁴ J. Martínez Ruiz, “Todos frailes”, *Alma Española*, 17-I-1904; en José M.^a Valverde (ed.), J. Martínez Ruiz, “Azorín”, *Artículos anarquistas*, cit., págs. 168-171.

¹¹⁵⁵ Un buen análisis de esta novela se debe a Marie-Andrée Ricau-Hernández: “María Fontán o la adecuación entre París y una figura azoriniana”, *II Colloque International “Azorín et la France”*, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 281-290. Sobre una posible génesis del personaje de María Fontán, cita Leon Livingstone un fragmento del cap. II de *Superrealismo*: “Tipo de pureza hebrea; tez ambarina; ojos negros centelleantes; la negrura de los ojos y el carmín de las uñas. Sobre un fondo indefinido, la figura enhiesta de esta mujer. Satisfacción por haberla encontrado; pero un matiz de inquietud, de indecisión, por no saber qué hacer de ella; supone esta mujer un medio, un ambiente, que no convienen ahora”. *Vid.* Leon Livingstone, *op. cit.*, pág. 236.

El tercer cuento con nombre de mujer es “María del Val”; cuento que, al contrario que los dos anteriores, no dio pie a novela alguna. La muy azoriniana técnica sobre la que se sustenta el presente relato consiste en el breve encuentro, en el jardín del Retiro, entre un escritor y una anciana. Y esta anciana le contará al literato su apasionante vida: afamada cantante de ópera que ha de abandonar su trabajo tras una enfermedad. Lo importante de la narración estriba en que, al final, “el encuentro peregrino” sirve al escritor Antonio Armenta “de sustancia para algún cuento o novela”; algo que, de modo análogo, expuso Leopoldo Alas en “Un documento”¹¹⁵⁶.

Aunque hemos dicho que no nos detendríamos mucho tiempo en los temas, creo que es necesario constatar la presencia en *Memorias inmemoriales* del Levante nativo -una presencia, por cierto, ya iniciada en colecciones como *Pensando en España* y *Sintiendo a España*-. Si pasamos por alto “La Peña del Cid”, cuento que nos interesa más por su arriesgada propuesta formal, en lugares próximos al Mediterráneo están enclavados “En el castillo”, “El fantasma de Villena”, “Discreto y atento”. En el primero de éstos, la ciudad que sirve de escenario al relato permanece innominada, pero unos bien conocidos perfiles nos permiten identificarla con Monóvar: “iglesia , edificada en el siglo XVIII, en estilo herreriano”; “el pueblo es limpio y claro; está asentado en la falda de una colina”; “claro que conozco el pueblo al dedillo -dice el narrador, tan allegable a Azorín-; he nacido en su área; he pasado aquí la niñez y la adolescencia”¹¹⁵⁷. Asimismo, en “Discreto y atento”, Monóvar aparece oculta bajo el pseudónimo de Nebleza, “una clara y limpia ciudad levantina”, que, como la anterior, cuenta con un Casino “llamado Primitivo”¹¹⁵⁸; “rodea este edificio un ameno jardín, con limoneros, palmeras y frondosos plátanos”¹¹⁵⁹. Nebleza, en definitiva, es trasunto de Monóvar, como antes lo fue Malvar (“La seca España”, “El sueño del poeta”, de *Sintiendo a España*). A la ciudad nativa del escritor José Martínez Ruiz se retiran, tras llevar una vida cosmopolita por Europa, el matrimonio protagonista de “Un jugador”: “Vicente Verdú y María Albert, consortes, viven en la provincia de Alicante, término de Monóvar,

¹¹⁵⁶ El cuento titulado “Un documento”, de 1882, se halla recogido y comentado en Leopoldo Alas, *Clarín, Treinta relatos*, ed. de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa Calpe, 1983, págs. 30, y 36-55. Por otro lado, el escritor que aparece en “María del Val” es protagonista en “Cuentos sin cuento. Antonio Armenta”, *Pasos quedos*, 1959.

¹¹⁵⁷ Azorín, *Memorias inmemoriales*, cit., pág. 1216.

¹¹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 1250.

cerca de la ciudad, en su finca del Raconet, el Rinconcito, donde yo escribo estas líneas, aunque las haya fechado en Madrid”¹¹⁶⁰.

No en Monóvar, pero sí en otra ciudad próxima a ella tiene lugar “El fantasma de Villena”, población alicantina que, en la novelística, apareció en *Antonio Azorín*, de 1903¹¹⁶¹. La narración que nos ocupa quedaría inscrita dentro de la modalidad de cuento de fantasmas, como el que parece existir en casa de don Vicente Amorós, ya fallecido, si no fuera porque, al final, ni el narrador protagonista -“Juan Antonio Robles, autor de más de cincuenta novelas y de unos treinta libros de ensayos”¹¹⁶²- ni el lector tienen la completa certeza de su existencia; por todo lo cual, el cuento concluye con esta irónica afirmación: “si no existía el fantasma, ¿por qué no inventarlo?”. Así, pues, entre bromas y veras, Azorín da otra vuelta de tuerca a un manido género dentro de la cuentística, de la misma forma que escribió la historia de un asesinato sin asesinato en “Crimen en verano” y una historia policíaca donde, paradójicamente, no se descubre al delincuente en el relato “En el espejo” (ambos incluidos en *Cavilar y contar*).

Al igual que en otros cuentos de los años 40, también en algunos de *Memorias inmemoriales* predomina un tono ensayístico. Y así, como su creador, no se muestra partidario Antonio Seijas (“En la España profunda”) de un estilo ampuloso, sino de otro en el cual reine la concisión: “Esto no es más que el acta levantada por el fiel de fechos en un lugar: tal es de rudo el estilo. No cabrían aquí primores, ni yo, Antonio Seijas, sabría hacerlos. Y comienzo mi relato”¹¹⁶³. Y en “La novela” el narrador protagonista -otro literato, de nuevo- trata de escribir sin echar mano de las consabidas imágenes, porque, según él, “se debe escribir en forma escueta y monda, a la manera que está escrito el *Discurso del método*”¹¹⁶⁴. Tanto es así,

¹¹⁵⁹ Del Casino de Monóvar -en cuya fundación tuvo gran importancia el padre del escritor, Isidro Martínez Soriano- habla Azorín en otro libro de memorias: *Agenda*, de 1959; especialmente en el capítulo VII, “El Casino de Monóvar”.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, pág. 1254. José Martínez Ruiz conoció en Monóvar a personajes aficionados al juego. José María Sogorb fue uno de ellos y a él también le dedica un capítulo, el XVI, en *Memorias inmemoriales*: su título, “Sogorb”. Sobre distintos jugadores en la literatura, véase “Un ‘gran jugador’”, capítulo XI de *Agenda*, de 1959.

¹¹⁶¹ En la citada novela, y en su capítulo IX de la segunda parte, leemos lo siguiente: “Sarrió y Azorín han ido a Villena”. Cito por la edición de Manuel M.^a Pérez López, *op. cit.*, pág. 193.

¹¹⁶² Azorín, *Memorias inmemoriales*, cit., pág. 1222.

¹¹⁶³ *Ibid.*, pág. 1180.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, pág. 1189. El deseo de escribir sin imágenes no es nuevo en Martínez Ruiz. Téngase en cuenta, al respecto, el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad*, de 1902, donde se critica un fragmento de la novela *Entre naranjos*, de Vicente Blasco Ibáñez, precisamente por pecar en exceso de imágenes; comentario al cual se

que el narrador evoca un suceso acaecido años atrás, cuando, escritor en ciernes, conoció a un hombre misterioso, innominado, más partidario de la observación de la Naturaleza que de la lectura, “fuera de que la lectura entristece”. Ahora, en su senectud, este escritor prefiere, en literatura, la vaguedad frente a la proliferación de datos, y situar la fábula fuera de las coordenadas espacio temporales: “Quisiera tramar una novela, novela nueva, en el sentido de inusitada, con este personaje, y no sé cómo arreglármelas. Se me plantea un problema que tengo por insoluble: ¿precisión o imprecisión? ¿He de dejarlo todo sumido en vaguedad? ¿He de precisar, a riesgo de que la creación pierda su encanto?”¹¹⁶⁵. A su vez, del paisaje, del sentimiento del paisaje, y de la importancia de éste dentro de la literatura moderna trata el cuento “Curso breve de amor”. Este relato tiene como marco la muy aristocrática y elegante tertulia que ha lugar “en el jardín de la condesa de Nebreda”¹¹⁶⁶. Paco Neira, el narrador, refiere a tan selecto auditorio cuál fue la última lección del maestro Felipe Briones: inculcar el amor a la Naturaleza en todas sus manifestaciones. Son apuntes que -como un círculo que, lentamente, empieza a cerrarse- nos lleva al pensar en el joven J. Martínez Ruiz de “Paisajes” (*Bohemia*, 1897) y, por supuesto, en el autor de *La voluntad* (capítulo XIV de la primera parte).

Como una humorada, no exenta de ironía, debe entenderse “Un estreno sensacional”, cuento que va dedicado “para los amigos de las novedades teatrales a ultranza”. Constituye el relato, pues, una sátira del falso experimentalismo en el teatro. En la narración, el dramaturgo Nemesio Pajares estrena la obra *Cambio a la vista*, que no interesa por sus actos sino -y he aquí la novedad- por sus entreactos: “el público que asiste a los teatros ya no tendría que soportar, trascando el freno, los actos que se le ofrecen. En cambio, gozaría de la novedad, por primera vez ofrecida, de ver los entreactos en su pristinidad”¹¹⁶⁷. Por contra, “El verdadero Don Juan” es otro encuentro de Azorín con uno de sus mitos dilectos y que más ha tratado en

opondrá otro fragmento de *La casa de Aizgorri*, de Pío Baroja, ejemplo de la nueva literatura noventayochista que, por entonces, empezaba a hacerse un hueco.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, pág. 1192.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 1208. Gusta Azorín, el ya provento Azorín, de estos marcos galantes. Contrástese lo dicho con la tertulia en la que se inicia la narración de la novela *María Fontán*, de 1944: “Como la condesa de Hortel quisiera conocer, punto por punto, la vida de María Fontán, yo tuve mucho gusto en referírsela, varias tardes, en el jardín de su casa de la calle de Serrano, muy al final, en días de primavera, reunidos con la condesa algunos amigos. El estilo es llano: el de una conversación particular”. Azorín, *María Fontán (Novela rosa), Obras escogidas*, vol. I, cit., pág. 1183.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, pág. 1213.

su obra, desde muy distintos enfoques¹¹⁶⁸. En el cuento que nos ocupa ahora, el narrador refiere un suceso que acaeció hace cincuenta años, cuando él tenía treinta; según éste, encontrándose en un café, se le presentó un caballero llamado Juan García Tenorio. Así nos lo describe el narrador: “Había pasado ya, hacía muchos años, de la juventud; tendría los años que su actual cronista tiene”. A su vez, el extraño personaje refiere historias que le sucedieron a él otros cincuenta años atrás. Cuenta cómo sedujo, en su mocedad, a muchas mujeres, siempre pobres, en distintos lugares de España y cómo al finalizar tales relaciones les dejaba, de regalo, un valioso diamante: “Allí tenía mi víctima, víctima rodeada siempre por mí de un profundo respeto, un capital con que vivir el resto de sus días. Había yo llevado la felicidad a un hogar humilde”¹¹⁶⁹. Una postura más comprensiva quizá, pero menos valiente que la que Azorín mostró en su cuento “El castigo de Don Juan” (en *Los Quinteros y otras páginas*, de 1925).

Hay asimismo relatos que llaman la atención por el novedoso empleo de distintas voces narrativas. Y en este sentido creo que debe ocupar un lugar especial “La Peña del Cid”. Su tenue y acaso insignificante argumento narra cómo Juan Ardal quiere escribir un libro sobre el Cid; más en concreto, de “un momento en la vida del Cid”. Busca, para ello, un paisaje cidiano donde poder inspirarse: Burgos, Valencia, optando finalmente por la alicantina Peña del Cid¹¹⁷⁰, en pleno Valle de Elda. Una vez allí, Juan Ardal pierde interés en el libro que proyecta escribir... Ahora bien, este argumento sencillo no está contado a la manera tradicional, sino mediante múltiples cambios de focalización; cambios que en el terreno de la

¹¹⁶⁸ Haciendo un breve y quizá incompleto recuento: la novela titulada *Don Juan*, de 1922; el cuento “El castigo de Don Juan” (*Los Quinteros y otras páginas*, de 1925); el capítulo XXXV, “Habla Juan Tenorio”, de la novela *Capricho*, de 1943. También los críticos han sabido ver esta recurrencia en el mito de Don Juan: José María Martínez Cachero, “La versión azoriniana del mito de Don Juan”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 120, diciembre de 1959, págs. 173-183; y, del mismo crítico, “Introducción” a Azorín, *Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1977; Francisco J. Martín, “La piedad de don Juan”, y Manuel Cifo González, “La desmitificación de don Juan”, *Azorín (1904-1924)*. *Actes du IIIe Colloque International*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, págs. 193-199 y 201-206, respectivamente; Christian Manso, “El *Don Juan* de Azorín o los desenvolvimientos de un mito”, *Ínsula*, núm. 556, abril de 1993, pág. 17; Miguel Ángel Lozano Marco, “Introducción. Las novelas de Azorín (1901-1944)”, *Azorín, Obras escogidas*, vol. I, cit., págs. 89-116.

¹¹⁶⁹ Azorín, *Memorias inmemoriales*, cit., pág. 1228.

¹¹⁷⁰ El cuento “La Peña del Cid” se relacionaría, por su contenido, con un artículo homónimo y con el cuento “La sombra del Cid”, ambos de *La cabeza de Castilla*, libro dedicado a la ciudad de Burgos y a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar. En el “Prólogo” -prologo ficcional que firma Azorín en Malvar- se dice que el autor de esta obra, Arnaldo Albert, pensaba inicialmente titularla “Burgos, oteado” (y “Burgos, oteado” se titula, en efecto, la parte fundamental de *La cabeza de Castilla*). Por otro lado, cabría plantearse si “La Peña del Cid”-de *Memorias inmemoriales*- pudo haber cumplido el mismo papel de germen o embrión del citado ensayo *La cabeza de Castilla*, de la misma forma que las novelas *Salvadora de Olbena* y *María Fontán* tuvieron su génesis, cada una, en los cuentos respectivos “Salvadora del Olbena” y “La Toledana”.

narrativa extensa nos llevaría a pensar en ejemplos como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, y *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo¹¹⁷¹, entre otros. “La Peña del Cid”, en su principio, tiene una vacilación entre la tercera y primera personas narrativas, según lo que ya antes hemos denominado *narrador oscilante*: “¿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 en el mundo que me encante es la objetividad”¹¹⁷². A continuación, se da también el charloteo con los lectores: “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? Dudará usted al contestarme; no se decidirá usted a decirme nada”¹¹⁷³. Incluso, se llega a usar la segunda persona, a través de la cual -y en virtud de un curioso desdoblamiento- el narrador dialoga consigo mismo: “Y bien, Juan Ardal, ¿qué 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”¹¹⁷⁴. Un poco más adelante, si continuamos la lectura, la voz que se deja oír, entre paréntesis, ya no pertenece a ninguno de los narradores, sino al autor implícito:

“(Dos días después Juan Ardal continúa su soliloquio; es hombre afable; no rehuíamos 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.)”¹¹⁷⁵.

¹¹⁷¹ Vid. Gonzalo Sobejano y Gary D. Keller, *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*, cit. Asimismo, José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia, 1985; especialmente el capítulo “La novela española entre el agotamiento del social-realismo y la renovación experimentalista (1962-1975)”, págs. 253-377.

¹¹⁷² Azorín, *Memorias inmemoriales*, cit., págs. 1192-1193.

¹¹⁷³ *Ibíd.*, pág. 1193.

¹¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 1193.

¹¹⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 1194. La figura del autor implícito es muy frecuente en la novelística de Azorín, sobre todo a partir de la época de vanguardia, esto es, de los años 20. Piénsese en ejemplos como *Félix Vargas*, *Superrealismo*. Y también en la etapa de senectud, años 40: *El escritor*, *Capricho* y -sin agotar el tema- *La isla*

Otros dos cuentos, sin llegar a la audacia experimental del anterior, nos ofrecen una focalización cambiante, al darnos -a través del perspectivismo- distintas versiones de unos mismos hechos. Uno de ellos es “El episodio de Lerma”, en el cual un narrador cuenta un suceso “sin importancia”, a modo de sobremesa, “en un corro de algunos viejos amigos”. Sigue diciendo: “No puse yo por mi parte sino el relato escueto; son mis antiguos compañeros quienes lo han exornado con su fantasía”¹¹⁷⁶. Así, pues, Pepe Brull, novelista, se encarga del planteamiento (dos muchachas, Melchora y Leandra, viven en la burgalesa Lerma); el crítico, Diego Arroniz, aliña el nudo (en casa de éstas se instala un excéntrico tío venido de América); y del desenlace se ocupa Marcial Deza, poeta (el supuesto tío de América se ahoga en el río Arlanza). El otro cuento a que me refería se titula “No hay instante sin milagro”. Aquí, Paco, el narrador, va a contar algo relativo a su amigo Joaquín Jara; a trechos, y entre paréntesis, otro que se halla entre los que escuchan, va matizando, corrigiendo lo narrado u opinando sobre ello:

“(Al llegar a este punto nuestro amigo, nos hicimos señas silenciosas todos los que estábamos escuchándole; veíamos a las claras que empezaba a desvariar. Sin duda, como otras muchas veces, nos darías sus propias impresiones, bajo la sobrehoz de un cuento o un apólogo.)”¹¹⁷⁷.

Sorprende, asimismo, que Martínez Ruiz, tan inclinado a las fábulas un tanto complicadas en otras etapas, nos ofrezca ahora unos cuentos de una aparente sencillez, cuyas tramas se van formando ante nuestros ojos. Se diría que el narrador, que ha rescatado el gusto por el relato oral, cuenta como habla, y en este sentido anticipa, apresura, hace incisivos, se demora, utiliza a menudo la elipsis. Un rasgo más de tradición en el último Azorín que, por paradójico que parezca, confiere a lo escrito un halo de modernidad, de vanguardia. Así, pues, un cierto desorden o atropellamiento en la narración observamos en “El fantasma de Villena”; desorden y atropellamientos que observamos cuando, hacia la mitad de los hechos, el narrador

sin aurora. Véase, a este respecto, Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986; en especial, todo lo relativo al narrador, págs. 99-105.

¹¹⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 1235.

¹¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 1242. Análogo procedimiento de perspectivas lo hemos estudiado ya en el cuento “Nauta en el Sena”, *Sintiendo a España*, 1942.

abre un inciso para presentarse a sí mismo: “(He de decir a ustedes que yo soy Juan Antonio Robles, autor de más de cincuenta novelas y de unos treinta libros de ensayos; ya estoy un poco más cansado que cuando, en la ocasión referida, llamé a la puerta de los señores Amorós. No importa esto y continúo con mi narración.)”¹¹⁷⁸. “La hechicera de Cuenca”, por otra parte, presenta un narrador proclive a la digresión, que, a menudo, intenta retomar el hilo de lo que va contando, como puede apreciarse en algunas de sus intervenciones: “El nombre de la heroína de Poe [Annabel Lee], trae a mis mientes el nombre de Catalina Caballero. Pero divago. [...] No quiero intrigar más al lector; en el supuesto de que estos desvaríos se publiquen”¹¹⁷⁹. Ejemplo similar podemos encontrarlo en el relato “En la España profunda”: “Esto no es más que el acta levantada por el fiel de los hechos de un lugar: tal es de rudo el estilo. No cabrían aquí primores, ni yo, Antonio Seijas, sabría hacerlos. Y comienzo mi relato”¹¹⁸⁰. Preocupado, igualmente, por un estilo breve, conciso, está Roberto Alponse, el proveyecto narrador del cuento “La hora y el minuto”, quizá uno de los mejores ejemplos que podamos ofrecer de la técnica del cuento en el cuento y toda una poética acerca del estilo literario en la vejez (aplicable, por tanto, al estilo de Azorín en esta etapa que estudiamos). El narrador protagonista -al que, previamente, cede su voz un narrador omnisciente- empieza a contar con la intención de no ser prolijo: “Simple nota -escribe Roberto Alponse, el novelista-; breve nota. No quiero extenderme; me causa aflicción el explayarme”¹¹⁸¹. Luego, dice no querer escribir para el público: “Ahora reparo que estoy escribiendo para un lector supuesto, cuando, realmente, escribo para mí mismo; esta nota no ha de trascender al público; escribo por necesidad fisiológica de escribir; escribo para mitigar, si puedo, mi congoja”¹¹⁸². Y en ese ir y venir de ideas, no sabe bien si “expresarlas en forma de cuento, de novela o de comedia”. Aunque el relato que está esbozando ante el papel -que no es otro que el reencuentro de Alponse con un amigo de juventud en una innominada ciudad de Castilla- se queda sin desenlace al no saber discernir el narrador si vive o sueña.

Sin agotar los ejemplos, muy parecida propensión al relato oral apreciamos en “Descanse en paz”. El cuento, de una gran densidad argumental, muestra los vaivenes de una

¹¹⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 1222.

¹¹⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 1246.

¹¹⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 1180.

¹¹⁸¹ *Ibíd.*, pág. 1266.

¹¹⁸² *Ibíd.*, pág. 1266.

codiciosa herencia entre los habitantes de un pueblo toledano. Pero, sobre todo, hay que destacar esa estructura de cuento tradicional o folclórico, bien perceptible desde el inicio: “Felipe Sacedón era un pobre hombre; había estado trabajando cuarenta años en la pampa argentina; había regresado a España y retirándose a su pueblo natal”. Asimismo, hay repeticiones y descuidos, propios de la lengua hablada: “Vivía, el pobre, pobremente; no comía apenas; sus trajes eran raídos. [...] Hubo un día en que en casa de Felipe Sacedón apenas se pudo comer. No sé si lo he dicho ya; conviene repetirlo”¹¹⁸³. Y, por supuesto, existe esa pretensión, tan antigua como los mismos orígenes del cuento, de que lo narrado no sea ficción, sino hecho realmente acaecido: “Estoy refiriendo un suceso auténtico, y no un cuento. Debo hacerlo constar así”.

Frente a los finales sorprendentes o bien frente a aquellos que buscaban ante todo ese efecto único señalado por Poe -“El director del Museo”, v. gr.-, Azorín propone, en menor medida, tal vez, otros finales con un efecto difuminado, como ha señalado Martínez Cachero¹¹⁸⁴. Un desenlace de tales características lo podemos ver en la novela corta titulada “Elena Viu”, del libro de memorias *Valencia*. Dice así:

“Sí, la ha visto, la ha visto Emilio Arques. ¿Estaba despierto o soñando? ¿No era todo esto irreal, etéreo? El doctor hablaba a lo lejos con la condesa de Chelva. La condesa iba vestida con traje oscuro, sencillo. Llevaba en la mano una ramita de retama con flores amarillas. Su figura, a pesar de los años, era gallarda. Se despide el doctor, y Elena Viu se aleja lentamente, lentamente, hasta perderse en la espesura. ¡Adiós, Elena Viu, mujer de leyenda y de poesía! Tu imagen vivirá siempre en el corazón del poeta”¹¹⁸⁵.

Finalmente, son abundantes las referencias que hay a la literatura anglosajona. Annabel Lee¹¹⁸⁶, la misteriosa criatura de Edgar Allan Poe, queda mencionada en “La hechicera de Cuenca”, cuando se la compara con Catalina Caballero, la protagonista del relato. Al tío de Edit Maqueda, el herbolario (que aquí, en “La Toledana”, se llama Eladio

¹¹⁸³ *Ibíd.*, págs. 1238, 1239.

¹¹⁸⁴ José M.^a Martínez Cachero, “Introducción. Azorín, memorialista”, cit., pág. 763; aunque, en honor a la verdad, él no habla de efecto difuminado, sino de *esfumato*.

¹¹⁸⁵ Azorín, *Valencia*, cit., pág. 889.

¹¹⁸⁶ *Annabel Lee*, poema del norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), compuesto a raíz de la muerte de Virginia, su mujer, fallecida a causa de la tuberculosis.

Pintado), le apasiona la lectura de *Leaves of grass*, del norteamericano Walt Whitman¹¹⁸⁷. María del Val, protagonista del cuento homónimo, le gustan los escritores norteamericanos como Henry James¹¹⁸⁸ (su novela *The Wheel of time*, es decir, *La rueda del tiempo*) o Thomas Hardy. En el relato “Salvadora de Olbena”, el libro *Night thoughts*, del poeta Edward Young¹¹⁸⁹ le hará intuir al narrador la muerte de su esposa, y después a los lectores: “Y todos sabéis el gran dolor que acibara mi vida”¹¹⁹⁰. Además, pasando del cuento a la novela, también en *Salvadora de Olbena*, la romántica novela de 1944, hace Martínez Ruiz que el poeta Silvestre sienta predilección por la lírica inglesa: Wordsworth, Coleridge y Suthey, a los que el narrador denomina “los poetas lacustres”¹¹⁹¹.

¹¹⁸⁷ Walt Whitman (1819-1892). Poeta norteamericano. Sus *Hojas de hierba* son de 1855.

¹¹⁸⁸ Henry James (1843-1916). Novelista norteamericano, de nacionalidad inglesa. Sus novelas son a menudo calificadas de psicológicas. Como Azorín, gran renovador del género.

¹¹⁸⁹ Edward Young (1683-1765). Poeta inglés, uno de los precursores del romanticismo lúgubre. Sus *Pensamientos nocturnos* se escribieron entre 1742 y 1744.

¹¹⁹⁰ María Martínez del Portal relacionó con gran acierto este relato con otros del mismo Azorín: especialmente con “Fabia Linde”, de *Blanco en azul*, y “La hechicera de Cuenca”, ya estudiado dentro de estas *Memorias inmemoriales*. Véase María Martínez del Portal, “Introducción” a J. Martínez Ruiz, *Azorín, Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 108.

¹¹⁹¹ Azorín, *Salvadora de Olbena*, cit., pág. 1509. Sobre estos poetas puede consultarse Luis Cernuda, *Pensamiento poético de la lírica inglesa (Siglo XIX)*, de 1958, incluido en Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, cit.

MISCELÁNEAS (1946-1958)

Bajo el epígrafe *Misceláneas*, vamos a estudiar una serie de libros de J. Martínez Ruiz, recopilados desde 1946 hasta 1958, bien por Ángel Cruz Rueda, bien por José García Mercadal, entre cuyos trabajos -de carácter ensayístico, principalmente- hemos encontrado algunos cuentos. Se comprobará que, a veces, dichos cuentos se salen de la época de senectud, en la que nos encontramos, pero nos es más cómodo analizarlos aquí, ya que éstos, en su mayoría, se encuadran dentro de este período que estamos estudiando.

EL ARTISTA Y EL ESTILO

Volumen reunido por Ángel Cruz Rueda en 1946. Libro de contenido ensayístico que también se advierte en los cuentos que en él se hallan. Así, el relato “Las partes de la oración”, protagonizado por un ya conocido Damián Olivares, tiene una frágil trama hábilmente sustentada en la conversación que, sobre cuestiones de gramática, mantienen el mencionado Olivares y el doctor Alejandro Barreda. Igualmente, tendentes al ensayo, resultan “En el atochar” (diálogo entre un poeta y un novelista sobre cuestiones referente al estilo) y “Entrevista” (charla con un poeta, donde sólo escuchamos la voz del entrevistador¹¹⁹²).

Se aproximan, quizá, al género cuento, sin constituir, en puridad, verdaderos relatos, títulos como “Periódicos”, “Los periodistas. Instinto” y “El periodismo. Contar”. “Periódicos”, de 1930, es un cuento-crítica, porque, aprovechando la publicación del libro *Le journalisme d'aujourd'hui*, el narrador nos ofrece, mediante hábiles saltos atrás en el tiempo, distintas escenas de redacciones y de lectores de periódicos. De todas formas, acaso de entre

¹¹⁹² Diálogos donde sólo escuchamos una sola voz los hallamos, dentro de la obra azoriniana, en el juvenil cuento “El Teatro de Apolo. La función de esta noche”, de 1895. Método muy semejante se utiliza en los diálogos de muchos capítulos de *La voluntad*, entre el maestro Yuste y un silencioso Antonio Azorín. Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a su ed. de J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, cit., págs. 9-109.

estas escenas la más importante sea la tercera, por su marcado aire autobiográfico, donde aparece un “joven entusiasta” que empieza a publicar en la prensa:

“Otra redacción. Por una ventanita se ve la campiña; resuena en todo el blanco recinto el traqueteo de una prensa de mano; dos o tres muchachos escriben febrilmente; escriben las postreras cuartillas. De cuando en cuando, levantan la vista del trabajo y comienzan a cantar. El cielo es de un azul radiante; en la lejanía se perfila el tronco sutil de una palmera. Las colinas, grises o azules, resaltan en el horizonte de una limpidez de porcelana. El periódico va a salir dentro de unos días. En estas páginas han puesto estos muchachos imberbes todo su entusiasmo, todas sus esperanzas. Cuando en el Casino los señores graves del pueblo lean los artículos que aquí se publican, moverán la cabeza, como lamentando las cosas que en el periódico se dicen. Y siempre, en un pueblo, a esta hora, en todos los años, a lo largo de las generaciones, habrá un escritor joven, casi un niño, que escriba su primer artículo y que andando el tiempo ha de ser un gran periodista”¹¹⁹³.

Los otros dos títulos que antes hemos citado son de 1928 y aún se alejan más de lo que entendemos por narración breve, aunque constituyen, tal vez, curiosos híbridos entre relato y artículo periodístico. De “Los periodistas. Instinto”, lo puramente narrativo es la primera parte, donde se nos presenta también a un adolescente, periodista en ciernes, escribiendo para un periódico. Si lo destaco aquí, es porque esta biografía condensada nos recuerda mucho a la del protagonista de la novela *Antonio Azorín*:

“Un adolescente se halla sentado ante una mesita; tiene delante un rimerero de cuartillas; con ligera, presta, rauda pluma, va trazando renglones, ennegreciendo los blancos papeles; se detiene a veces; borra una palabra; escribe, rápidamente, otra. Por la ventana se ve la fronda verde de un huerto; más allá, resaltando en el azul límpido del cielo, se columbra la mole dorada, eminente, de un castillo moruno. El artículo que ese adolescente está escribiendo es para un semanario del pueblecito”¹¹⁹⁴.

¹¹⁹³ Azorín, *El artista y el estilo, Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 729.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, pág. 732. Entre las primeras colaboraciones periodísticas del joven Martínez Ruiz destacan las de *La Educación Católica (Revista semanal religiosa, científica y literaria)*, de Petrel, cuyo director era su tío Miguel Amat y Maestre (el Pascual Verdú de *Antonio Azorín*). En dicha publicación, nuestro escritor en ciernes firmaba con el pseudónimo de “Fray José”. Véase Salvador Pavía Pavía, “Juan de Lis’ y ‘Fray José’: Los primeros seudónimos de J. Martínez Ruiz”, *Azorín*, Monóvar, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, págs. 95-102.

Por otra parte, en “El periodismo. Contar” interesa que resaltemos la primera escena, completamente dialogada, en la que aparece el director de un periódico y, nuevamente, un mozo que viene a Madrid en busca de la escurridiza fama literaria -otra vez, con elocuentes notas autobiográficas-. Desde el punto de vista formal, esta escena dialogada, que sirve de pórtico a un indudable artículo de opinión, nos trae ecos lejanos de algunos de los primeros trabajos literarios de J. Martínez Ruiz. Y estoy pensando, de manera muy especial, en la colección *Bohemia*, de 1897: cuentos dialogados como “El maestro” y “El amigo”. Y digo bien cuando hablo de eco o recuerdo lejano, porque lo acre de aquellos relatos ha sido sustituido en “El periodismo. Contar” por dulce melancolía, por amical comprensión ante los periodistas consagrados. La estulticia de quienes poseen los medios de impresión de las obras literarias queda de manifiesto en “Editores”, ya que Víctor, un escritor de veinte años, se ve obligado a correr con los gastos de edición de su primera novela, *Nieve en cumbre*, novela que contará con el aplauso incondicional de Arcadio Ponce, un reconocido escritor abocado a la senectud.

Dentro de esas formas híbridas entre cuento y artículo, de que venimos tratando, cabría situar el apartado II de “La feria de los libros”. Dentro del mismo, el articulista se vale de un apólogo, a la manera medieval, para apoyar la tesis que está defendiendo: su predilección por los libros y las librerías de viejo. Y así, un bibliófilo, aficionado a los establecimientos de lance, recibe como herencia una suntuosa biblioteca, aunque seguirá prefiriendo sus antiguos libros. A su vez, este imaginario bibliófilo habla en el apartado III de “La feria de los libros” y, de nuevo, se apoya en otro cuento para mejor explicar su postura: el del pastor capaz de tallar hermosas figuritas con una navaja, pero incapaz de realizarlas en una taller con las más sofisticadas herramientas.

Cierra el volumen de *El artista y el estilo* el “Epílogo. El pastor sin rebaño”, cuento de 1944, muy cercano, en su contenido, a los de *Memorias inmemoriales*, por cuanto refiere la preocupación del escritor a quedarse sin ideas con la llegada de la edad proveya (ideas que quedan bellamente simbolizadas en ese pastor del relato que, de forma progresiva, ve cómo va menguando su ganado). Cuento novedoso en la forma, puesto que trata de innovar en el campo de la cuentística creando lo que hemos llamado un *anticuento* -sobre todo al hablar de *Pensando en España y Sintiendo a España*-. Al principio de “El pastor sin rebaño”, se nos presenta el narrador testigo: “Soy escritor; me llamo Juan Serna”. A continuación, anuncia el asunto del cuento que va a narrar: “Voy a contar la historia de un ser singularísimo: Leandro

Chaparro”. E incluso manifiesta la intención de narrar los hechos siguiendo riguroso orden: “Pero he de comenzar por el principio”. Sin embargo, la historia de este pastor que, poco a poco, fue quedándose sin ovejas no llegará hasta más tarde, ya que la narración aparece entreverada de numerosas digresiones: “Una de esas cabras era su preferida; las cabras son... *caprichosas*; no quiero que se me olvide subrayar este vocablo; *capricho* viene de *cabra*”. O, simplemente, ese retardamiento se produce al introducir otro microrrelato, como el de Christopher Wordsworth, capitán de la marina mercante y hermano del famoso poeta. Por último, “El pastor sin rebaño” viene a ser un metacuento, porque el relato se va haciendo ante nuestros ojos: “Pienso día y noche: ‘¿Y si yo fuera quedando poco a poco sin ideas, como se ha quedado Leandro poco a poco sin rebaño? ¿Qué sería de mí? ¿Cómo podría yo vivir?’ Ahora sí que necesito hacer verdaderamente párrafo aparte”¹¹⁹⁵.

A VOLEO

A voleo, recopilación de escritos diversos de José Martínez Ruiz, es de 1954, aunque lo recogido en él abarca un amplio período cronológico que va desde 1905 a 1953. En palabras de E. Inman Fox, “esta obra apareció, en primera edición, dentro del volumen IX (1954) de las *Obras completas* de Azorín, editadas por M. Aguilar. Recopilador: Ángel Cruz Rueda”¹¹⁹⁶. Y, a su vez, Ángel Cruz Rueda, en las “Notas preliminares” del citado volumen dice que *A voleo* es un libro “formado por una veintena de prólogos, otros tantos artículos periodísticos relacionados con ellos, y una decena de ensayos”¹¹⁹⁷. Si bien añade más adelante: “¿Cuántas veces hemos pensado y hemos escrito que las notas marginales de nuestro maestro son preferibles a buenos cuentos o novelas?”. De hecho, para Cruz Rueda dentro de la ficción -y de la ficción breve, de ser más exactos- quedarían encuadrados títulos como “Génesis del *Quijote*” y “esa deliciosa ‘Cecilia de Rianzares’”, “páginas -continúa diciendo el crítico- que están pidiendo a voces su ampliación como novela”¹¹⁹⁸. Como narración queda también constatada “Jardín junto a la vía”.

¹¹⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 867.

¹¹⁹⁶ E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit., pág. 80.

¹¹⁹⁷ Ángel Cruz Rueda, “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 17-18.

¹¹⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 19.

Dese luego, puede que muchas de las páginas de *A voleo* nacieran para ser más o menos erudito prólogo o artículo de periódico, pero el caso es que su autor las desvió por la senda de la narratividad. Sin llegar a ser auténticos cuentos, como tales se leen o se pueden leer las páginas dedicadas al sitio de Baler, escritas con un aliento épico que, a ratos, nos recuerda al Galdós de los *Episodios nacionales*. Y cercanos al cuento se hallan también sendos prólogos dedicados a Mariano José de Larra y Juan Maragall¹¹⁹⁹, con un predominio de la yuxtaposición, con una frase tan viva, que por sí solas son capaces de ofrecernos, pincelada a pincelada, el lienzo de toda una época.

Y hay en *A voleo* cuentos de las distintas épocas de J. Martínez Ruiz, con la excepción de la primera. A la época áurea pertenece, pues, “Génesis del *Quijote*”, de 1905. Por su tema y por su tono, este breve ensayo quedaría relacionado con cuentos de la misma etapa como “La novia de Cervantes” (*Los pueblos*) y “El Caballero del Verde Gabán” (también de 1905, aunque incluido más tarde en *Lecturas españolas*, de 1912). Y asimismo cabe emparentarlo con un entrañable libro de viajes, también de 1905: *La ruta de Don Quijote*. Según apunta Ángel Cruz Rueda, “Génesis del *Quijote*” apareció en el libro *Iconografía de las ediciones del Quijote*, publicado en Barcelona, Henrich y Cía. Nos narra este relato la dulce vida de recién casados que llevan, en Esquivias, doña Catalina y don Miguel; y en Esquivias, ciudad de hidalgos, vive un tal Quijana. Argumentalmente, por tanto, la fábula que “Génesis del *Quijote*” nos presenta, iría detrás de “El pastor Elicio” (bello cuento de *Sintiendo a España*, 1942), donde vemos al propio Cervantes escribiendo *La Galatea*, poco antes de casarse.

A una etapa de vanguardia, pero ajenos a toda vanguardia, pertenecen ciertos relatos de *A voleo*. Dejando al margen prólogos más o menos ficcionalizados como “Tierra alicantina” (1929) y “Hacia Alicante” (1931), con débil hilo narrativo, pero que tanto recuerdan capítulos de la novela *Superrealismo*, el cuento más logrado de este período acaso sea “En El Escorial”, del año 1934. Este relato y el artículo que en el libro lo precede (“La inmensa tela”, de 1930) suponen ambos otra revalorización de la figura de Felipe II. Y digo otra revalorización, porque ya la hubo anteriormente en *Una hora de España*, de 1924. Volviendo a “En El Escorial”, un Felipe II muy humano, próxima la hora de su acabamiento, pide que lo trasladen -ya muy enfermo- al magnífico monasterio que da título al relato, para recorrer, despidiéndose de ellos, las estancias y los jardines que él tanto quiso.

¹¹⁹⁹ Son “Comento a Larra”, de 1941, y “Concordancias de Maragall”, de 1943.

De la época de senectud, hemos de destacar tres relatos. El primero de ellos tiene por título el muy aristocrático de “Cecilia de Rianzares”, publicado en *La Prensa*, el 12-XI-1944. Esta enigmática mujer queda vinculada a sus hermanas literarias de novelas y cuentos como María Fontán, Salvadora del Olbena y Elena Viu. Como les ocurriera también a aquéllas, también en el cuento que nos ocupa el joven escritor Vicente Ballester queda fascinado por Cecilia de Rianzares, rapsoda ciega, entrada en la madurez, que gusta de recitar poemas del poeta Wordsworth.

“Gazpachos” se escribió en 1951 como nuevo epílogo para *La ruta de Don Quijote*¹²⁰⁰. Tiene la ficcionalidad necesaria y el débil hilo argumental que, como mínimo, todo relato requiere; en este caso: una estructura epistolar, con varias posdatas; un remitente que sirve de narrador -la albaceteña María de los Llanos-; y, por último, un para nosotros desconocido destinatario -*Cher ami*-. Con todo, el asunto del cuento cae de lleno en lo ensayístico, puesto que no es otro que la receta de los conocidos gazpachos manchegos. Aunque, pese a la aridez que puede desprenderse de lo dicho, entre líneas adivinamos ciertos rasgos de la muy sensitiva narradora protagonista:

“No me decido a cerrar la carta; se va usted a figurar que soy, como la heroína de cierta novela moderna, una retraída por fuerza. No hay tal cosa: con todos los bienes apetecibles, en pleno bienestar, siento cómo se me escapa el tiempo. Desde que los leí, no se apartan de mi memoria estos versos de Calderón, en su comedia *Hombre pobre, todo es trazas*:

*En desengaño forzoso,
ofendido y despreciado,
no siento el ser desdichado:
siento haber sido dichoso*”¹²⁰¹.

El último cuento que vamos a comentar lleva por título “Colón soñando” y es de 1942. Nos muestra al almirante escribiendo sus famosos -para nosotros- *Diarios* de a bordo, con el presentimiento de que algo grande, algo verdaderamente importante está a punto de pasar. Relato histórico, pues, en el que tanto el narrador omnisciente como el lector saben más que los propios personajes que aparecen. Sabe el lector que ese día que apunta, después de una

¹²⁰⁰ Vino a sustituir, en la colección *Crisol*, de Aguilar, a “The time they lose in Spain”, cuento que, desde 1944, puede leerse también en *Tiempos y cosas*, escritos de Azorín recopilados por José García Mercadal.

¹²⁰¹ Azorín, *A voleo, Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 1315.

larga noche en que se han oído pasar pájaros, puede que, por fin, ponga ante Colón el descubrimiento de un nuevo mundo. Por lo tanto, el final -condensado en la pregunta retórica “¿Qué traerá esta jornada?”- supone un desenlace abierto para los personajes de “Colón soñando”, pero no para cierto tipo de lectores¹²⁰².

EL BUEN SANCHO

Se publicó *El buen Sancho* el año 1954 en La Novela del Sábado. Contiene este volumen, de pequeño formato, once cuentos azorinianos, escritos, inicialmente, entre el 22-X-1939 (“En el mesón de Adamuz”) y el 23-VIII-1943 (“El personaje esperado”); habiendo sido publicados antes en el diario bonaerense *La Prensa*. Como en tantas otras ocasiones, fue su compilador el azorinista Ángel Cruz Rueda. Para E. Inman Fox, que se ha encargado de fecharlos, tres de los títulos que se reúnen en el libro no pertenecen al género cuento; son los tres últimos: “Escapada a Criptana”, “El pintor y sus lienzos” y “Venta manchega”¹²⁰³. Aunque no cuadran con una concepción demasiado tradicional del género cuento, a él se aproximan, sin embargo, estos trabajos, vistos con ojos más actuales, como luego veremos.

Observando el contenido del volumen, quizá el título resulte inadecuado, habida cuenta de que no todos los relatos tienen a Sancho Panza como protagonista ni hay ninguno de ellos que tenga como título *El buen Sancho*. En realidad, en un destacado primer plano hallamos al fiel escudero de Don Quijote en “El doctor Recio de Agüero” y “Se vuelven las tornas”. En los demás, Sancho pasa a un segundo plano cuando no se convierte en simple mención (“Las huellas de su paso”, “La verdad en su lugar”, “El personaje esperado”). Por último, un grupo de relatos tiene mucho que ver con la obra cervantina en general, pero acaso no excesivamente con Sancho ni con el *Quijote*. Por poner unos ejemplos, “Cervantes exagera” está relacionado con “El celoso extremeño” (una de las *Novelas ejemplares*) y “El pintor y sus lienzos”, con el paisaje manchego visto a través del amor a la obra cervantina. Con todo, no le falta razón a Cruz Rueda cuando afirma que estos cuentos son “de la misma estirpe de *Pensando en España* (1940), *Sintiendo a España* (1942), o los de *Con Cervantes*

¹²⁰² “Colón soñando”, *ABC*, 30-VIII-1942. Del mismo personaje histórico, “Las tres despedidas” (*ABC*, 13-IX-1942; recogido en Azorín, *Lo que pasó una vez*, Barcelona, Lumen, 1962).

¹²⁰³ E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit.

(1947)”¹²⁰⁴. La maestría con que Martínez Ruiz se maneja dentro del relato breve hace que el mencionado crítico lo compare con “don Pedro Antonio de Alarcón”, “magistral narrador que pueden envidiarnos las naciones forasteras”.

En *El buen Sancho* encuentra el lector algunas continuaciones a las vidas de ciertos personajes trazados por la pluma de Miguel de Cervantes. Como ha quedado dicho, la mayoría nos remite al *Quijote*. En la corte de los duques están situados “El doctor Recio de Agüero” y “Las huellas de su paso”. El primero nos ofrece distinto fin a la conocida anécdota entre Sancho y el doctor Recio de Agüero, en virtud de la cual ambos representan una comedia, mientras luego, en la paz de un aposento, “devoraban, entre dichos regocijados, una suculenta comida”¹²⁰⁵. Aunque no es éste el único cuento que nos presenta a ambos personajes. Un encuentro entre éstos, años después, es el asunto de “Se vuelven las tornas”, donde Sancho -un anciano Sancho- vive “enriquecido por manda cuantiosa de la difunta duquesa”. Y se vuelven las tornas, como bien indica el título, porque es Sancho Panza quien ahora invita a comer unos gazpachos a don Pedro Recio de Agüero, aunque los achaques de la edad impiden que éste último pueda probar tan suculento plato. Un argumento que, con muy pocas variantes, lo hemos visto ya en “La vida” (incluido en *Con Cervantes*), dándose una característica del Azorín en el período de senectud: la recursividad¹²⁰⁶.

“Las huellas de su paso” también nos lleva de nuevo hasta la corte de los duques; unos duques melancólicamente desvalidos, ya sin Don Quijote y Sancho (un argumento también muy semejante al que vimos en “Los primeros frutos”, de *Los Quinteros y otras páginas*, de 1925). Aquí, en “Las huellas de su paso” vemos al duque don Carlos obsesionado, muy azorinianamente, con la idea del tiempo y su inexorable fluir: “No vivimos dos veces el mismo instante -dice el contristado duque-. El momento de serenidad deliciosa que ahora fruimos, no lo volveremos a gozar. Podrán concurrir otra vez, en el nuevo momento, todas las circunstancias del antiguo. Pero algo habrá -variante levísima- que no permita la paridad perfecta”. Mientras la duquesa doña María, al igual que su autor, pone como máxima de su

¹²⁰⁴ Vid. Ángel Cruz Rueda, en “breve nota” a Azorín, *El buen Sancho*, Madrid, La Novela del Sábado, 1954, págs. 62-64.

¹²⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 10.

¹²⁰⁶ “Se vuelven las tornas” apareció publicado en *La Prensa*, el 29-IX-1940, mientras que “La vida” lo hizo en el diario madrileño *ABC*, el 5-VI-1942.

vida la sencillez: “La sencillez es lo supremo. Lo supremo en la vida y en el arte. Y yo estoy empeñada en llegar al ápice de la sencillez”¹²⁰⁷.

Fuera del *Quijote*, hay otros relatos que recrean las vidas de personajes de probada existencia real, junto a otros que forman parte de la historia que pudo haber sido. Me refiero, sobre todo, al relato titulado “En el mesón de Adamuz”¹²⁰⁸. Rodrigo de Cervantes, hermano de Miguel, se encuentra en una venta con Juan Nestosa, un antiguo conocido. Por la conversación que ambos mantienen, nos enteramos de que Miguel se casó en Esquivias, ha publicado algunos versos y ha terminado una novela llamada *La Galatea*; ocupaciones poco gratas a Juan Nestosa porque, según él, todo eso no son más que aficiones literarias y “la literatura -concluye- no conduce a nada”. Una fábula, la del cuento que comentamos, que queda emparentada, cronológicamente quizás, con relatos como “El pastor Elicio” (*Con Cervantes*, 1947) y “Gestación del *Quijote*” (*A voleo*, 1954; pero escrito en 1905). En otro cuento -el titulado “Cervantes exagera”-, Benigno Chaves, su protagonista, dice ser el Felipe de Carrizales de la novela “El celoso extremeño” (*Novelas ejemplares*). Y este Benigno Chaves se defiende de las falsedades que de él se han plasmado en la citada novela. Con este procedimiento -el de dar voz a personajes malparados en la literatura- José Martínez Ruiz continúa con una línea que ya dio sus frutos en cuentos como “El licenciado Vidriera” (*Pensando en España*, 1940) y “El cura de Maqueda” (*Sintiendo a España*, 1942).

En otras narraciones nos vamos a encontrar no ya a personajes que proceden de la literatura, sino a otros que viven obsesionados con la obra cervantina. Por ejemplo, Manuel Egea, tras haber estado “gravemente enfermo en Ceilán”, sufre un grave trastorno espacio-temporal, que le hace dudar de si vive en 1605 o en 1940; que le hace incluso entablar conversación con personajes del *Quijote*, saltándose las fronteras también entre la realidad y la ficción (“La condesa Trifaldi”). Al narrador protagonista de “El personaje esperado”, el que va a El Rozalejo (Albacete), finca de sus parientes Paco Muñoz y su mujer, María de los Llanos, ya lo conocimos en el relato “La noche del 23” (incluido en *Con Cervantes*). Y puede ser, además, que la tal María de los Llanos sea el mismo personaje que firma una carta con

¹²⁰⁷ Azorín, *El buen Sancho*, cit., pág. 12.

¹²⁰⁸ “En el mesón de Adamuz” se publicó en *La Prensa*, el 22-X-1939. Aparte de aparecer en el volumen *El buen Sancho*, se incluyó además en *Lo que pasó una vez* (1962), recopilación de cuentos azorinianos especialmente destinada a los niños.

una receta de cocina para un desconocido *Cher ami* -desconocido para nosotros, los lectores-, en “Gazpachos”¹²⁰⁹ (*A voleo*, 1954).

Hay, además, en algunos de los relatos que componen *El buen Sancho* algo así como un deseo de borrar las fronteras temporales. Así, v. gr., en “El doctor Recio de Agüero” la acción del mismo queda difusamente situada “en el siglo XII, o en el XVII, o en el XX”¹²¹⁰. El mismo doctor -personaje de Cervantes y de Azorín- llega, en automóvil, a Tomelloso, donde vive el provector Sancho (en “Se vuelven las tornas”). Y en automóvil, asimismo, viaja Benigno Chaves (protagonista de “Cervantes exagera”). Un aspecto éste, el de la ucronía, que nos lleva a pensar en las actualizaciones de los clásicos que Azorín trazó bien avanzados los años 20 y que, ya en la posguerra, se recogieron en el volumen *Los clásicos redivivos* (1945).

Quedan por comentar otros tres cuentos, situados hacia el final de *El buen Sancho*, que se apartan quizá de una concepción canónica del cuento -escaso argumento; carácter más ensayístico- y que tal vez por ello, como ha quedado dicho, E. Inman Fox no los considera como tales, reservándoles en cambio el marbete de artículos. En “Escapada a Criptana”, un escritor, de costumbres muy parecidas a las de José Martínez Ruiz, abandona Madrid y se dirige, en busca de la necesaria inspiración, a la mencionada localidad manchega, porque allí, contra sus molinos, ocurrió la primera aventura que tuvo Don Quijote en su segunda salida. En “El pintor y sus lienzos”, Ricardo Bañez recupera la pasión de pintar, haciéndolo en las blancas paredes de una casa en Quintanar de la Orden. Finalmente, “Venta manchega” se basa en una muy sencilla anécdota: la inauguración en Madrid de un establecimiento gastronómico con platos exclusivamente de la Mancha. Pero lo importante en este cuento es la figura del narrador, de nuevo muy identificable con Azorín; sobre todo cuando afirma: “en la calle del Carmen -en un viejo caserón- he escrito yo mi *Antonio Azorín*”¹²¹¹.

PINTAR COMO QUERER

¹²⁰⁹ “La noche del 23”, *ABC*, 23-IV-1942 (y luego, en *Con Cervantes*, 1947). “El personaje esperado”, *La Prensa*, 23-VIII-1943 (incluido, como hemos visto, en *El buen Sancho*, 1954). “Gazpachos”, epílogo a *La ruta de Don Quijote*, en la edición de *Crisol*, Aguilar, 1951 (recogido, asimismo, en *A voleo*, 1954).

¹²¹⁰ Azorín, *El buen Sancho*, cit., pág. 6.

¹²¹¹ Azorín, *El buen Sancho*, cit., pág. 58. Para la fechación de la citada novela de J. Martínez Ruiz, véase E. Inman Fox, “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, Azorín, *Antonio Azorín*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 7-42 (especialmente, pág. 20). Asimismo, del mismo Azorín, su libro de memorias *Madrid*, 1941.

Pintar como querer, de Azorín, se publicó en Biblioteca Nueva el año 1954 y, según se lee en nota inicial, se trata de una “edición recogida y ordenada por J. García Mercadal”¹²¹². Los artículos seleccionados abarcan un amplio período de tiempo, siendo el más antiguo “En el Museo” (*El Globo*, 31-I-1903) y el más moderno, “El color” (*ABC*, 5-II-1952). Entre medias de estos artículos -cerca de los cuarenta-, hay, desde mi punto de vista, seis cuentos, que son los siguientes: “El escultor”, “El enigma del arte”, “Nada de particular”¹²¹³, “Su mejor obra”, “El arte de la pintura” y “Átropos en el Louvre”. Estos relatos se publicaron entre 1942 y 1943: uno en el madrileño diario *ABC* (“El escultor”) y el resto en la revista barcelonesa *Destino*.

Las artes plásticas son, en general, el tema que une a todos los trabajos contenidos en *Pintar como querer*. Se alaba en los artículos a pintores relacionados con la Generación del 98, como Ignacio Zuloaga, Casimiro Sainz, Darío de Regoyos, Joaquín Mir, entre otros. Con respecto a los cuentos citados, también éstos vienen protagonizados por personajes vinculados al mundo del arte: pintores (“El enigma del arte”, “Nada de particular”, “Su mejor obra”), escultores (“El escultor”), aficionados a la pintura y las pinacotecas (“Átropos en el Louvre”) o, sencillamente, un pintor de brocha gorda (“El arte de la pintura”).

A la tradición más mediata de la cuentística nos devuelve el marco de “El escultor”, con un narrador que se adelanta ante su auditorio: “¿Decís que os cuente una parábola? Soy un viejo parabolano; os contaré la parábola del escultor”¹²¹⁴. Pero, por lo demás, podríamos afirmar que el resto de los cuentos tienen cada uno sus innovaciones, aunque éstas hayan sido estudiadas con anterioridad. Veamos, con todo, algunas. Así, una bella transición espacio-temporal apreciamos en “El enigma del arte”, donde un consagrado pintor, durante un período de sequedad, se traslada a una isla en busca de la perdida inspiración¹²¹⁵. La rápida transición de que hemos hablado se produce -y nunca mejor dicho- en un abrir y cerrar de ojos:

¹²¹² Azorín, *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pág. 4.

¹²¹³ Esté título es idéntico al de otro cuento recogido en *Memorias inmemoriales*, de 1946; pero los argumentos de ambos no tienen nada que ver.

¹²¹⁴ Azorín, *Pintar como querer*, cit., pág.161. Inicios muy parecidos a éste ya los vimos con motivo de estudiar *Blanco en azul*, de 1929. Pensemos, por ejemplo, en “Rosa, lirio, clavel”. Y los volveremos a encontrar en los cuentos, de temática navideña, recogidos en el volumen *Cuentos*, de 1956, pero pertenecientes también a los años 40.

¹²¹⁵ Como habrá podido comprobarse, el argumento de “El enigma del arte” es similar al del relato “La continuidad histórica” (*Sintiendo a España*, 1942), uno de los protagonizados por el también pintor Gaspar Salgado. “La continuidad histórica” se publicó en *La Prensa*, 20-VI-1940; “El enigma del arte”, *Destino*, 18-VII-1942. Un ejemplo más de lo que hemos llamado la recursividad en Azorín.

“Todo fue en vano. Se tendió un día en su diván y cerró los ojos abrumado, exasperado. Cuando los abrió se encontraba en una isla del Pacífico. No es que él hubiera hecho el viaje por arte mágico, sino que, tendiéndose luego en otro diván análogo, en la isla, después de muchos días de viaje, quiso convencerse a sí mismo de que no había roto, ni siquiera un segundo, la continuidad de su vida”¹²¹⁶.

El cuento como ensayo, el cuento como cauce adecuado para una exposición doctrinal, lo vamos a encontrar en “Su mejor obra”. Quien habla es el pintor Vicente Llorer, mientras escucha un silente Antonio (como aquel también silente Antonio de la primera parte de *La voluntad*). De lo que habla Vicente Llorer es de la gran obra que está pintando: un cuadro que no será conocido hasta después de su muerte. El relato posee uno de esos bellos finales abiertos, tan del gusto de Martínez Ruiz:

“Tú sabes que ahora estoy pintando un cuadro en que voy a poner, es decir, en que estoy poniendo todas mis potencias. Será mi mejor obra. No ha visto nadie lo que llevo pintado. En este armario, que yo he mandado construir para encerrar mis cuadros cuando no estoy en el estudio, lo encontraréis a mi muerte. Hablo así porque he de estar toda la vida pintándolo; llevo ya en la tarea seis años. Cuando yo muera, querréis, naturalmente, ver mi mejor obra. Buscaréis la llave del armario. Os reuniréis todos para abrirlo. Quiero creer que habrá cierta emoción en vosotros. Pondréis la llave en la cerradura; con tiento daréis la vuelta; la puerta del armario quedará abierta. Y entonces... ¡Ah, querido Antonio! ¿Qué veréis entonces?”¹²¹⁷.

Y otro Antonio, asimismo, es el narrador de “El arte de la pintura”. Éste, en una tertulia, cuenta cómo en cierta ocasión, observando a un hombre sentado en un banco, “sentía bullir en el cerebro el germen de un cuento o de un ensayo”. Sobre un hecho tan simple, el narrador va urdiendo una historia en torno a ese enigmático personaje. Tras detenida observación, deduce que se trata de un pintor, puesto que lleva en el traje “como gotas de pintura clara”. La historia la continúa Mariano Vázquez, otro contertulio, quien dice que, efectivamente, ese hombre era un pintor, pero que “pintaba paredes en las casas”. El final lo

¹²¹⁶ Azorín, *Pintar como querer*, cit., págs. 169-170.

¹²¹⁷ *Ibíd.*, pág. 189. Un final parecido a éste que hemos reproducido lo hemos visto antes en el relato “El viejo inquisidor”, *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, de 1924.

pone Antonio, el primer narrador, cuando afirma haber visto al hombre del banco, un día, en el metro, llevando “cogida de la mano a una niña de unos seis años”. Un final abierto -y muy sugerente-; muy distinto, quizá, al que esperan los oyentes de la tertulia y los propios lectores:

“(Entre paréntesis, y como demostración de probidad literaria: he podido yo imaginar que, en el Metro, este hombre llevaba, en vez de asida la mano de una niña, pendiente un bote de pintura con su brocha. Todo hubiera quedado a satisfacción de los lectores que desean un desenlace satisfactorio y definitivo. Y mi amigo, el opinante en favor del arte de la pintura, la difícil pintura de las habitaciones, hubiérase salido con la suya. No sucedió tal; he de atenerme a la verdad. Para mí, gravita un misterio sobre el hombre del banco. Y, sin embargo, lo confieso, ¡qué bello es el ir pintando una sala, una sala donde dialogamos quedo sobre las cosas artísticas y filosóficas, con un blanco semejante al marfil de una cajita de hace cien años, o doscientos, que hemos encontrado en el armario de una vieja casa!...)”¹²¹⁸.

SIN PERDER LOS ESTRIBOS

De *Sin perder los estribos*, recopilación hecha por J. García Mercadal en 1958, hay que destacar una sección que incluye títulos de 1916: “Diálogos de los muertos”. La forman cuatro cuentos de estructura teatral. Principian con una acotación que nos sitúa en los míticos Campos Elíseos, “lugar lleno de delicias, por donde, entre mirtos y laureles, vagan los inmortales”¹²¹⁹. Y en ese tiempo sin tiempo que es la eternidad, charlan en grata compañía diversos escritores cuyas vidas no coincidieron en algún caso (“Gracián y Larra”, “Saavedra Fajardo y Jovellanos”); escritores con diferencias insalvables en vida (“Góngora y Lope”) o, por el contrario, defensores de una misma visión sobre la literatura y el arte (“Feijoo y Moratín”).

Los temas que tratan estos cuentos son variados, aunque -como no podía ser de otro modo, tratándose de escritores- todos giran en torno a la literatura. De la evolución de las lenguas, sobre los arcaísmos y los neologismos hablan Gracián y Larra. A Jovellanos lo

¹²¹⁸ *Ibíd.*, págs. 195-196.

¹²¹⁹ Azorín, *Sin perder los estribos*, Madrid, Taurus, 1958, pág. 19.

vemos leyendo un libro “que estudia esto que ahora llaman el *problema de España*”¹²²⁰, que en su tiempo les preocupó tanto a él como a don Diego de Saavedra Fajardo, con quien dialoga. Góngora y Lope, desde esta otra existencia que les otorga Azorín y salvadas antiguas rencillas, abogan por “la unión, la concordia de todos cuantos están dedicados a la profesión literaria”¹²²¹. Por último, Feijoo y Moratín están contentos porque en los Campos Elíseos “se reciben libros y periódicos [...], y hay una copiosa biblioteca abastada de cuanto volumen grande y chico arrojan las prensas del mundo”¹²²².

“El año espiritual” es un cuento de 1928, época del surrealismo azoriniano. Nos presenta a un religioso y a un poeta, en un convento, plenamente alejados ambos del mundanal ruido. Por el escenario, por el estilo -estilo de “miembros disyectos”-, por la idiosincrasia de los personajes mismos que el narrador en tercera persona dibuja, “El año espiritual” nos recuerda a algunos cuentos de la colección *Blanco en azul* (v. gr., “La balanza”) o algún capítulo de la novela *Superrealismo* (v. gr., el XLIII, “Luces”).

¹²²⁰ *Ibíd.*, pág. 23.

¹²²¹ *Ibíd.*, pág. 32.

¹²²² *Ibíd.*, pág. 34.

PASOS QUEDOS

Pasos quedos, de Azorín, el volumen que la madrileña editorial Escelicer sacó a la luz en 1959, contiene -según nota inicial- “escritos dispersos coleccionados y ordenados con autorización del autor por José García Mercadal”¹²²³. Estos escritos dispersos a los que se hace alusión, son cuentos, en su mayoría, de entre 1942 y 1946, y editados con anterioridad en publicaciones catalanas, principalmente, como la revista *Destino* o el *Diario de Barcelona*¹²²⁴. Además, en otra nota que figura en la sobrecubierta, se nos dice que en *Pasos quedos* hay “cincuenta y tantos cuentos de los muchos que el eximio maestro fue sembrando a voleo, un poco al azar de sus colaboraciones periodísticas, próximas o lejanas, y nunca reunidos en volumen”. A la vista de los títulos del libro, hay que advertir que esta última afirmación no es del todo cierta, ya que seis relatos habían aparecido en colecciones anteriores¹²²⁵. Sea como fuere, los cuentos que más nos interesan pertenecen, plenamente, a la etapa de senectud del escritor José Martínez Ruiz. No obstante, nos vamos a encontrar con que algunos repiten situaciones o personajes análogos a cuentos y novelas ya conocidos, dándose en el lector -sobre todo, en el lector especializado- una sensación de recursividad, de *déjà vu*. Así, por ejemplo, el marco donde un narrador llamado Andrés cuenta cómo el músico Leoncio Milá compuso una pieza titulada *La montañesa* (“Una sardana”), no es otro que una tertulia en la casa de los condes de Nuria: marco aristocrático y elegante, análogo al que principia la novela *María Fontán* de 1944. Es el siguiente:

¹²²³ Azorín, *Pasos quedos*, Madrid, Escelicer, 1959, pág. 8.

¹²²⁴ Estos datos proceden de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, cit. Aparte de las publicaciones que hemos mencionado, también hay cuentos que proceden -aunque en menor medida- del semanario *Blanco y Negro* y de los diarios *ABC* y *La Prensa*. Sin embargo, es necesario constatar que el profesor Fox ha fechado, aproximadamente, tan sólo la mitad de los relatos de *Pasos quedos*. María Martínez del Portal, por su parte, menciona otras publicaciones periódicas como *Vértice* o *Santo y Seña*. Vid. María Martínez del Portal, “Introducción” a su ed. de J. Martínez Ruiz, Azorín, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 32.

¹²²⁵ Son los siguientes: “La mariposa y la llama”, “Voluptuosidad” y “Ecuación” (en *Blanco en azul*, 1929); “Nada de particular” y “El arte de la pintura” (en *Pintar como querer*, 1958); “El capitalista sin remedio” (en *Cuentos*, 1956).

“Todo era señorial en aquella casa, la casa de los condes de Nuria: los dueños, la servidumbre, los muebles, el extenso parque que rodeaba el palacio. Estábamos una tarde tomando el té diez o doce amigos, entre señoras y caballeros. Nos encontrábamos en un salón vestido de damasco amarillo y cubierto el piso con riquísima alfombra de nudos; pocos cuadros colgados en las paredes; entre ellos, un crepúsculo vespertino en la campiña romana, de Claudio Lorena, y un noble y severo San Pedro, de Ribera. Era el otoño; estaba templada la tarde, y como se encontraban abiertos los balcones de par en par, contemplábamos, en el crepúsculo, cómo se iba arrebolando el cielo por encima de la fronda, ya a pedazos amarillenta”¹²²⁶.

Un *cuento-adivinanza*, con el esquema tantas veces repetido en la cuentística azoriniana, es “El discípulo”, narración en la cual se nos presenta a un escritor, ya en su vejez, del cual, hacia la mitad del relato, nos enteramos de que es nada menos que don Francisco de Quevedo, Caballero de la Orden de Santiago, señor de la Torre de Juan Abad. En *Con Cervantes* o, si se prefiere, en *El buen Sancho*, por otro lado, podría haber figurado, sin duda alguna, “La casa”, porque lo que en este cuento se nos refiere son las ansias “de equidad, de humanidad, de justicia”, que inexplicablemente embargan a Sotero Porcel, después de comprar una casa; hasta que un anciano del lugar le advierte al protagonista que esa casa “es la misma en que vivió Alonso Quijano, llamado don Quijote de la Mancha”¹²²⁷. Además, pintura como fuente de inspiración (cuadro sobre San Agustín y Santa Mónica) más la actualización de la vida de estos santos, traídos a nuestro hoy, dan como resultado el cuento titulado “El hijo y la madre”¹²²⁸, siguiendo una tendencia tantas veces repetida a través de *Españoles en París* (1939). “Virginia Tous, baronesa de Tous”, etopeya de esta joven e insatisfecha mujer, me recuerda mucho a la de Virginia Puig, protagonista de “La infidente de sí misma” (cuento

¹²²⁶ Azorín, *Pasos quedos*, cit., pág. 62.

¹²²⁷ *Ibíd.*, pág. 80. En el cuento hay una bella recreación del episodio cervantino del mozo Andrés. Es así como se lo cuenta a un médico de Alcázar de San Juan: “¿Sabe usted lo que me ha ocurrido en el camino? He encontrado a un labrador que tenía a un chico atado a un árbol y lo estaba azotando; he desatado al niño y me he sofrenado violentamente para no apelar al villano. Todo se ha arreglado, al cabo, satisfactoriamente. He proseguido mi camino; pero como uno ya tiene cierta experiencia del mundo, a poco trecho he vuelto grupas y he encontrado otra vez al malsín que había atado de nuevo al muchacho y de nuevo le estaba azotando. Y entonces, querido doctor, no le quiero decir a usted lo que ha sucedido. Al muchacho me lo he traído a Alcázar de San Juan y al regreso lo llevaré a mi casa” (*ibíd.*, pág. 79).

¹²²⁸ “El hijo y la madre” resultaría comparable con cuentos como “Job está en París”, “Tobías en París”, “Rebeca, en París”, entre otros de la colección *Españoles de París*.

incluido en *Blanco en azul*, 1929). Sobre todo en los momentos en que la baronesa contempla su propia belleza reflejada en los espejos:

“Virginia se coloca ante un ancho espejo, no el espejito confidencial de mano, y, erecta, enhiesta, con las manos en la nuca, como ella ha visto en una escultura, en una pintura, se está contemplando largo rato.

[...] Se ha separado del espejo; ha vuelto a coger el espejito de mano; se ha vuelto a mirar en él; se encuentra esbelta en el espejo grande; se encuentra hermosa de facciones en el espejo chico”¹²²⁹.

Finalmente -y no creo haber terminado con todos los ejemplos de recursividad- hemos de comentar “El tiempo pasa”. Los personajes de esta historia son el doctor Pere Blat y la anciana doña Librada. La acción, “en una ciudad clara y limpia”. Doña Librada, que está enferma, que vive “en una caserón vetusto”, posee inmensa fortuna, la cual, a falta de deudos, dejará en herencia al solícito doctor Blat y a la familia de éste. Pero el destino -o el maleficio de que pueda ser portadora la vieja señora- anticipa las muertes de la esposa del médico y de sus dos hijos; sucesivas y acaso inexplicables óbitos que nos recuerdan cuentos como el de “Fabia Linde” (*Blanco en azul*) y “Salvadora de Olbena” (*Memorias inmemoriales*). Ahora bien: más que insistir en el insondable misterio de estos cuentos citados, el autor, en “El tiempo pasa”, quiere extraer, como moraleja, que los años van transcurriendo de forma inexorable (*Tempus fugit*) y que el dinero, por muy abundante que éste pueda ser, no es capaz de suplir el afecto de los seres queridos. Véase, si no, esta imprecación al dinero que, poseedor al fin de la fastuosa herencia de doña Librada, deja escrita el infortunado doctor Pere Blat antes de morir:

¹²²⁹ Azorín, *Pasos quedos*, cit., págs. 160-161. Cfr. con este texto extraído de “La infidente de sí misma”: “Espejos y espejos por toda la ancha casa; espejo en el rellano de una escalera; espejo al final de un pasillo; espejo grande, vasto, en el comedor, que refleja la albura y nitidez del mantel. Y allá arriba, en la torrecita de la casa, dominando la extensión de los naranjales, salpicados de chispas rojas, un espejito en una mano. Era una mano blanca, con las uñas sonrosadas. Un espejito que refleja -en horas de silencio, de paz- unos labios de carmín, unos ojos verdes, el lóbulo rosado de las orejas, los dientes blancos, las pestañas largas, el mohín de la boca desdeñoso, irónico. Las horas transcurren lentas. El sol, en un rayo transversal entre la penumbra de la casa -desde una ventana-, pasa a chocar en un espejo, que lo devuelve a otra planicie brillante de mercurio, desde donde parte hacia otra superficie fulgente. Y tal vez en el silencio, en la paz profunda -el mar no hace ruido en su oleaje-, la tersura de un espejo retrata una pierna torneada enfundada en seda marrón, una mano que se contrae lentamente, el busto lleno, incitante; el escorzo de una cadera en convexidad elegante”. Azorín, *Blanco en azul*, cit., págs. 22-23.

“¡Infame, infame, infame! No puedes darme lo que yo pido. No puedes darme, Dinero, lo que yo ansío. Lo puedes todo y no puedes nada. No puedes resucitármelos. No puedes hacer que yo los vea vivos: vivos en esta casa con que ellos soñaron. No puedes darme ese consuelo. No; no te pido milagros; mi razón se abisma en la locura; advierto que desvarío. ¡No puedes darme fe en la vida! No la esperanza. No el deseo. No la confianza en mí mismo. ¿Cómo quieres tú que yo te quiera? En mis soledades, en mis desesperanzas, en mis tribulaciones, saco de la gaveta con mano febril los papelititos multicolores que representan su inmenso poder, los tiro al suelo y los voy pateando, pisoteando, taloneando con furor”¹²³⁰.

ANÁLISIS TEMÁTICO

Con la dificultad de agrupar temáticamente un libro que se ha formado por acumulación de materiales dispersos, y sin olvidar en ningún momento la forma, estudiaremos los cuentos de *Pasos quedos* atendiendo a núcleos temáticos como la Navidad o el sesgo autobiográfico.

La Navidad según José Martínez Ruiz

La Navidad y la Literatura española han caminado siempre unidas desde el origen de esta última; baste citar, como ejemplo, uno de los primeros balbuceos teatrales que ha llegado hasta nosotros: me refiero al *Auto de los Reyes Magos*, pieza anónima del siglo XII. En cada época, el tema del nacimiento de Cristo ha sido visto, como no podía ser de otro modo, según los planteamientos estéticos del momento (pensemos, en el Barroco, en tantas y tan bellas composiciones poéticas salidas de la pluma de un Lope o de un Góngora). Pero a medida que se va acercando el siglo XX, cada autor aprovechará esta suerte de literatura de circunstancias para plasmar su propia personalidad; y tenemos, como indudable prueba de su romanticismo y de cuanto venimos afirmando, un conocido artículo de costumbres de Mariano José de Larra: “La Nochebuena de 1836”.

¹²³⁰ Azorín, *Pasos quedos*, cit., págs. 157-158. Recuérdese que otro cuento con una anciana y una fabulosa herencia lo vimos en un cuento de la época áurea de Azorín: “La viejecita y sus amigos” (recogido en el volumen *En lontananza*, de 1963).

José Martínez Ruiz tal vez no quiso quedar ajeno a una tradición que venía de siglos y escribió cuentos de Navidad en los distintos períodos de su dilatada vida¹²³¹. Ahora bien: si atendemos sólo al número, observaremos que éstos se agolpan, principalmente, en la etapa de senectud (años 40, sobre todo). De hecho, del período anarquista nos ha quedado “La Nochebuena del obrero” (*El País*, 24-XII-1896), ejemplo de literatura comprometida y una especie de *biblia* del pensamiento ácrata. Dentro del período áureo, nos encontramos con “Lo que lleva el rey Gaspar” (*Blanco y Negro*, 7-I-1905), del cual María Martínez del Portal ha dicho lo siguiente: “Se trata, este último, de un delicado cuento navideño, en el que la voz narrativa encuentra el tono adecuado para relatarles a los niños -o más bien a lo que los adultos conservan aún de niños- los maravillosos dones que los Reyes Magos, faltos de riquezas materiales, a causa de su prodigalidad, van dejando en determinados balcones y ventanas: inteligencia, bondad e ilusiones”¹²³². Y dentro del período surrealista queda encuadrado, en virtud de su publicación, “El primer milagro” (*Blanco y Negro*, 1-I-1927; recogido en *Blanco en azul*, 1929). Es éste un cuento en el que el narrador se fija no en las figuras esenciales de la historia de la natividad, sino, con buen olfato intrahistórico, en aquellas otras que, en el año primero de la era cristiana, pertenecieron a la historia que pudo ser. Precisamente, estas dos últimas modalidades narrativas son las que nos vamos a encontrar en los cuentos de tema navideño recogidos tanto en *Cuentos*, de 1956, como en *Pasos quedos*, de 1959; incluso en las palabras liminares de ambos libros está bien presente el tema de la Navidad¹²³³.

Entre los cuentos en que el tema navideño se aborda desde una perspectiva intrahistórica, cabe citar “¿Sí, o no?”. Y en la voz en primera persona del protagonista avaro y sin escrúpulos (“yo soy el dueño de casi todo Belén”), que quiere levantar “una casa de placer”, veo la figura del viejo usurero de “El primer milagro”, cuyo agrio carácter se

¹²³¹ Vid. Pedro Ignacio López García (ed.), Azorín, *Lo que lleva el rey Gaspar. Cuentos de Navidad*, Madrid, Clan, 2003.

¹²³² Vid. María Martínez del Portal, “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, cit., pág. 419.

¹²³³ Pertenecen al volumen *Cuentos*: “La razón y la fe. Cuento de Navidad” (*La Libertad*, 28-XII-1933), “La estrella de Belén” (*ABC*, 24-XII-1943), “El tercer retazo” (*Destino*, 22-XI-1945) y “Llegó un poco tarde” (*ABC*, 6-I-1952). Y a *Pasos quedos*: “Lo que lleva el rey Gaspar” (*Blanco y Negro*, 7-I-1905), “El astrólogo dormido”, “Un peregrino sin palma”, “Un testigo presencial”, “¿Sí, o no?” (*Destino*, 23-XII-1944), “El paisaje” y “Uno de los tres” (*ABC*, 6-I-1944). Y aún se recopilarán algunos más en *Cada cosa en su sitio*, 1973: “Una civilización que se acaba. Cuento de Navidad” (*Ahora*, 27-XII-1934) y “Cuentecito navideño” (*ABC*, 29-XII-1946).

dulcificará, repentinamente, por una extraña visión de “tres reyes y un niño en un establo”¹²³⁴. Así, pues, nos encontramos más o menos con la misma historia, posiblemente con el mismo personaje, pero con un evidente cambio en la focalización, puesto que “El primer milagro” está contado a través de un narrador omnisciente.

Intrahistóricos son también los personajes de “La razón y la fe” -ya comentado-, “El astrólogo dormido”, “Uno de los tres” y “Llegó un poco tarde”. En “El astrólogo dormido”, su protagonista, contemplador y descubridor de estrellas, no ve aquella, prodigiosa, que guió a los Magos de Oriente, al ser vencido por el sueño. “Uno de los tres” nos presenta a un testigo de lo acaecido en el Portal de Belén, quien sostiene “que uno de los tres reyes vestía lana en lugar de seda”; un aspecto -el de la humildad, voluntaria o no, en uno de los monarcas- que, en cierto modo, guarda relación con lo que se cuenta en “Lo que lleva el rey Gaspar”. Por último, en “Llegó un poco tarde”, Cayo Emilio arriba a Belén después de que todo hubiera acontecido, pero con los testimonios que va recogiendo en su camino compondrá un poema titulado *Navidad*. Precisamente, las notas que Cayo Emilio copia en una tablita constituyen el cuento en sí; por ejemplo: “Serenidad maravillosa en la noche; insistir en los fulgores misteriosos. Dedicar sendas estrofas a los tres Reyes; tratar de dar a cada uno su carácter. Que sean símbolo de la adoración”¹²³⁵.

Ya no al pasado, al año primero de la era cristiana, sino al presente -un presente que para nosotros es pasado-, pertenecen los personajes de los otros cuentos, aunque el tema de la Navidad sigue siendo una constante en todos ellos. Así, pese a lo que pudiera deducirse del título, en el siglo XX y no en los remotos tiempos de la Natividad, cabe situar al protagonista de “Un testigo presencial”. Sin embargo, vemos que éste, por su gran parecido físico con uno de los tres reyes, llegó a imaginar que él, Baltasar Granell, había estado en Belén la noche del 1 al 2 del año primero de la era cristiana¹²³⁶; en consecuencia, asumiendo ese papel, acaba haciendo regalos a los niños en las puertas de los grandes almacenes. Asimismo, artistas obsesionados con el advenimiento de Cristo acabarán visitando Palestina (como los personajes de Juan y Pedro del “Preámbulo” a *Pasos quedos*). De hecho, la figurita de un peregrino en un belén que no recuerda su dueño haber comprado, le obsesionará tanto a

¹²³⁴ Azorín, *Blanco en azul*, cit., págs. 99-106. Recordemos, asimismo, que en este cuento se deja constancia de que “el establo era propiedad del señor”; lo mismo que ocurre en “¿Sí, o no?”: “recordarás que te dije que habíamos de levantar una casa de placer donde hoy está el establo”.

¹²³⁵ Azorín, *Cuentos*, cit., 1956, pág. 53.

¹²³⁶ Azorín, *Pasos quedos*, cit., pág. 124.

Llorens Ferratges que, finalmente, viajará a los lugares santos, escribiendo después un libro titulado *La tierra y el espíritu* (“El peregrino sin palma”). Por otro lado, un pintor va a Belén para plasmar en sus lienzos aquello que se contempla desde el mismo lugar en que se produjo el nacimiento de Dios, aunque la emoción de estar allí le impide llevar a cabo su empresa (“El paisaje”). Por último, mezcla de tiempos, confusión entre lo real y lo maravilloso se dan en el cuento “El tercer retazo”: de tiempos y espacios, porque unos extraños personajes que asisten a una fiesta (fiesta de fraques, de zapatos de charol y con lámparas de araña) estuvieron, hace siglos, en Belén, y conservan, como testimonios, sendos trocitos de las capas de cada uno de los Reyes Magos. Bien es cierto, que -teniendo en cuenta la voz narrativa en primera persona al final no sabemos si lo que se cuenta no es más que un sueño o una visión alucinada de quien, durante la fiesta, había ingerido más alcohol de la cuenta.

“La estrella de Belén”, inserto desde el mismo título aún en la temática navideña, interesa más, a mi ver, por los aspectos formales, los cuales oscilan, con muy equilibrado vaivén, entre la tradición y la modernidad. De tradicionales han de ser calificados el marco narrativo, el tono oral que predomina en todo el cuento, el atento auditorio que nunca se deja oír pero al que desde el primer momento se percibe: “¿Un cuento de Navidad? ¿Quieren ustedes un cuento de Navidad? Acérquense ustedes a mí, formen corro en mi rededor. Estamos en Nochebuena; son las once y cuarenta minutos; faltan veinte para que en esta morada, donde estamos todos congregados, se celebre la misa del Gallo, en la capilla de la casa; nos llamarán dentro de unos momentos”¹²³⁷. La forma en que el narrador va pergeñando su historia constituye, en sí misma, un metarelato: “Y entro en materia”; “no me detengo en pormenores prolijos”; “he olvidado decir a ustedes que mi cuento se titula *La estrella de Belén*” (estructura en abismo); “voy abreviando”. Se produce, asimismo, un intento de aproximar el tiempo de la narración y el de la lectura (concepto de isocronía): “no necesito yo más para contar mi cuento que diez minutos; les regalo a ustedes los otros diez que sobran”. La fábula del cuento es la historia del doctor Casal, a quien, en su nacimiento, una pitonisa vaticinó una desgracia antes de cumplir los diez años “en una escalera”. Sin embargo, la historia quedará sin desenlace, pero, a diferencia de otras narraciones que tienen que ver con

¹²³⁷ Similar inicio lo observamos en el cuento “Un testigo presencial”, de *Pasos quedos*: “Desde luego, un testigo presencial: vamos con el cuento de Navidad. Don Baltasar era un caballero de ‘cierta edad”.

horóscopos¹²³⁸, en ésta se deja una puertecita abierta a la esperanza, al final feliz que parece consustancial a todo relato de esta índole:

“- Queridos amigos: no continúo la historia; mi cuento se titula *La estrella de Belén*. No se alarmen ustedes. ¿Cómo habría de ocurrirle nada malo al doctor Casal si nació con tan buena estrella, la mejor de las estrellas, la estrella de Belén?”¹²³⁹.

Vivir es ver volver: la memoria como materia de cuento

Ya dijimos que en los años 40, vuelto Martínez Ruiz del exilio, hay un gran predominio de lo memorialístico en la obra de nuestro escritor, que, a veces, se traduce en la composición de bellos libros de memorias y otras dicho caudal de recuerdos salpica, de una manera o de otra, a novelas y cuentos. Algunos de los relatos incluidos en *Pasos quedos* participan tanto de las vivencias de su autor, José Martínez Ruiz, que a veces resulta difícil discernir dónde termina la realidad y dónde empieza la ficción; o lo que es lo mismo, resulta casi imposible separar al escritor del narrador o del personaje, según los casos. Así, los personajes de “Arte español” trabaron amistad en sus años estudiantiles (“tú estudiabas Derecho y yo pintaba”). Por paradójico que parezca, en este cuento es el pintor el que se identifica con José Martínez Ruiz; aunque no es la primera vez: pensemos en el Gaspar Salgado, protagonista de varios cuentos de *Sintiendo a España*. De hecho, el autor presta al personaje del relato “Arte español”, a su *alter ego*, algunas de sus vivencias más cercanas (“He estado tres años en París y he visto lo mejor que allí hay en cuanto a pintura al fresco”). De todos modos, también el antiguo estudiante de Leyes, como Azorín, ha terminado dedicándose a la literatura. Otro cuento -“Sucesos en la Historia”- plantea el fascinante tema de lo que uno de los personajes califica como los “cruceiros en la Historia”; es decir, preguntarse -como todos en más de una ocasión nos hemos preguntado- cuál hubiera sido el curso de España de haber sobrevivido el príncipe de Gerona, hijo de Fernando el Católico y

¹²³⁸ Pienso, especialmente, en “Las sirenas”, de *Blanco en azul*, y en “La pitonisa de Coca”, de *Pensando en España*.

¹²³⁹ Azorín, *Cuentos*, cit., págs. 55-60. Final indeterminado que, de alguna forma, también se produce en “El paisaje”: “Y en este momento he sentido lo que yo ni como artista ni como hombre había sentido nunca: nada más suave, nada más hondo, nada más inefable”. O en el cuento titulado “¿Sí, o no?”, el cual precisa de la participación del lector: “Las órdenes tajantes para derribar el establo, el establo donde ha nacido el Niño, están dadas. Pero ¿se derribó el establo o no se derribó? ¿Sí, o no?” Estos dos últimos cuentos son de *Pasos quedos*.

Germana de Foix; si hubiera reinado el archiduque Fernando en vez de su hermano, el emperador Carlos V; o si Felipe de Francia no hubiese librado una crucial batalla en Almansa venciendo al pretendiente austriaco al trono español. Pero, con respecto al tema que nos ocupa -esto es, la presencia de lo autobiográfico- lo que realmente nos interesa es que estas disquisiciones tienen lugar en una finca próxima a Caudete -“pueblo entre levantino y manchego”- entre dos amigos: Paco Mergelina y el narrador protagonista. Y esta tierra, y estos campos, tan próximos a los afectos de J. Martínez Ruiz, suscitan estas reflexiones:

“Gozaba yo en casa de Mergelina, tras intensa labor mental, reposo confortador. Pocos hombres tan finos y atentos cual mi amigo, de claro abolengo en la comarca. Levantábame tempranamente 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”¹²⁴⁰.

Un enigma no resuelto para el lector -la pérdida y posterior recuperación del objeto que da título al relato- constituye el argumento de “La caja de plata”. Lo destacable es que los pretéritos sucesos que ante una tertulia se evocan, sucedieron en una ciudad llamada Yelva - nombre tras el que se esconde Yecla- y en una finca yeclana -la Rabosera-; algunos de sus personajes tienen apellidos típicamente yeclanos -como Claudio Puche, y el hijo de éste, Victoriano- o nombres que nos recuerdan otras obras de J. Martínez Ruiz: es el caso de Iluminada, quien nos trae a la memoria la imagen de aquella otra que casó, en *La voluntad*, con un irresoluto Antonio Azorín. De hecho, algún fragmento de “La caja de plata” -como el que a continuación se reproduce- resulta comparable con algunos del final de la novela de 1902:

“Nadie más que Pascualina entró nunca en mi aposento, a no ser la propia hija de la casa, Iluminada, que alguna mañana, al acabar yo de escribir, aparecía en la puerta y yo la invitaba, naturalmente, a entrar.

- ¿Estorbo, señor poeta? -me preguntaba la graciosa muchacha.

Y yo, claro es, contestaba:

¹²⁴⁰ Azorín, *Pasos quedos*, cit., págs. 81-82. El personaje de Paco Mergelina aparece, viviendo en París, en el relato “Cervantes y Hernández” (*En torno a José Hernández*, de 1939). Por otro lado, el apellido Mergelina, en su vinculación yeclana, se menciona en el “Prólogo” de *La voluntad*, con motivo de la construcción de la Iglesia Nueva: “Durante dos meses un solo donante -el caballero Mergelina- ocurre a los dispendios de la obra” (José Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, cit., pág. 115).

- ¿Cómo ha de estorbar al poeta, caso de que yo lo sea, la iluminación?
- ¿Iluminación, querido poeta?
- Iluminación de belleza, de bondad y de cortesanía.

Reía entonces Iluminada, y reía yo también. Entraba en el cuarto, traspuesta la puerta, y departíamos un rato sobre cualquier fruslería”¹²⁴¹.

A una Yecla innominada nos remite, de nuevo, “El retorno a la infancia”. Al inicio del cuento leemos las siguientes palabras: “En las memorias de X, inéditas, hay un breve capítulo, que copiamos a continuación”. Puede que, al tratarse de un sueño, el episodio que nos ocupa no tuviese cabida en *Memorias inmemoriales* (donde, dicho sea de paso, X es Azorín) y se ofreciera, en cambio, como breve narración en la revista *Destino*, el 23-III-1946. Sea como fuere, “El retorno a la infancia” cuenta, a través de un narrador en primera persona, un sueño que acaso se repitiese, con frecuencia, en el proyecto José Martínez Ruiz, en virtud del cual el escritor, con setenta años, vuelve a sus años de internado en un colegio religioso. Se ve entonces en medio de la ancha escalera de dos ramales del vetusto edificio y comprueba, sorprendido, que nadie -condiscípulos, profesores- reconoce al ahora famoso escritor, tras haber escrito “tantos libros y artículos, centenares y centenares de artículos”. Al igual que le ocurriera a la Constancia de “La fragancia del vaso” (*Castilla*), la realidad devuelve empequeñecido aquello que el recuerdo conservaba fastuosamente: “todo lo que vemos de niño nos parece grande al transcurrir del tiempo. Y cuando vamos a comprobar tal sensación, nos encontramos con que un patio, un pasillo, una sala, una galería, son de una exigüidad sorprendentes”¹²⁴². Resulta obvio advertir que el contenido de “El retorno a la infancia” guarda estrechas relaciones con aquel lejano libro de memorias, de 1904, que es *Las confesiones de un pequeño filósofo*; sólo que ahora la nostalgia ha hecho desaparecer del todo

¹²⁴¹ Azorín, *Pasos quedos*, cit., pág. 101. María Martínez del Portal dedica un comentario a este cuento en su edición de J. Martínez Ruiz, Azorín, *Fabia Linde y otros cuentos*, cit., pág. 211. Del personaje de Iluminada y su inspiración en la realidad, véase, asimismo, María Martínez del Portal (ed.), José Martínez Ruiz, *La voluntad*, cit., pág. 337, n.272.

¹²⁴² *Ibid.*, pág. 211. Idéntica sensación experimenta Antonio Azorín al volver, como adulto, al Colegio de los Escolapios de Yecla en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, de 1904: “No he podido resistir al deseo de visitar el colegio en que transcurrió mi niñez. ‘No entres en esos claustros -me decía una voz interior-, vas a destruirte una ilusión consoladora. Los sitios en que se deslizaron nuestros primeros años no se deben volver a ver; así conservamos engrandecidos los recuerdos de cosas que en la realidad son insignificantes.’ Pero yo no he atendido esta instigación interna; insensiblemente me he encontrado en la puerta del colegio; luego he subido lentamente las viejas escaleras. Todo está en silencio; en la lejanía se oye el coro monótono, plañidero, de la escuela de niños”. Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. José María Martínez Cachero, cit., pág. 137.

la fina ironía y la suave crítica. Algo similar se puede afirmar con respecto a un cuento del año 1941, “El otro y el mismo”, que sirvió de prólogo a *Visión de España*¹²⁴³.

De la ciudad adusta a la ciudad apacible; o lo que es lo mismo, de Yecla a Monóvar -a una también innominada pero adivinable Monóvar-. En “El apoyo interior” el protagonista dice tener cerca de sí la fotografía “de un pueblo de España”. Y continúa diciendo: “He nacido en él; he pasado en él los años de mi infancia”. Al regresar a España, tras diez años de residencia en Francia, el narrador protagonista decide volver a esa tierra suya; pero, estando próximo a ella, le asaltan ciertos miedos, ciertos temores: “El pueblecito está a dos pasos de mí; dentro de unos instantes estaré en su recinto. Nadie, supongo, me reconocerá; he cambiado mucho; deben de haber muerto las amistades de mi infancia. ¿Qué sucederá cuando vaya recorriendo las calles por las que anduve en mi niñez? ¿Qué cuando me encuentre ante la casa en que nací?”¹²⁴⁴. Finalmente, aplaza por un año la confrontación y decide volver a su apartamento voluntario en el país vecino, para contemplar “no el cielo gris de París, sino, con los ojos del espíritu, el cielo azul intenso de Castilla y el cielo azul desleído de Levante”.

ANÁLISIS FORMAL

Cuentos como ensayos

Dentro del estudio de la forma, aunque hilvanando aún con lo inmediatamente anterior, nos encontramos, primeramente, con una serie de relatos protagonizados por Joaquín Mascarat, heterónimo de José Martínez Ruiz, en la misma medida en que, según hemos visto, también lo fueron Félix Vargas o Gaspar Salgado, entre otros. Concretando un poco más, en el cuento titulado “Pintura de mi casa”, Joaquín Mascarat nos dice que se ha trasladado a lo

¹²⁴³ Idéntica actitud evasiva con respecto al tema se ve en artículos de esta época como “Leer y leer” (*Escorial*, mayo de 1941; en *A voleo*, 1954) y “Escolapios” (*ABC*, 4-V-1946; recogido en *In hoc signo*, 1948). Tonos y actitudes muy alejados de “La educación y el medio” (*El Globo*, 4-VI-1903), cuento que sirvió de embrión para *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Cfr. María Martínez del Portal, “En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*”, *Actes du premier Colloque International “José Martínez Ruiz, Azorín”*, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 47-58.

¹²⁴⁴ Azorín, *Pasos quedos*, cit., pág. 178-183. Recuérdese que idénticos miedos experimentaba Gaspar Salgado, antes del volver a España, en el cuento “La continuidad histórica” (*Sintiendo a España*, 1942).

que antaño se llamaba “la España transfretana”, para terminar dos libros que se titulan como sendas obras de José Martínez Ruiz:

“¿Y qué he venido a hacer yo aquí? Pues a escribir mis memorias. Las memorias de un hombre que, sea lo que sea, buen escritor o mal escritor, ha leído mucho, ha escrito copiosamente y ha conocido a muchos coetáneos. El primer libro 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”¹²⁴⁵.

Al margen de la raigambre más o menos autobiográfica de la voz narrativa, estos cuentos nos interesan porque en ellos las peripecias de los personajes han sido sustituidas por reflexiones, por ideas, por pensamientos, constituyendo así una especie literaria dentro de la cuentística -y no es la primera vez que ésta aparece en Azorín- que alguna vez hemos denominado como *cuento-ensayo*. Así, pues, en tales narraciones que ahora nos ocupan, interesa destacar, por ejemplo, las descripciones de ambientes o paisajes, los paseos de Mascarat y las sensaciones que experimenta en ellos, o bien lo que lee y sus ideas en torno a los escritores (en “Pintura de mi casa” éstas giran en torno a Ausias March y Katherine Mansfield; en “La palabra en el aire” hay una revalorización del padre Isla y su novela *Fray Gerundio de Campazas*). El mismo narrador protagonista, consciente quizá del asombro que cuentos como éstos pueden provocar en un receptor poco acostumbrado a los mismos, afirma lo siguiente: “Si estos garrapatos fueran para el público, sonreiría yo ahora al pensar en la extrañeza del lector ante tales divagaciones”¹²⁴⁶.

Siguiendo con la estela del *cuento-ensayo*, pero ya sin Joaquín Mascarat como protagonista, hay que detenerse en relatos como “En el estudio” o “No hacer nada”. En del primero, el novelista Pedro Sandoz posa, para un retrato, ante el pintor Carlos Lautier (o sea, ante Paul Cezanne); mientras tanto, un narrador omnisciente nos va ofreciendo sus disquisiciones en torno al arte de la pintura y en torno al arte de la escritura: “El trabajar de

¹²⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 21.

¹²⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 21. Otros cuentos en los que aparece Joaquín Mascarat como protagonista son “La luna y el ciprés” y “La palabra en el aire” (este último ya no ambientado en Marruecos, sino en la ciudad de León). Sin protagonista expreso, aunque narrado en primera persona y con análoga naturaleza, está “Holganza en Vitoria”.

uno y otro, del pintor y del novelista, es análogo”¹²⁴⁷. Mientras, en “No hacer nada”, a Martín Pascual, una vez jubilado y en el retiro voluntario de un pueblo, le preocupa el idioma y el asunto de todo el cuento lo constituyen, principalmente, sus investigaciones en torno a la lengua española.

Otra tipología de cuentos, tampoco nueva en Martínez Ruiz, es aquella que contiene una historia en cierto modo simbólica con unos personajes -lo hemos visto ya- que están en función de grandes ideas. Así, en “Correo de Madrid” su tema principal es el tiempo y el narrador protagonista del cuento viaja de Valencia a Madrid, desplazándose, como es obvio, en el espacio, pero también en el tiempo, ya que *viaja* desde 1840 hasta los años 40 del siglo XX. Otros dos cuentos -“La casa en Bétera” y “La puerta cerrada”- inciden, una vez más, en el muy azoriniano convencimiento de que la imaginación o el anhelo valen más que la realidad. Por ello, el protagonista de “La casa de Bétera” no osa cruzar los umbrales de su nueva vivienda, en la ciudad valenciana, que constituye la conclusión de un deseo largamente acariciado. Y, por otra parte, Lorenzo Lodares, escritor, compra en París un cuadro de Alfred Sisley y, vuelto a Madrid, colgado el lienzo en una habitación especial, demora su contemplación porque teme que las sensaciones estéticas no superen a las primigenias ansias de tenerlo.

El artista entregado únicamente a su creación y ajeno, por tanto, a la realidad que le circunda, es el tema que queda expresado en “La batalla del Bruch”. En el citado cuento, el escritor Pancrés Lladó, al que gusta contemplar las nubes que pasan y quien tanto conoce sus variedades (los cúmulos, los cirros, los estratos, los nimbos), espera a que haya “un cielo gris, cinéreo, de plata oxidada” para principiar su poema; el día que tales circunstancias concurren se libra una de las grandes batallas de la Guerra de la Independencia (la que da título al relato), la cual supone una de las clamorosas derrotas napoleónicas. Pero las ansias de evasión no aparecen sólo en este relato. La idea del viaje, del apartamiento en lugar lejano, queda señalada en el mencionado “Correo de Madrid”, donde el narrador protagonista dice: “El Pacífico, cual compendio de soledades y alejamiento, me atrae”; idea que nos recuerda no sólo cuentos como “Papeles al mar” (que comentamos a propósito de *Cuentos*, 1956), sino también la novela *La isla sin aurora*, de 1944. Ahora, en *Pasos quedos*, estas ansias de evasivo aislamiento -como nuevo y exótico *Beatus ille*- quedan bellamente plasmadas en el

¹²⁴⁷ *Ibid.*, pág. 120. La situación que en este relato se describe es similar a la de “Cuento a medio hacer” (*Cuentos*, 1956). Téngase en cuenta, para una fechación aproximada del citado relato, que “En el estudio” se publicó en la revista *Destino*, 16-XI-1943.

relato “Cocoteros en Corisco”, en el cual un pintor huye a esa isla de la costa occidental de África, perteneciente a Guinea Ecuatorial, para pintar allí unos cocoteros, una y otra vez, buscando en su arte -como el Azorín de aquellos años- lo que él llama “la suprema eliminación”¹²⁴⁸.

Creo que este repaso por los cuentos con seres en pos de un ideal -por muy excéntrico que éste nos pueda parecer-, quedaría incompleto sin citar unos relatos en los cuales sus protagonistas viven presos de sus obsesiones. Es el caso de “La ilusión de Joan Permanyer”, cuyo personaje, fascinado por las escaleras, vive como una inmensa frustración el no haber subido por las suntuosísimas del palacio de Chantilly, cercano a París. En otro relato -“En la fábrica”-, un historiador reconstruye la fascinación de Eusebio Dou por los distintos tipos de luz artificial (luz de gas, luz de cera, luz de aceite), abriéndose para él, al final de la narración, un nuevo haz de sensaciones por descubrir, con la irrupción de la luz eléctrica.

Metaficción y cambio de perspectivas

Según observamos en *Memorias inmemoriales*, muchos relatos de Azorín, en esta etapa, utilizan la técnica del cuento en el cuento, de manera que la narración -*in fieri*- se va formando ante nuestros ojos. Además, este proceso de metaficción no está exento de un cierto regusto por los mecanismos de la narración oral. Creo, pues, que en esta línea acaso el relato más logrado sea el titulado “Cuentos sin cuento. Antonio Armenta”. En él, tras una interpelación del lector -a través de la cual éste le recuerda al autor que sus cuentos, “a diferencia de los demás, no tienen argumento”-, se va trenzando una frágil fábula que, además, no tiene desenlace, ya que en su lugar encontramos una serie de interrogantes que preceden al encuentro del narrador, Leandro García, con un lejano compañero de Facultad, Antonio Armenta, después de muchos años sin verse:

“Vengo de la calle en donde vive Antonio Armenta; no he querido subir a verle en el acto; ha aplazado la entrevista para poder tener mañana un sosiego que ahora me falta. ¿Qué va a resultar de lo que me cuente Antonio Armenta? Tendrá mis años; su vida será tan vulgar como la mía. ¿Adónde vamos los dos? Hacia el olvido. Hacia el olvido en el inmenso Cosmos. Y en la inmensidad del Cosmos, ¿quién no habrá de ser olvidado, por

¹²⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 143.

eminente que haya sido en este chico mundo, que rueda por el espacio inconmensurable y que volverá a ser un día el mismo polvo cósmico que fue antes?”¹²⁴⁹.

Siguiendo con “Cuentos sin cuento. Antonio Armenta”, el desorden y el atropellamiento de que algo se va haciendo sin plan previo se observa a lo largo de todo el relato: “lo digo en este escrito, que no ha de ver la luz pública”, “no ha dicho algo que es esencial para mi relato; pero esto merece párrafo aparte; creo que el párrafo anterior es ya demasiado largo”; “no sé si este párrafo es también demasiado largo; sea lo que fuere, hago párrafo aparte; la cosa lo merece; es ahora cuando, realmente, voy a entrar en materia”¹²⁵⁰. Por otro lado, “La secreta infidencia” constituye un buen ejemplo de cómo un nombre - “Margarita Bohorques, muerta hacía un año en una ciudad levantina”-, y la visita al vetusto caserón donde moraba la vieja dama, pueden constituir en sí mismos elementos suficientes para urdir la trama de un cuento o de una novela. No es de extrañar, pues, que el narrador testigo afirme: “comienzo yo a tejer la vida de la desconocida, desconocida para mí, Margarita Bohorques”. Una vida que se va revelando a partir de pequeños detalles: una cajita de oro¹²⁵¹, la isabelina consola del salón de su casa, unas viejas fotografías con una inscripción (*Amelia Montero, en Constantinopla*). Tanto es así que esa vida a medio hacer o

¹²⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 152. Antonio Armenta aparece como personaje en el cuento “María del Val”, *Memorias inmemoriales*.

¹²⁵⁰ *Ibíd.*, págs. 148-152.

¹²⁵¹ La cajita de oro que fue propiedad de Margarita Bohorques se parece a la del protagonista de “La caja de plata” y, asimismo, a la del narrador de “La secreta infidencia”. Compárense, si no, ambas descripciones: “La caja de plata era una primorosa cajita que mi bisabuelo había comprado en París el año 1850, siete años antes de morir. De mi bisabuelo la heredó mi abuelo; de mi abuelo la heredó mi padre, y de mi padre vino a mis manos. Era, por tanto, la caja de plata como una ejecutoria de afecto familiar. [...] Era de plata fina y encajaba perfectamente: su tapa estaba circuida con una orla de hojas de acanto en oro. Y en el centro se veía, en esmalte, un pomo de coloradas rosas” (Azorín, “La caja de plata”, *Destino*, 1-V-1943). “La cajita de rapé, de oro, con una orla de esmalte en la tapa, guirnalda de rosas bermeja, era primorosa; cuando mi amigo me la mostraba, sentí yo que una emoción profunda me embargaba: no era ya sólo el nombre lo que me unía a Margarita, sino el hecho de que esta preciosa cajita era análoga a la que yo llevaba en mi bolsillo; la mía era de plata, y ésta, de oro. La guirnalda de bermejas rosas, la misma en una y en otra” (Azorín, “La secreta infidencia”, *Diario de Barcelona*, 16-IX-1945). Asimismo, en “La secreta infidencia” se describe una consola, como la que hoy se conserva en la Casa-Museo “Azorín” de Monóvar, que perteneció a la familia del escritor (hay una fotografía de la misma en la *Guía didáctica de la Casa-Museo “Azorín”*, Alicante, CAM, 2000, pág. 21): “¿Y por qué yo, sentado, absorto, después de desparramar la mirada por la sala y contemplarla vagamente, la reconcentro en la columnita de esta consola, una de las dos columnas, de ébano, con la base de marfil y el capitel, de orden jónico, también ebúrneo?” (Azorín, *Pasos quedos*, cit., pág. 200). Descripción análoga a otra que hallamos en la novela *Antonio Azorín*, de 1903 (cap. III de la primera parte): “La consola es de nogal. Los pies delanteros son ligeras columnillas con capiteles clásicos de hueso, con sencillas bases toscanas. Los tiradores del cajón son de cristal límpido; un gran tablero de madera se extiende, a ras del suelo, entre la base de las columnas y los pies de la mesa” (José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, ed. de Manuel María Pérez López, cit., pág. 106).

que se va haciendo tanto para el narrador como para nosotros, los lectores, cobra una fantasmagórica existencia en el inquietante final del relato. Dice así:

“Percibo, sin que lo pueda remediar, que estoy cometiendo, respecto a Margarita, una infidencia: infidencia espiritual, pura, limpia. Y secreta, porque no se lo he de revelar a nadie. Ha de quedar sepulta en la profundidad de la noche que avanza. No sé ahora cuánto tiempo ha transcurrido ni dónde me encuentro. Todo lo material se ha convertido en especies intelectivas. A lo lejos creo que suenan unas campanaditas argentinas: en un reloj de la casa, dan, pausadas, unas horas. De un momento a otro escucharé, callados, leves, en la sala contigua, unos pasos. Y con la misma levedad, romperá apenas el silencio el crujir de unas sedas”¹²⁵².

Por último, hay en Martínez Ruiz algo así como un intento de huir de la monotonía en la narración y por ello, quizá, gusta en algunos cuentos de jugar con distintas focalizaciones. De hecho, en “Experimentos” vemos, en su estructura externa, dos partes claramente diferenciadas: en una de ellas se lee “Narración panegírica” y en la otra, “Fin de la aventura”. En la primera, un narrador omnisciente cuenta la vida de un solitario que se retiró a una colina próxima al Mediterráneo, con pocos pero doctos libros (la *Biblia*, la *Odisea*, el *Hamlet*, el *Quijote* y el *Fausto*). En la segunda, sin embargo, el narrador lo es en primera persona, contándonos él mismo cómo ha sido la experiencia de su retiro de cuatro años: “Soy yo quien habla: el solitario de la colina”. Algo parecido, en cuanto a la estructura, sucede en otro cuento: “Al pie del Acueducto”, claro ejemplo de perspectivismo y contraste. En su parte primera, un narrador autobiográfico, que duda de su propio nombre (“¿Soy José Fernández o Daniel Sojo?”), dice hallarse en Segovia para contar las piedras de que está hecho el célebre Acueducto. Pero después, en la segunda parte, se reproduce una “Carta recibida por el autor”, en la cual el personaje real hace unas puntualizaciones a la historia anterior, recriminándole al escritor, porque, al hablar de su empresa, éste “ha hecho novela y no historia”. Lo que realmente lo retiene en Segovia no es otra cosa que el comprobar, mediante procesos químicos, por qué la piedra berroqueña del monumento -de natural granigruesa, blanca en el fondo, con muchas vetas negras- se torna “cárdena y oscura”. Y firma lo dicho no como José Fernández o Daniel Sojo, sino como Luis García Robledo. Y, por último, en “El poeta en la noche”, otro personaje da una visión distinta de los hechos que, anteriormente, ha contado un

¹²⁵² Azorín, *Pasos quedos*, cit., págs. 201-202.

innominado narrador que se decía abocado a la senectud: “(Esta fue la última historia hablada que nos contó el poeta, el cual gustaba improvisar tales fábulas; estaba entonces en la fuerza de su inspiración; tenía treinta y dos años; al año siguiente murió)”¹²⁵³.

Para terminar, en este proceso de perspectivas cambiantes, cabe señalar que la voz del autor implícito, normalmente entre paréntesis, no falta (procedimiento, si se recuerda, frecuente en novelas de los años 20 y, sobre todo, de los años 40). Por ejemplo, en “Virginia Tous, baronesa de Tous” -cuento en el que, en ocasiones, el narrador pierde incluso parte de su omnisciencia-, la voz del autor recrimina a su indolente personaje, con letra cursiva y dentro del consiguado paréntesis, que no aproveche su juventud (*Carpe diem*), presentándole, al mismo tiempo, una visión de lo que ha de ser su futuro:

“(Virginia: Creo ver en el fondo de tu personalidad una leve propensión a la inercia, si es que no se trata de cierta complacencia en ti misma. Te recreas en tu propia contemplación, cuando debieras pensar en los demás; dejas pasar el tiempo, que ya no podrás recobrar. Quisiera yo verte dentro de cuarenta, de cincuenta, de sesenta años. No podré satisfacer esa curiosidad. Pero me desquito imaginándote, a los cincuenta años, vestida, no de negro, como ahora; no de colores oscuros, propios de la ancianidad, sino de claros y alegres trajes, ataviada con los arreos de la juventud; como queriendo retrotraerte a un tiempo pretérito, que tú no has sabido aprovechar, y que sientes, desgarradoramente, no haber aprovechado)”¹²⁵⁴.

¹²⁵³ *Ibíd.*, pág. 192.

¹²⁵⁴ *Ibíd.*, págs. 163-164.

CADA COSA EN SU SITIO

La mayoría de los relatos de *Cada cosa en su sitio* pertenece a los años 40. Éstos no guardan grandes diferencias con aquellos que hemos estudiado dentro de *Memorias inmemoriales*, pero algunos aspectos de los mismos merecen ser destacados. Predomina, por ejemplo, el cuento considerado como ensayo, donde los personajes, normalmente dialogando, nos cautivan no por los hechos que les acaecen, sino por los múltiples saberes que transmiten a otros personajes y, por ende, a nosotros, los lectores. En alguno de ellos, incluso, diríase que encontramos ese viejo recurso de la novela realista decimonónica que son las lecciones de cosas¹²⁵⁵. Sin la pretensión de ser exhaustivo, “El amante de la Luna” nos advierte, entre otros asuntos, de la importancia que este astro tiene en la cultura agraria. En “Al pie del olivo”, Paco Molina, retirado en su finca de Malvar, lo conoce todo acerca del olivo: su cultivo, enfermedades que padece, propiedades del aceite. Y “El caballero y la Luna” -como tantos cuentos de *Pensando en España* y *Sintiendo a España*- interesa, sobre todo, por las disquisiciones que en torno a la lengua española contiene:

“El caballero -y con esto entramos ya en los entresijos de su vivir- ha tenido que recorrer el diccionario para acervar o aparvar todos los vocablos referentes a la noche; muchos de estos vocablos son curiosos; muchos son obsoletos, como se dice en castellano, y también en francés y en inglés; obsoleto quiere decir que ya no se usan; los vocablos en cuestión son, por ejemplo, nocturnancia o duración de toda la noche; sonochar, lo contrario de trasnochar; gallicinio, o tiempo en que cantan los gallos en la madrugada; concubio, u hora de retirarse a dormir”¹²⁵⁶.

¹²⁵⁵ Vid. Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986; especialmente el cap. XXIX, “Lecciones de cosas en las novelas de Emilia Pardo Bazán”, págs. 181-184.

¹²⁵⁶ Azorín, *Cada cosa en su sitio*, cit., págs. 37-38. Téngase en cuenta que muchos relatos de esta colección han sido analizados en el período de Azorín durante la II República.

De lo caprichosa que es la Naturaleza en aspectos de salud trata “Los dos enfermos”, puesto que, como se nos dice, ésta, paradójicamente, “nos da la salud y nos la veda, que nos regala felicidad cuando nos creemos más abatidos y nos abrume en el infortunio cuando nos vemos más bienhallados”¹²⁵⁷. El declive de la farmacopea y el auge de los medicamentos específicos es el tema del cual se lamenta un viejo farmacéutico en “El caballero de Ocaña”. Por último, con el mundo de las almazaras y con el ancestral proceso de obtención del aceite se siente fascinado el protagonista de “Un oficio transitorio”, retirado, provisionalmente, “en una gran ciudad del Levante murciano”. La fina línea que separa al autor de su personaje se adelgaza en “La vida es así”, en donde Pepe Molero, escritor, dice estar trabajando en una novela titulada *La isla sin aurora*, trabajo que abandona porque un pariente lejano le deja en herencia unos viñedos en Beneix, “en las estribaciones de la Peña del Cid”; y allí, Pepe Molero acabará siendo un experto en el cultivo de la vid y en la elaboración de vinos -y así nos lo hará saber de manera pormenorizada-.

El cuento como símbolo, el relato breve como difusor de hondos ideales, también se halla presente en esta colección de *Cada cosa en su sitio*¹²⁵⁸. Así, el significado esencial de “El relojero perfecto” es el tesón y la continuidad en el trabajo, incluso durante las vacaciones, lo mismo en el artesano que protagoniza este cuento como en todo artista o intelectual. Por otro lado, el erudito Leopoldo Mediano dejó de escribir cuando, por error, atribuyó la Plaza Mayor de Madrid a Felipe II en vez de a Felipe III; se retiró, pues, a Benesga para inculcar a sus habitantes el hábito de la exactitud en el trabajo (“La ciudad científica”). La pulcritud y el orden en la cocina a la hora de preparar los alimentos son los mismos que han de presidir la mesa del escritor (“Cada cosa en su sitio”¹²⁵⁹). Y en “La rara apuesta”, el personaje protagonista sabe estar aislado de cuanto acontece en el exterior leyendo unas narraciones de Henry James, contradiciendo una máxima de Pascal: “toda la dificultad para un hombre dimana de no saber estar quieto, sosegado, entre cuatro paredes”¹²⁶⁰. El personaje

¹²⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 74.

¹²⁵⁸ Así se aprecia, por ejemplo, en el final de “La ciudad científica”, cuando el narratorio exclama esto: “- Pero, querido amigo: ¡usted acaba de hacer un símbolo con su cuento!”. Azorín, *Cada cosa en su sitio*, cit., pág. 47.

¹²⁵⁹ No es frecuente que uno de los cuentos titule todo un volumen de cuentos en Azorín. Ocurrió con *Bohemia*, 1897. Sucede en el libro que estudiamos, aunque su composición, por la fecha en que apareció, ya no pudo deberse a J. Martínez Ruiz.

¹²⁶⁰ Azorín, *Cada cosa en su sitio*, cit., pág. 55.

es trasladado de Madrid a un sitio ignoto, y habiendo estado enfrascado en su lectura, no siente gran interés por saber los lugares en que ha estado, porque -dice- “el ensueño es preferible a la realidad”¹²⁶¹.

Los cuentos del período de senectud, que están recogidos en *Cada cosa en su sitio*, no están exentos de innovaciones formales, cumpliéndose una vez más lo afirmado respecto a la renovación del género cuento en José Martínez Ruiz después de la Guerra Civil. Así, el breve paseo desde la calle de Zorrilla¹²⁶² hasta el centro de Madrid, con las meditaciones que se van suscitando en la mente del personaje protagonista, constituye la leve trama argumental de “Sol en la Puerta del Sol”¹²⁶³. Por otra parte, tomando como fuentes *La vida es sueño*, de Calderón, y *Lo que ha de ser*, de Lope de Vega, escribe Azorín el relato “Todo es novela”, cuyo argumento es el siguiente: un hombre, al nacer su hijo, consulta un horóscopo, el cual le dice que el niño, al crecer, hallará en las novelas su perdición; por lo tanto, lleva al hijo a una casa en el campo, para que no reciba más instrucción que la de la ciencia matemática; cuando cumple dieciocho años, creyéndolo libre de todo maleficio, el padre le da a leer unas páginas del *Quijote*, y entonces nos obsequia Martínez Ruiz con unos de sus sugeridores finales sin desenlace: “Sí, todo es novela: la literaria y la ciencia. El pobre muchacho estaba dedicado a la ciencia, con el estudio de la matemática, y después, tras haber leído las primeras páginas del *Quijote*... En fin, ¡adiós, adiós! Todo es novela”¹²⁶⁴.

Siguiendo con las innovaciones formales, en “No hay habitantes”, más que su argumento en sí (Crisanto Garrido vive obsesionado por la creencia de que hay vida en otros

¹²⁶¹ *Ibid.*, pág. 59. Se observa en este cuento -“La rara apuesta”- un nuevo sesgo autobiográfico, puesto que el personaje principal se llama Antonio -nombre caro a José Martínez Ruiz, como se ha visto en otras ocasiones-; y al principio del cuento leemos: “Ahora estoy limando mi novela *Salvadora de Olbena*, cosa rara, tan rara como la apuesta”. Se relacionaría, pues, no sólo con el relato “La vida es así”, antes comentado, sino también con “Pintura de mi casa” (de *Pasos quedos*, 1959), cuento protagonizado por uno de los heterónimos de Martínez Ruiz: Joaquín Mascarat.

¹²⁶² Recordemos que en la madrileña calle de Zorrilla, número 21, tenía su domicilio el matrimonio formado por el escritor José Martínez Ruiz, “Azorín”, y Julia Guinda Urzanqui.

¹²⁶³ Otros cuentos de análoga estructura son “La feria de los libros” (*Clásicos y modernos*, 1913) y “Monólogo de un solitario en Navidad” (*Blanco y Negro*, 31-I-1926; recogido en J. Martínez Ruiz, *Fabia Linde y otros cuentos*, 1992).

¹²⁶⁴ Azorín, *Cada cosa en su sitio*, cit., pág. 79. El final sin desenlace, relacionado además con el tema del horóscopo, nos recuerda a “La estrella de Belén” (*Cuentos*, 1956), aunque allí el maleficio no se cumple; en “Todo es novela”, sí. Cuentos donde desgraciadamente también se cumple el horóscopo, en esta colección, son “El no y el sí” y “Las sirenas”, que, como ha quedado dicho en otra parte, había aparecido antes en *Blanco en azul*, 1929.

planetas), nos interesa por las pequeñas historias inacabadas que el narrador, en su urdimbre, va dejando a su paso como al desgairre. He aquí unos ejemplos:

“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 un recovo por la provincia; y este encuentro fue el origen de un suceso raro que otro día referiré a ustedes. [...]

...encontré en Garrido un hombre envuelto en una vaga melancolía; estaba yo también por aquellos tiempos un tanto tomado de tristeza; me ocurría algo extraordinario en mi vida, vale la pena de que ustedes lo sepan; pero no es ésta la ocasión; ya charlaremos de ello más adelante. [...]

...no suelo yo estar muy plácidamente en mi hogar; ello por causa de los ruidos de la calle en que vivo; me molestan tanto los ruidos como a Thomas Carlyle; Carlyle se marchó al campo, allá al fondo de unas landas incultas y deshabitadas; aun allí le perseguían los ruidos, puesto que en un árbol que tocaba casi con la ventana del cuarto en que escribía piaba siempre un pardillo; entonces Carlyle...”¹²⁶⁵.

Finalmente, “No salir de su paso” es, ante todo, un ejercicio de estilo, ya que en el cuento se da cabida a todo un campo semántico de voces relacionadas con el ancestral oficio de los molineros, algo que, sin duda, ha de chocar a un lector actual, porque, debido a su alejamiento de la cultura campesina, tendrá que realizar un mayor esfuerzo de comprensión. Ejemplifica el relato, de nuevo, la preocupación que el último Azorín sintió por la correcta utilización del español, según vimos en distintos relatos de *Pensando en España* y *Sintiendo a España*, de manera principal. Reproduzco, por tanto, algunas líneas del citado cuento:

“No lejos del molinito está la casa de unos deudos míos; estaba yo pasando una temporada en esta mansión y hacía visitas al molino; el molinero subía algunas veces a verme. Poco a poco el trastrueque ha ido consumándose: el molinero se ha convertido en el cachicán de la heredad y yo me he convertido en el molinero. Y aquí estoy velando a toda hora por que no falte trigo en la tolva. No tiene la taravilla, a cítola, que avisarme; sé muy bien cuándo he de cebar la tolva. No hay que decir que estoy cubierto de harija; la harija, inevitable en los molinos, lo cubre todo”¹²⁶⁶.

¹²⁶⁵ *Ibíd.*, págs. 104-106.

¹²⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 125.

CONCLUSIONES

A la hora de redactar las conclusiones, creo que se han cubierto los objetivos planteados al principio de esta Tesis doctoral, en los tres núcleos que la conforman: el repaso de las teorías acerca del género cuento, con especial atención a las últimas aportaciones de la crítica; el análisis de los cuentos del 98 en sus autores más relevantes (Unamuno, Baroja y Valle-Inclán); por último, un estudio en profundidad de la cuentística azoriniana –objeto fundamental de este trabajo-, viendo, en todo momento, qué deben a la tradición estos relatos, qué aportan a la concepción moderna, propia del XX, de la narración breve.

Había que empezar, pues, con un estudio de la relación del cuento con otros géneros literarios. Primero, con aquellos que le son próximos, como la novela y la novela corta. Baquero Goyanes señaló diferencias de argumentos entre cuento y novela; en el cuento, éstos han de contener la emoción, la intensidad y el aliento poético. Su estructura, a diferencia de la novela, debe ser compacta, hasta el punto de que los tres momentos de planteamiento, nudo y desenlace sean prácticamente uno sólo. El lector, a su vez, ha de mostrar distinta predisposición ante la lectura de una novela o de un cuento: momentos de tensión y tregua en la novela; tensión sin tregua en el caso del cuento. Cabe poner en tela de juicio, pues, los trasvases de cuento a novela (con independencia de que algunos autores –Azorín, Anderson Imbert, Delibes- hayan sido capaces de realizarlos). En cuanto a la mayor cercanía del relato breve con la novela corta, baste recordar que la Pardo Bazán prefería la denominación de *cuento largo*.

Seguidamente, han sido estudiadas las relaciones del cuento con otros géneros literarios: comparación tradicional con la poesía lírica, comparación más novedosa, tal vez, con la dramática y el ensayo. Así, pues, semejanzas con la poesía son: intensidad emocional, o la equivalencia que establece Azorín entre cuento y soneto (“El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso”). La innovación en este campo reside, sobre todo, en aquellos textos de prosa poética, musical, de escasa acción que según Erna Brandenberger pueden suponer ejemplos

marginales del cuento literario –y en este aspecto hay mucho que decir respecto a algunos textos de Martínez Ruiz-. También Anderson Imbert señalaba que podía haber narración en las descripciones. En cuanto al teatro, tenemos la presencia del cuento dialogado, en algunos de los cuales el narrador desaparece totalmente (“Diez minutos de parada”, de Azorín) o bien se esconde en lo que en lenguaje teatral son las acotaciones (“Tragedia de ensueño”, de Valle-Inclán). La estructura del cuento, muchas veces, se adapta a los tres actos teatrales (“Al salir del olivar”, Azorín; “Ensayo de comedia”, Marina Mayoral). Sin olvidar, tampoco, lo fácilmente que piezas teatrales en un acto se pueden convertir en cuentos y viceversa -v. gr., muchas obritas incluidas por Medardo Fraile en su antología *Teatro español en un acto (1940-1952)*-. Piénsese, asimismo, en las enormes posibilidades dramáticas que encierran cuentos como “Balada del Manzanares”, de Ignacio Aldecoa, o algunos textos de Unamuno, Baroja o Valle-Inclán.

Del ensayo, haciéndonos eco de lo dicho por Fraile, hay que volver a los orígenes didácticos del cuento, bien presentes en las moralejas de antaño. En la actualidad, surge lo que cabría denominarse *cuento-ensayo*. Como ejemplo, recordemos que Horacio Quiroga vertió en el cuento “Ante el tribunal”, de 1931, lo dicho unos años antes –1927- en su “Decálogo del perfecto cuentista”. Cuentos de Clarín o de Borges se publicaron, inicialmente, en libros de carácter ensayístico, para después pasar a libros de relatos. En Azorín, sobre todo, hay cuentos en libros que, en su día, fueron vistos como plenamente ensayísticos (*Los pueblos, España, Castilla*, entre otros).

Al entrar en un análisis más pormenorizado del cuento, hemos de ocuparnos de sus definiciones. De entre las mismas, las más bellas se deben a creadores, quienes fueron capaces de definirlo a través de bellas metáforas a la hora de estudiar esta especie narrativa. Así, el cuento se compara o identifica con un camafeo o un medallón antiguo (Pardo Bazán), con la fotografía (Cortázar). A la trama o al argumento dan preferencia Anderson Imbert o Baquero Goyanes. Sin embargo, para Catharina V. de Vallejo todo lo referente al cuento, su estructura y definiciones, cabe en el concepto intensidad, puesto que lo engloba todo: su brevedad, el efecto único de Poe, la importancia del título como elemento anticipador, lo acertado que han de ser principios y finales. Difícil es, por otra parte, separar al cuento de formas en prosa breves, como la leyenda, el poema en prosa o el artículo de costumbres; problema al que parece dar respuesta Baquero Goyanes en obras ya clásicas. Ello no impide que textos literarios que en una determinada época tuvieron un valor, se vean en la nuestra de distinta forma: por ejemplo, el “Elogio sentimental del acordeón” o el “Elogio sentimental de los

caballos del tiovivo”, de Baroja, alguna vez han sido interpretados como cuentos. Y, en muchos estudios críticos, como cuento se ve hoy día “El castellano viejo”, de Mariano José de Larra.

La presencia de la fábula es un componente necesario en el cuento, donde siempre algo se narra. Fábula que –según diversos autores- pasa por ser, simplemente, una minucia (Azorín), algo trivial que lleva a una experiencia más amplia (Cortázar). Sin embargo, en el siglo XX, esta fábula se ha debilitado a veces tanto que casi ha llegado a desaparecer. La extensión de los cuentos en el XX también se ha acortado, en muchos casos, hasta llegar a los llamados *microrrelatos*. Asimismo, se hace cada vez más necesaria la participación de un lector concreto, el cual con sus conocimientos previos sea capaz de cerrar la obra. No otra cosa sucede en cuentos como “Nagasaki” (*Las noches lúgubres*, 1964), de Alfonso Sastre.

Durante el siglo XX, los autores también introdujeron innovaciones en los principios y finales de ciertos cuentos. El predominio de finales abiertos es tanto, que Martínez del Portal los estudió en la cuentística azoriniana, llegando a la conclusión de que existían desenlaces sugeridos, desenlaces truncados y cuentos cuyo final ha de completar el lector. Asimismo, hay cuentos que empiezan por el final de la fábula, como hay novelas que plantean esta misma estructura (*in extrema re*): pensemos en la *Crónica de una muerte anunciada* o *Del amor y otros demonios*, ambas de Gabriel García Márquez. Un final que aparece al principio, para explicarse mediante el cuento, lo encontramos en “La corneta de llaves”, de Alarcón, “El abejorro”, de Unamuno, o “El traje manchado”, de Antonio Prieto. Si la narración sigue un orden inverso al del los hechos, al de la vida, estamos ante una *estructura a arredrotiempo* (ejemplos, “Ramón Nonnato, suicida”, de Unamuno, y “El viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier). Hay, por último, algunos cuentos con más de un final: el falso final (donde el último anula al inmediatamente anterior), que se da en tantos cuentos de Azorín; o relatos que nos ofrecen más de uno, como quería Unamuno para algunas de sus *nivolos*. Finales *dilemáticos* los llama Anderson Imbert a estos últimos.

Al llegar el siglo XX, las innovaciones afectan a los distintos enfoques que adopta el narrador, pero también al papel que desempeñan los receptores. Si el lector sabe más que el narrador estamos ante lo que he llamado *lector omnisciente*. Lo podemos encontrar en ciertos cuentos de Ana María Matute de entre los incluidos en *Algunos muchachos* o *Los niños tontos*. La primera persona del plural –tan empleada en el Azorín de *Castilla*- puede ser capaz de implicar más al lector en lo narrado. A veces, el narrador va cambiando dentro del relato su focalización (*narrador oscilante*), o bien pierde momentáneamente su omnisciencia (“Fabia

Linde”, de Azorín) o bien oculta hechos o datos al lector (“La estatura de sal”, de Leopoldo Lugones, “El paraguas”, de Azorín, “Historia muda” de Vicente Díez de Tejada). Se aprecian, a menudo, cambios en las voces narrativas, tempranamente, a la altura de los años 20, época de innovaciones (“La ecuación”, de Azorín). Los primeros tanteos con el monólogo interior también pertenecen a esta etapa: “Monólogo de un solitario en Navidad”, de Martínez Ruiz; “Una papeleta”, de Benjamín Jarnés (*El profesor inútil*) y “Mundo cerrado”, de Pedro Salinas (*Víspera del gozo*).

Tiempo y espacio también se condensan al llegar el siglo XX. Frente a los años que podía comprender el clariniano “¡Adiós, *Cordera!*”, predomina un cuento situación (Baquero Goyanes, Brandenberger) que intenta ajustar el tiempo de la fábula con el tiempo de la lectura. Son los relatos a tiempo real, concepto que Genette llama *isocronía* y que es el equivalente, en narrativa, a la unidad de tiempo de las piezas teatrales. Un ejemplo ofrecido nada menos que por Sobejano es “La yernocracia”, de Clarín, cuento sustentado en una conversación, en el cual “dura la charla lo que duraría en la realidad”.

Las descripciones, en cuentos, han de ser pocas. Y, sin embargo, hay en el XX cuentos que se basan casi exclusivamente en lo descriptivo, como “A la deriva”, de Horacio Quiroga, o “Grito en el mar”, de Baroja (ya hemos visto cómo puede haber narración en la descripción, según Anderson Imbert). El paisaje se convierte así en protagonista de no pocos cuentos. Tampoco ha de haber excursos en una narración corta, y, no obstante, en el último Azorín llegamos a ver cómo la digresión se puede convertir en un nuevo modo de contar, dando así paso al antes mencionado *cuento-ensayo*.

El estudio de tres autores de la Generación del 98 –Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Ramón M.^a del Valle-Inclán- se debe a que, junto a José Martínez Ruiz, se les atribuye un importante papel en la renovación de la novelística, al empezar el siglo XX, en torno a cuatro novelas de 1902: *Amor y pedagogía*, de Unamuno, *Camino de Perfección*, de Baroja, *La voluntad*, de Martínez Ruiz, y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán. Cabe preguntarse si, en el terreno de la narración corta, se observan idénticas ansias renovadoras. En este último sentido –en su indudable aportación al cuento del XX-, merecerían ser recordados, al menos, los títulos de ciertos libros de cuentos: *Vidas sombrías*, de Pío Baroja, *El espejo de la muerte*, de Miguel de Unamuno, *Jardín umbrío*, de Valle-Inclán, junto a libros que contienen los primeros balbuceos en el arte de la narración corta de José Martínez Ruiz (*Buscapiés*, *Bohemia*, *Soledades*).

Un elemento de la tradición que se repite en los tres escritores del 98 que nos ocupan, es la presencia del marco narrativo, tan unido a la cuentística medieval. En “Juan Manso”, lo emplea Unamuno; en “Médium” y “El trasgo”, de Pío Baroja, también lo observamos; finalmente, la figura de Micaela la Galana, la anciana que contaba viejas historias al autor implícito de *Jardín umbrío*, preside todos los cuentos de esta colección. Asimismo, una moraleja de rancio sabor folclórico cierra tanto “La soledad” como “La beca”, dos cuentos de Unamuno.

Pero no todo en estos cuentos que abren el siglo ha de remitirnos a un pasado mediato. A una tradición más próxima –a la segunda mitad del XIX- nos llevan algunas narraciones de estos autores. Por ejemplo, el tema del sacerdote enamorado, tan de la novela realista y aun naturalista, se halla muy delicadamente sugerido en el cuento de Valle-Inclán “Nochebuena”, ya que todo en él está visto a través de los ojos ingenuos del narrador protagonista. Un triunfo de lo sobrenatural sobre la razón –como sucedía en muchas de las *Leyendas* de Bécquer- se da en “Beatriz”, también de Valle-Inclán; mientras que de relato hagiográfico puede ser calificado “Un ejemplo”, relato del mismo autor, basado en la vida de San Amaro. A la tradición decimonónica pertenece el cuento unamuniano “Solitaña”; y, asimismo, los cuentos de Baroja “Las coles del cementerio” –por su densidad argumental-, “El carbonero” –por el *Beatus ille* y su antimilitarismo, tan cercano a un “¡Adiós, *Cordera!*”- o “La sima” –cuento de terror a la altura de los de Alarcón-. Si fijamos nuestros ojos en los llamados cuentos de circunstancias, veremos que la mayoría de las veces se aprovecha el molde, pero la mirada es nueva. Sucede en “La adoración del los Reyes”, donde el tema de la Epifanía está visto con ojos completamente modernistas y su argumento requiere, para ser concluido, de una decidida participación del lector.

Con todo, empiezan a pesar más, en estos escritores noventayochistas, las innovaciones con respecto a esa tradición a la que nos hemos referido. De hecho, en los tres escritores se observa una desvalorización del argumento. Ello se traduce, en el caso de Unamuno, en unos cuentos poco atentos a las descripciones y más proclives a los diálogos –diálogos que, sobre todo, sirven a su autor como vehículos de sus propias ideas-. Por ejemplo, los cuentos de Unamuno nos enseñan que las ansias de pervivencia se curan con hijos (“El sencillo don Rafael”), con la literatura (“El poema vivo del amor”) o a través de la enseñanza (“El maestro de Carrasqueda”). Que la fe era para don Miguel de Unamuno algo necesario para la vida, se puede apreciar en el relato “La venda” –un cuento que luego se transformó en

obra de teatro-. Así, pues, observamos en Unamuno una tendencia innovadora similar a la que convirtió sus novelas en *nivolas*.

Esa misma dificultad genérica afectó también a los cuentos de Baroja, situados, según sus primeros lectores, en un terreno intermedio entre la narración breve y el poema en prosa (“Mari Belcha”), el artículo de costumbres (“La venta”), el ensayo (“El vago”, “Patología del golfo”) o la mera estampa descriptiva (“Ángelus”, “Grito en el mar”). Renovador de viejos moldes narrativos fue, asimismo, Valle-Inclán; una ruptura con la literatura de milagros se da en “La misa de San Electus”, ya que, pese a todos los indicios, el milagro no se llega a producir (como tampoco sucede milagro alguno en “El amo de la jaula”, de Pío Baroja). En estos dos autores también hay cuentos de estructura teatral, capaces de borrar las fronteras entre los géneros tradicionales y ensanchar, al mismo tiempo, las de toda narración corta. El relato de estructura dramática de Baroja se titula “Caídos” y lo elevó a los escenarios su mismo autor con el título de *Adiós a la bohemia*. Por su parte, Valle-Inclán tiene varios cuentos de estructura teatral, siendo el más importante, quizás, “Tragedia de ensueño”, por la clara influencia simbolista del escritor belga Maeterlinck.

Como bien señaló Baquero Goyanes, es característica del cuento del siglo XX la reducción temporal de la fábula, junto al hecho de experimentar con estructuras cada vez más complejas. En virtud de tal afirmación, en unas horas transcurren ciertos cuentos de Baroja, como “Hogar triste” o “Los panaderos”, entre otros. En Unamuno, tan partidario de escribir cuentos sustentados en una simple conversación, nos encontramos con relatos que casi transcurren a tiempo real (la ya citada *isocronía*), como “El canto adánico” o “Una visita al viejo poeta”. Aunque, siguiendo con el caso de Unamuno, una de las estructuras más arriesgadas es aquella en la que el tiempo va hacia atrás, como ocurre en su cuento “Ramón Nonnato, suicida”, dándose una estructura *a arredrotiempo*, según su propia terminología.

A todas estas ansias renovadoras cabría sumar el cuidado a la hora de elegir la perspectiva adecuada. Unamuno prefiere, ante todo, al narrador testigo, pero no gusta de mostrárnoslo al principio del relato, sino hacia la mitad o al final del mismo (“El fin de unos amores”). De igual manera sucede en “La misa de San Electus”, de Valle-Inclán. El punto de vista infantil, por otro lado, hace que en algunos relatos alberguemos serias dudas acerca de la veracidad de lo narrado (“Médium”, de Baroja; la novela corta “Mi hermana Antonia”, de Valle-Inclán). Y frente al final sorprendente y el efecto único propugnado por Poe, se observa una tendencia general hacia los finales abiertos –como en el barojiano “Errantes”; incluso *dilemáticos*, como el que pone Unamuno en su relato “Bonifacio”-.

La segunda parte de esta Tesis doctoral está dedicada completamente a la cuentística de José Martínez Ruiz, "Azorín". Le sirve de introducción un estudio acerca de la poética de la narración breve en nuestro escritor, así como la evolución del género cuento en las diferentes etapas de la obra azoriniana.

Del cuento se ocupó Azorín, al menos, en dos ocasiones: en las palabras preliminares de *Cavilar y contar* y en el artículo "El arte del cuento" (*ABC*, 16-I-1944), artículo que servirá de prólogo a las colecciones *Cuentos* (1956) y *Cada cosa en su sitio* (1973). Las ideas esenciales que destacamos son que el argumento del cuento lo constituye una minucia y que su estructura precisa tres momentos ("prólogo, desenvolvimiento y epílogo"). Y, por supuesto, la equivalencia entre soneto y cuento. Sin embargo, en la práctica Azorín supo ser más arriesgado, planteando una desvalorización de la fábula (como en la novela; como en el teatro), tal y como plantea en el relato "Cuentos sin argumento. Antonio Armenta", incluido en *Pasos quedos*, de 1959. De la poética de lo indeterminado se ocupó Martínez Ruiz en varias ocasiones; principalmente, en *La isla sin aurora*, 1944 (cap. XIX) y *Agenda*, 1959 (cap. "Lo inacabado").

Como quedó apuntado en la introducción, uno de los objetivos de esta Tesis ha sido fijar el corpus cuentístico azoriniano en la medida de lo posible. José Martínez Ruiz dijo, en "El arte del cuento" (*ABC*, 16-I-1944), que a la altura de 1941 llevaba escritos "más de cuatrocientos cuentos". Por lo tanto, el corpus cuentístico que he manejado para la elaboración de esta Tesis doctoral, supera los seiscientos, hechos previamente los delindes genéricos oportunos. Para efectuar dichos deslindes, se ha tenido en cuenta lo que en su día consideró como cuento su autor; lo que como tal consideró con el correr de los años; lo dicho por azorinistas y, por último, siguiendo un criterio que podríamos llamar *de analogía*, lo que se obtiene al comparar relatos actuales con piezas azorinianas que, en su día, presentaron, al menos, una adscripción dudosa. Por ese motivo, se hacía necesario un estudio diacrónico, fijando las cuatro etapas de la obra azoriniana.

La primera etapa, la de los albores literarios, va de 1892 hasta 1904. Etapa de simpatías ácratas. El volumen de cuentos más significativo es *Bohemia*, de 1897. Relatos mezclados con artículos contienen tanto *Buscapiés* (1894) como *Soledades* (1898). Críticos azorinianos han ido recopilando el material disperso en la prensa (Valverde, Cecilio Alonso). La plenitud de esta época de compromiso se da en 1902, con la publicación de la novela *La voluntad*. La novela *Antonio Azorín* y el libro de memorias *Las confesiones de un pequeño filósofo* marcan, junto a cuentos escritos en esos mismos años, una discreta evolución hacia

posturas más evasivas. De este período se han analizado –siempre en cifras aproximadas– cuarenta y cinco cuentos.

La segunda etapa va desde 1905 –*Los pueblos*– hasta 1925 –*Doña Inés*– y es el período áureo de Azorín. Pese a todo, es un paréntesis sin libros de cuentos, pero los hay dentro de obras primigeniamente denominadas *de ensayos*. Entre éstos, *Los pueblos*, *España*, *Castilla*, *Una hora de España*. En menor medida los contienen volúmenes como *Lecturas españolas*, *Clásicos y modernos* y *Los valores literarios*. Para el conocimiento del cuento en esta etapa, *a priori* sin cuentos, mucho debemos a los azorinistas Ángel Cruz Rueda y José García Mercadal, que reunieron algunos de los dispersos en la prensa en volúmenes como *Tiempos y cosas*, *Palabras al viento* y *En lontananza*. Pese a ser un período *sin cuentos*, hemos estudiado casi ciento setenta relatos.

Entre 1926 y 1936 transcurre la tercera etapa de nuestro escritor, calificada normalmente como de vanguardia, aunque con algunas matizaciones. Al inicio de la misma se da lo que E. Inman Fox llamó la campaña teatral de Azorín; en consecuencia, se escriben algunos cuentos que abordan esta temática y que adoptan, en la mayoría de los casos, una estructura dialogada (se recogen en *Escena y sala*, en 1947). Efectivamente, hay unos años de influencia superrealista que van desde 1926 hasta 1931, que dan como frutos libros dedicados a la cuentística como *Blanco en azul* y parte de *Cavilar y contar*, editado en 1942; sirven como paréntesis “Monólogo de un solitario en Navidad” (*Blanco y Negro*, 3-I-1926) y “Las tres caretas. Superrealismo” (*Blanco y Negro*, 2-III-1930). Por fin, los años treinta son los años republicanos de José Martínez Ruiz, en los que apreciamos una tímida vuelta al compromiso, una mayor inclinación *hacia los que trabajan y sufren*, tal y como prueban ciertos relatos recogidos, años después, en *Cuentos* (1956), *Dicho y hecho* (1957) y *Cada cosa en su sitio* (1973). De este período hay ciento veinte narraciones cortas.

En 1936, con la irrupción de la Guerra Civil y el exilio, comienza la etapa de senectud de nuestro escritor. Pese a lo que pueda pensarse, no es un período de decadencia, ya que en el campo de la cuentística tenemos esa gran trilogía compuesta por *Españoles en París*, *Pensando en España* y *Sintiendo a España*. El agradecimiento a la Argentina, cuyo diario *La Prensa* le hizo “vividero París”, queda plasmado en varias colecciones de relatos: *En torno a José Hernández*, *Contingencia en América* y *Con Cervantes*. Algunas cimas del género cuento se encuentran entre los relatos incluidos dentro de *Memorias inmemoriales* y entre los que se recopilaron en *Pasos quedos*. Cuentos caracterizados por una vuelta a la sencillez, como se proclama desde las páginas iniciales de *Cavilar y contar*. De la gran preocupación

por el cuento en esta etapa, tenemos doscientos setenta relatos, igualando, prácticamente, a lo escrito en las otras anteriores.

Y, por supuesto, a cada etapa le corresponde un estilo. Al enérgico y todavía balbuciente estilo del período anarquista, le sucede el esplendoroso de la etapa áurea, el típicamente azoriniano, del que son premisas indiscutibles la sencillez y la claridad. Acerca de su personal forma de escribir reflexionó Martínez Ruiz en “Teoría del estilo” (cap. IV de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, de 1916), donde se lee su máxima: “colocad una cosa detrás de la otra”. Un cambio de estilo se da en los años 20, cuando tiene lugar el período surrealista. El estilo de miembros disyectos, consistente en la supresión de las transiciones y en el culto a la elipsis, según queda plenamente teorizado en la novela *Félix Vargas* (1928); en concreto, en su capítulo XVII, titulado “Las llavecitas”. Un estilo que en la senectud –vuelto a España en medio de una dura posguerra- el propio Azorín irá desnudando más y más, dejando sólo lo sustantivo y eliminado, casi siempre, lo adjetivo, en contra de lo que había llevado a la práctica en sus años juveniles.

Si se ha elegido un análisis diacrónico de la cuentística de J. Martínez Ruiz ha sido por mejor ajustar la trayectoria vital del autor con su extensa obra. Así, los primeros años anarquistas impregnan de juvenil inconformismo los relatos de un escritor todavía en agraz. Es habitual, en éstos, la figura del intelectual que, ansioso por alcanzar la fama, se enfrenta a la sociedad y al final es derrotado por ésta; v. gr., cuentos como “Vencido” (de *Buscapiés*), “Delirante” (de *Pasión*, libro nonato) o “Una vida” (de *Bohemia*). De alto contenido ácrata son, asimismo, cuentos como “La Nochebuena del obrero”, “Boceto. Un cardenal” y “El Cristo nuevo”. Ese compromiso inicial volverá de nuevo, aunque atenuado, en los años de la República; unas veces mediante cuentos alegóricos. Son ejemplos significativos “Los intelectuales” (*Cuentos*) y “El cambio de tiempo” (*Cada cosa en su sitio*). Precisamente, el último está protagonizado por Joaquín Vidal, un viejo historiador que, de repente, tras la lectura de un antiguo periódico, siente la necesidad de revisar la Historia, de rescribirla de nuevo. No otra cosa intenta hacer Azorín en algunos relatos de aquel entonces: explicar el incomprendible hoy con hechos análogos del ayer; pensemos en “El fin del mundo. En 1598” y “Lo peor de todo. Piedrahita” (*Cuentos*), en los cuales se revisan, respectivamente, el final del reinado de Felipe II y la Ilustración, tiempo de contrastes. Asimismo, puede que en el siglo XVII existiera alguien sensible a las injustas desigualdades sociales (“La vida de un médico. Leyenda blanca”, *Cuentos*). Reaparecen en estos relatos las ansias federalistas que un día amparara el joven Martínez Ruiz: “En las cuatro paredes. En 1641” (*Cuentos*), con un

prisionero de las rebeliones en Cataluña en tiempos de Felipe IV; “En la biblioteca. Olivares” (*Dicho y hecho*), con más o menos velados ataques al Conde-Duque; o “El caso Goicoechea” (*Cada cosa en su sitio*), con una defensa del federalismo. No podían faltar las críticas a la Inquisición (“El vecino afectuoso. Por si las moscas”, *Cada cosa en su sitio*). El buscar sentido al presente con hechos análogos acaecidos en un pasado más o menos mediato es algo que caracteriza los denominados dramas históricos de Buero Vallejo. Por último, los hechos biográficos de Azorín seguirán encontrando reflejo en su obra. Las vivencias del destierro sufrido por el escritor durante los años de la Guerra Civil quedarán literariamente plasmadas en la trilogía citada, compuesta por *Españoles en París*, *Pensando en España* y *Sintiendo a España*.

Gustó Azorín de dejar huella de sí mismo en cuanto escribía, si bien, en muchas ocasiones, lo hizo a través de heterónimos, lo que, sin duda, nos recuerda a otro autor del 98: Antonio Machado. El desdoblamiento que, al principio de su carrera literaria, se produjo entre J. Martínez Ruiz y su *alter ego* Azorín –desdoblamiento que percibimos ya en *La voluntad*, de 1902-, aparece en cuentos de la primera etapa, heterodoxos si se quiere, como “Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*” y “Delicias y malandanzas de ‘Azorín’ en Levante” (*Tiempos y cosas*). Otras veces Martínez Ruiz escribe cuentos, en los cuales, como en sus primeras novelas, aparece la vida que pudo ser, lo que le pudo ocurrir pero no le ocurrió. “Vidas imaginarias. En la Universidad” (*Palabras al viento*) plantea lo que hubiera podido ser la existencia de nuestro escritor de haber terminado la carrera de Derecho, habiéndose dedicado a ella y no a la literatura.

El Félix Vargas, protagonista de la novela así titulada, prolonga muy galdosianamente su existencia en varios cuentos de *Blanco en azul* y, asimismo, de *Cavilar y contar*. Este caballero inactual, absorto en sus trabajos de crítica y de creación literarias, es otro heterónimo de Martínez Ruiz, visto a la luz de las vanguardias. También escritor es Damián Olivares, personaje principal en “El tiempo perdido”, simple mención en “La vida es sueño” (ambos cuentos de *Pensando en España*). Y a la pintura, una de las grandes aficiones de Azorín, se dedica Gaspar Salgado, personaje de varios relatos de *Sintiendo a España*. El último heterónimo en el transcurrir del tiempo será otro escritor, Joaquín Mascarat, protagonista de narraciones como “Al pie del olivo” (*Pasos quedos*).

Si hay algo que nadie discute es el carácter innovador de Martínez Ruiz a la hora de escribir sus siempre alabadas reelaboraciones literarias, a través de las cuales el autor que nos ocupa fue capaz de convertir la literatura en fuente de inspiración –la inspiración libresca de

la que hablara Inman Fox-. En tal aspecto, Azorín nos da a los lectores nuevas versiones de obras clásicas, recrea situaciones o personajes, inventa a partir de la vida de ciertos escritores. En palabras de Antonio Risco, “llena blancos, pone nexos, desarrolla historias apenas apuntadas, remata o redondea”.

Varios cuentos de *Cavilar y contar* se trazan sobre conocidos moldes de viejas obras: una leyenda alfonsí se actualiza en “Un librito de versos”; un cuento de don Juan Manuel sirve de patrón a “El santuario abandonado”. A veces se glosan textos, y “El labrador avaro”, de uno de los *Milagros* de Berceo, queda benignamente revivido en “El mal labrador” (*España*). Otras, Azorín nos regala bellas actualizaciones de mitos de la antigüedad clásica (por ejemplo, el mito de Fedra, “La mano en la mano”, *Cavilar y contar*) o de la tradición hebrea, bien perceptible desde los bellos títulos de algunos cuentos de *Españoles en París* (v. gr., “Rebeca, en París”, “Jacob, en París”). Recordemos, en este mismo sentido, obras de Unamuno, actualizadoras también de mitos griegos y hebreos, como la pieza teatral *Fedra* y la novela *Abel Sánchez*.

Ahora bien: las más famosas recreaciones literarias son las que se basan en situaciones o en personajes de las obras clásicas de la Literatura española. En virtud de las mismas, vemos que, en *Castilla* se da un nuevo desenlace a *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en “Las nubes”, mientras que en “Lo fatal” vemos prolongada la existencia del Hidalgo del tratado III del *Lazarillo de Tormes*. Llenando los espacios en blanco dejados por el autor del *Quijote*, Azorín nos ofrece, entre muchos ejemplos, la plácida vida que en el Toboso lleva una bella muchacha llamada Aldonza Lorenzo (“Anhelo”, *Con Cervantes*). Asimismo, a otros personajes Martínez Ruiz les presta la voz que en su día les negara su creador, como ocurre con “El cura de Maqueda”, en *Sintiendo a España*.

Fábula, asimismo, Martínez Ruiz con las vidas de los escritores que les son dilectos. En ciertos casos, intenta en la ficción enderezar un destino que se mostró adverso con los literatos: plácido fin, gratamente retirado en su tierra, le da al autor de *La Lozana andaluza* (“Delicado”, *España*); una existencia para Cervantes no privada de la amical protección de don Juan de Austria (“Su mejor amigo”, *Pensando en España*). La vida de escritores poco conocidos u olvidados puede ser materia adecuada para un cuento (“Mor de Fuentes”, *Lecturas españolas*). O bien se nos presentan en otras narraciones –que tienen mucho de estática estampa- a escritores bien conocidos en un momento decisivo de sus vidas (“El cantor del Cid”, “Gonzalo de Berceo” o “Juan Ruiz” en *Al margen de los clásicos*). Finalmente, en *Los clásicos redivivos*, como el mismo título indica, se traen a los años 20 a escritores de

pasado; bien prologándoles la vida a aquellos que murieron jóvenes (“Jorge Manrique”, “Garcilaso”); bien haciéndoles esclavos de esa *modernolatría* –término de Ana Rodríguez Fischer-, como encontramos en el cuento titulado “Santa Teresa”, donde se nos dice que la santa ha recorrido España en un “pequeño y destartado Ford”.

Tema aparte sería el comprobar la influencia que estas recreaciones literarias han tenido en la literatura posterior. A este respecto, ofrezco tan sólo unos breves apuntes. Francisco Ayala recreó dos episodios del *Quijote* en “El rapto” y “Un caballero granadino”. Camilo José Cela utilizó similar procedimiento al de Azorín al continuar la inmortal novela del XVI en *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, en 1944, y en 1945 tituló muy azorinianamente su primer libro de relatos *Esas nubes que pasan*. Buero Vallejo tomó como modelo “Las nubes” para ciertas escenas de *Historia de una escalera*, de 1949. De Alfonso Sastre, el otro gran dramaturgo de la posguerra, baste citar *Ahola no es de leil*, obra de 1975 que se inspira en *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, y *El viaje infinito de Sancho Panza*, obra de 1984, en la que imagina, para nosotros, cómo pudo ser la vida del escudero ya sin Don Quijote (algo que Azorín nos presenta en cuentos como “Sancho, encantado” y “La vida”, de *Pensando en España* y *Con Cervantes*, respectivamente).

Se observa en Azorín, como otro rasgo de modernidad, un ensanchamiento en lo que hasta ese momento habían sido los límites del cuento. Y ese ensanchamiento nace, principalmente, de la mezcla con otros géneros, como el teatro y el ensayo, sobre todo. Y así, cuentos teatrales –quizá ahondando en el ejemplo de su admirado Silverio Lanza- encontramos en la primera etapa de J. Martínez Ruiz; pensemos en algunos títulos de *Bohemia*, como “El maestro”, “El amigo”, “Una mujer” y “Una vida”. A estos cuentos que citamos, tan cercanos en su hechura al lenguaje dramático, no les faltan ni las acotaciones ni los indicadores de los personajes. Esta tendencia hacia el cuento de estructura teatral continuará en *Los pueblos*, donde relatos como “La fiesta” y “Los toros” se representaron dirigidos por Ángel Cruz Rueda. Más adelante, en *Cavilar y contar*, vemos que algunos relatos prescinden completamente de la voz del narrador, quedando lo que podríamos llamar diálogo puro (“Diez minutos de parada”, “Pasillo... de *sleeping-car*”; dos cuentos, por cierto, que también sirvieron de guiones radiofónicos en la posguerra). Sin embargo, en otros cuentos también sustentados en el artificio de una simple conversación, nos vamos a encontrar con que las ideas que contienen pesan más que las peripecias en sí. Estos relatos, en cierta manera, se aproximan al ensayo aún más, asemejándose, incluso, a aquellos eruditos diálogos renacentistas, en los cuales los personajes, por lo general, eran un mero pretexto al servicio de

una teoría. Como ejemplo de esta última tendencia, cabe citar aquellos relatos incluidos en el volumen *Pensando en España* que tienen como protagonista al actor José Valdés y cuya temática gira en torno a cuestiones relacionadas con la dramaturgia: “El teatro español”, “Por el sótano y el torno” y “En las tablas”.

Lo ensayístico como materia apta para un cuento está, asimismo, en los principios literarios del escritor J. Martínez Ruiz, si bien en cada época esta tendencia a sustituir lo narrativo por razonamientos de muy diversa índole encontrará diferentes manifestaciones. De hecho, que una serie de reflexiones puedan constituir una narración lo prueba tempranamente “Hastío” (*Buscapiés*). Asimismo, una crítica teatral puede ser el acicate para construir, con esos mismo elementos, un innovador relato, tal y como sucede en “Valencia al vuelo (El Teatro de Ruzafa)” y “En el Teatro de Apolo. La función de esta noche”. Este último, basado en un diálogo donde solamente se reproducen las palabras de uno de los interlocutores, bien puede recordar un famoso relato de Juan Rulfo: el titulado “Luvina” (*El llano en llamas*). De igual manera, la recensión de un libro puede servir de inspiración para escribir un cuento (“El buen juez”, *Los pueblos*). Por otra parte, la mezcla de narración y de ensayo ha dado lugar a los llamados *cuentos-crítica*, según la feliz terminología de Martínez Cachero. Como es bien sabido, los ejemplos más logrados se encuentran en *Castilla*; pero citaremos un libro menos conocido: *Los Quinteros y otras páginas*. En el cuento titulado “El castigo de Don Juan” presenta el narrador, como ciertas, cosas que no son verdad, una actitud que Azorín denomina *caramanchelismo* y que reaparecerá, asimismo, en el relato “Caramanchel” (*Sintiendo a España*). Si cito estos títulos es por cuanto tienen de anticipadores de modos y tendencias de escritores posteriores como Max Aub –recuérdese su novela *Jusep Torres Campalans*– o el mismo Jorge Luis Borges.

Todavía quedan más innovaciones en lo que a tipología de cuentos se refiere. La desvalorización del argumento –desvalorización a la que fueron tan afectos ciertos escritores del 98– dio como resultado, en Azorín, relatos tan fuertemente rompedores con la tradición como “Paisajes” (*Bohemia*), donde se pone de manifiesto la importancia que el elemento paisajístico tuvo para los nuevos escritores de esta recién inaugurada generación literaria (recuérdese, a tenor de lo expuesto, lo que Martínez Ruiz pone en boca de Yuste en el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad*). Otra categoría de relatos la hemos llamado *cuento- adivinanza*, porque en este tipo de narración el *lector omnisciente* –ese lector preparado, culto, que es el que busca Azorín– debe desvelar aquello que el narrador le muestra solamente a medias (v. gr., “El descendimiento de Miguel”, en *Clásicos y modernos*; o “En 1605”, *Con*

Cervantes). Finalmente, el *cuento alegórico* es aquel que nos introduce en los grandes temas del ser humano, algo similar a lo que en el teatro se da en la pieza *Angelita*, que no en vano se subtitula *Auto sacramental*. Así, en el relato “Papeles al mar. Melancolía” (*Cuentos*) se nos presenta a un personaje que quiere escapar de las ataduras del espacio y el tiempo mediante el viaje a ignotas islas; un argumento que, en cierta manera, resulta una especie de anticipo de *La isla sin aurora*.

La estructura del cuento en el cuento, heredera de otras como el soneto en el soneto (pensemos en el célebre *Soneto a Violante*, de Lope) no sólo no podía faltar en el amplio corpus cuentístico azoriniano, sino que, además, es uno de los recursos más utilizados. Lo emplea sobre todo Martínez Ruiz en el período de las vanguardias, cuando tiene el gusto por las fábulas un tanto complicadas. Recordemos, al respecto, “Gestación” y “El reverso del tapiz”, dos relatos de *Blanco en azul*; o ese cuento tan bello donde un autor quiere escribir una obra dramática sobre Cervantes en sus últimos días: “Al salir del olivar” (*Pensando en España*). Esta tendencia a la metaficción se unirá al ansia de mayor sencillez y mayor claridad en el estilo, que tanto caracteriza al último Azorín. Sirvan de ejemplo buena parte de los cuentos, escritos prácticamente como se habla, que hay en *Memorias inmemoriales* (“El fantasma de Villena” y “La hechicera de Cuenca”, entre otros).

A la tradición pertenecen, no obstante, temas y técnicas que, paradójicamente, se dan en cuentos que se escriben en los años más afines a las vanguardias literarias. El tema del inescrutable destino, que nos remontaría hasta la literatura clásica, aparece en “Las sirenas” (*Blanco en azul*). El marco narrativo -que vimos en Unamuno, en Baroja y en Valle-Inclán- lo emplea Azorín, asimismo, en “Los niños en la playa” (también de *Blanco en azul*). A su vez, la moraleja, de tan grato sabor a cuento folclórico, aún la podemos encontrar en algunos relatos de *Españoles en París*; concretamente, en los titulados “El milagro de la flor” y “Las cuatro arpías”. Es más: Eliseo Mella, personaje de “No se puede publicar”, termina su narración oral con el consabido “colorín colorado”.

Tradicionales son, en su concepción y en su desarrollo, ciertos cuentos de aparecidos y de fantasmas que hay en *Cavilar y contar*: v. gr., “En lo insondable”. Los seres con poderes sobrenaturales no faltan y los podemos encontrar en “El mayor fracaso” –la pitonisa Eladía Pía-, “La mayor emoción” –estrellero sefardí capaz de revelar en una bola de cristal pasado y futuro-, “El tiempo y las cosas” –un gnomo que tiene el poder de mostrar el incierto porvenir-. En relación con estos seres se encuentran los objetos mágicos, como los que hay en “El búho ateniense” o “El topacio”. Finalmente, el milagro, tan vinculado a la literatura medieval, aún

aparecerá en *Españoles en París*: pensemos en relatos como “El anhelo de Roma”, cuento infantil que, por su indudable encanto, mereció figurar en una bella antología de cuantos azorinianos destinada a los niños: me refiero a *Lo que pasó una vez*.

Es cierto que en esta órbita de lo tradicional cabría situar los cuentos que Martínez Ruiz dedica a la Navidad. Pero en este terreno también nuestro autor supo situarse en la ladera de la renovación. Recordemos que, ya en sus primeros años, se sirvió de este tipo de relatos que se escriben en determinadas fechas para plasmar un credo ácrata (“La Nochebuena del obrero”). Además, siguiendo las tesis unamunianas acerca de la intrahistoria, muchos relatos de tema navideño no se centran en las figuras más relevantes, sino en personajes secundarios que pertenecen no a la Historia que fue, sino a la que pudo ser. Destaquemos, en este sentido, relatos como “El primer milagro” (*Blanco en azul*) y “¿Sí, o no?” (*Pasos quedos*). “La estrella de Belén” (*Cuentos*), sin embargo, es una narración que empieza con el consabido marco ante un auditorio de niños que esperan la misa del gallo; pero, como indicio de modernidad, la historia que se cuenta en torno a un personaje llamado Pepe Casal se queda sin desenlace. Con todo, estas innovaciones con respecto a moldes establecidos no son exclusivas con estos cuentos de circunstancias sobre el tema de la Natividad. Sucede también con ciertos relatos policíacos que figuran en el volumen *Cavilar y contar*: en uno de ellos –“En el espejo”- el asesino queda impune; en el otro –“Crimen en verano”- no hay ningún crimen. En los de aparecidos, tenemos “El fantasma de Villena” (*Memorias inmemoriales*), donde no hay tal fantasma.

Según lo que llevamos expuesto, parece acertado el afirmar que a nuevos tiempos corresponden también nuevas técnicas para escribir un cuento. De entre estas innovaciones ya hemos hablado de la literatura como fuente de inspiración. Relacionadas con ella están –qué duda cabe- las polémicas literarias. Sobre una en torno a *La Celestina*, mantenida con Julio Cejador, escribió Azorín un cuento humorístico titulado “Dejemos al diablo...” (*Los valores literarios*). De la misma forma, a raíz de polémicas teatrales de mediados de los años veinte, surgirá una serie de cuentos, muy irónicos, que más tarde encontrarán cabida en un libro ensayístico titulado *Escena y sala*. Entre éstos, destacamos “Breve sainete” (sobre las respectivas dificultades de los géneros novela y teatro), “El primer ensayo” (intromisión del autor en los ensayos de sus obras), “Los críticos teatrales” y “Contestación a Azorín” (estulticia y corrupción de quienes ejercen dicha crítica). Por último, la intertextualidad, que será toda una tendencia en los años 70 y aun 80 del siglo XX, la hallamos en muchos cuentos de Azorín. Sirva, como exiguo ejemplo, la descripción que del autor del *Quijote* se hace en

“Un viandante” (*Una hora de España*), la cual reproduce, fielmente, el retrato que el propio Cervantes hace de sí mismo al frente de las *Ejemplares*.

Pintura y fotografía aparecen en Martínez Ruiz, a menudo, como fuentes de inspiración. Si tradicionalmente ha sido la pintura la que ha bebido de fuentes literarias, al llegar el siglo XX observamos que se produce un fenómeno inverso. De Azorín puede servir de clarificador ejemplo la serie aparecida en la prensa con el título de “Los amigos del museo”; de ella “Don José Nieto” (*España*), cuento que versa sobre un personaje que aparece en *Las Meninas*, de Velázquez, quizás sea el cuento más logrado. A partir de Azorín, las artes pictóricas seguirán siendo una constante fuente de inspiración para diversos escritores, entre los que por su indiscutible valía merecen destacarse Rafael Alberti, Antonio Buero Vallejo y Manuel Mujica Láinez. Asimismo, de manera similar, utiliza Azorín el recurso de la vieja fotografía como elemento evocador; pensemos en “Un retrato histórico” (*En lontananza*) y en un relato de muy poéticas tonalidades autobiográficas como es “El otro y el mismo”, cuento que sirvió de prólogo al volumen *Visión de España*.

Hay estructuras nuevas que rompen, en cierto modo, la concepción canónica y tradicional del cuento, tanto folclórico como literario. De hecho, en algún momento hemos llegado a hablar de *anticuentos*. Y como tales podrían considerarse tanto “El poeta en la ventana” como “El humo del alfar” (*Pensando en España*). “El poeta en la ventana” y “El humo del alfar” me parecen dos de los cuentos más innovadores de la época de senectud. Ambos presentan a dos escritores en un momento decisivo: uno es real, Francisco de la Torre; el otro es un imaginario Joaquín Amat. En “El poeta en la ventana” observamos la presencia de un *narrador oscilante*, que al principio no sabe bien dónde está, pero que después conoce el destino que le depararán los siglos al poeta Francisco de la Torre. Estilo indirecto libre que va trenzando los pensamientos del narrador y de Joaquín Amat, encontramos en “El humo del alfar”.

El otro elemento que tradicionalmente no tenía cabida en las narraciones cortas son los excursos. Por eso, en un epígrafe, he hablado de la digresión como una nueva forma de narrar. Esta tendencia, tan frecuente en el último Azorín, época tan justamente alabada por Leon Livingstone, nos lleva a pensar en cuentos que interesan más por las enseñanzas que nos transmiten que por las peripecias en sí. Estas digresiones giran en torno a temas eruditos, a veces muy poco apropiados para un relato, como puedan ser diversas cuestiones de gramática (“La vida es sueño”, “El extranjero en su patria”, *Pensando en España*). Precisamente, en los cuentos de esta época el estilo se llena de arcaísmos (v. gr. “La leticia en la egestad”,

Pensando...), de palabras en trance de desaparecer o, sencillamente, la prosa aparece salpicada de múltiples refranes, lo que nos trae a la memoria el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés. Es verdad que, a veces, estas digresiones cumplen una función reivindicativa. Así, en *Sintiendo a España*, “La continuidad histórica”, por su defensa de la entonces menospreciada Generación del 98, y “La seca España”, con su recuerdo emocionado hacia los regeneracionistas, vienen a complementar de algún modo el azoriniano libro de memorias *Madrid*.

Con la estructura tienen que ver los principios y los finales de los cuentos. Me detengo ahora en los que rompen con un concepto más tradicional de los mismos. Hay unos principios que, mediante una conversación o un excursus, retardan el comienzo de la trama argumental, como sucede en “La mariposa y la llama” (*Blanco en azul*) y “Don Quijote, vencido” (*Sintiendo a España*). Sin embargo, en *Españoles en París* predominan unos inicios contundentes que introducen rápidamente al lector en la acción del cuento: “A Lázaro Danio le conoce mucha gente en España. No le conoce nadie en París. Y ahora, Lázaro Danio vive en París” (“Jacob, en París”).

Mayor importancia le ha concedido la crítica a algunos finales novedosos de la cuentística azoriniana, bien estudiados por María Martínez del Portal y M.^a Carmen Hernández Valcárcel. Final *dilemático* presenta “Vida de un labrantín” (*España*), de forma muy parecida a la novela *Capricho*, que ofrece varios desenlaces a un relato inicial. Final abierto, aunque previsible, lo encontramos en ese magnífico cuento que es “Fabia Linde” (*Blanco en azul*); y final sugerido se halla en “La mano en la mano” (*Cavilar y contar*). Menos previsible, en cambio, resultan para el lector los desenlaces que puedan corresponder a narraciones como “El paraguas” (*Cuentos*) y “Una carta de España” (*Españoles en París*). Otra modalidad es el llamado *falso final*; como quedó explicado al principio, se da cuando un relato va ofreciendo desenlaces sucesivos y siempre el último anula al inmediatamente anterior –por ejemplo, en “Un humorista” (*Cavilar y contar*)–.

A partir de los años 20, sobre todo, intentará Azorín experimentar con la figura del narrador. Escribe entonces –y a partir de entonces– cuentos en los que hay varias voces narrativas. Tenemos, como ejemplo, el relato “La ecuación” (*Blanco en azul*), dividido en partes y con un narrador diferente en cada una de ellas. Pero otras veces no es necesaria tal fragmentación para introducir en lo narrado distintas voces narrativas. En “La Peña del Cid” (*Memorias inmemoriales*) nos encontramos con hábiles cambios en la focalización, lo cual nos ha llevado a hablar de *narrador oscilante*. En “Fabia Linde” el narrador pierde

momentáneamente su omnisciencia, unas veces, y otras oculta datos a los lectores (se silencia, por ejemplo, qué hizo la enigmática protagonista en los muchos años que estuvo lejos de Nebreda). Con este último aspecto, entramos en otra característica de la narrativa azoriniana: lo inacabado (“El secreto de Guayaquil”, *En torno a José Hernández*). Puede ser también que, en ocasiones, el narrador adopte el punto de vista de un determinado personaje; así, en el relato “Tobías, en París” (*Españoles en París*), cuyo protagonista es don Anselmo Cavero, invidente, vamos conociendo los estragos que la guerra de España ha ocasionado en su hijo tal y como los iría descubriendo él mismo. Por otra parte, si el cuento se basa en personajes históricos y el narrador no nos ofrece todos los datos a su alcance, le corresponde al lector llenar esos espacios en blanco dejados voluntariamente. Se potencia, así, tempranamente la participación del lector en cuentos que respectivamente nos ofrecen un momento aparentemente insignificante de dos reinas de Castilla: Isabel I (“Un triste porvenir”) y Juana I (“La pasión del pajecillo”). En “El pastor Elicio” (*Sintiendo a España*) vemos a un Miguel de Cervantes próximo a contraer matrimonio, escribiendo *La Galatea*; pero el *lector omnisciente* conoce los pormenores de esa vida llena de penalidades que aún está por llegar.

Por último, cerrando el apartado referente a las voces narrativas, hay cuentos que, desde los años veinte, empiezan a experimentar con el monólogo interior; precisamente en los años en que James Joyce publica el *Ulises*. Son cuentos como “Monólogo de un solitario en Navidad”, de 1926, “Gestación” (*Blanco en azul*) o “Las tres fases” (*Sintiendo a España*). Innovaciones que, por esas mismas fechas, llevan a cabo otros escritores unidos a la renovación –los *Nova Novorum* de la *Revista de Occidente*–, como Pedro Salinas, Benjamín Jarnés o Francisco Ayala, por citar sólo unos nombres. Este período pleno de experimentalismos formales prepara, lejanamente, el espacio en que se habría de mover la narrativa española de posguerra en los años posteriores a la publicación de la novela *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos.

No menos sorprendentes resultan el manejo del tiempo en los cuentos de Martínez Ruiz. Si éste es uno de los temas predilectos del autor de *Doña Inés*, procura asimismo que lo temporal tenga un reflejo en las estructuras de sus narraciones. Sirva como ejemplo el tiempo como repetición, tema inspirado en el eterno retorno nietzscheano, que encuentra su correlato en situaciones cíclicas separadas por una distancia temporal, como sucede en ese “ver volver” de “Las nubes” (*Castilla*). Pero no es, ni mucho menos, el único ejemplo, ya que análogos argumentos nos encontramos en “Diez minutos de parada” (*Cavilar y contar*) y en “Doña María de Molina” (*Sintiendo a España*). Que a Martínez Ruiz le gustaba experimentar hasta

con sus propias estructuras lo podemos ver en “Los vascos de Mingorría” (*Cavilar y contar*), donde llega un momento en que la cadena de las repeticiones se rompe, para sorpresa del lector acostumbrado a la narrativa azoriniana. Gusta, asimismo, Martínez Ruiz de los cuentos futuristas, como “La fama póstuma” (*Los pueblos*) o de relatos que imaginan hipotéticas sociedades futuras (en una Ataraxia, que es España, se sitúa “Los intelectuales”, *Cuentos*). Tanto en unos como en otros, creo que resulta bien patente la influencia del escritor H. G. Wells. Y hay cuentos que –como las obras teatrales *Angelita* y *Cervantes o la casa encantada*- hacen que sus personajes viajen bien hacia el pasado, bien hacia el futuro; destacando, a este respecto, “Las tres fases” (*Sintiendo a España*).

La reducción temporal, tan propia de la novela del siglo XX, también se da en la cuentística de entre siglos –lo hemos visto en Unamuno y en Baroja-. Cuando hay casi una total adecuación entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la lectura –según vimos en otros escritores del 98-, estamos ante el concepto de *isocronía* que plantea Genette. Estos cuentos a tiempo real, que intentan llevar a lo narrado la neoaristotélica unidad temporal del teatro, los vamos a encontrar, sobre todo, en aquellos cuentos que se basan en una simple conversación, como muchos de los contenidos en *Los pueblos* (v. gr., “La fiesta”, “Los toros”). Igualmente novedoso resulta el concepto de *ucronía* o el deseo de borrar no solo las fronteras de espacio y tiempo, sino también de saltar las barreras que separan la realidad de la ficción. Así, en cuentos como “El príncipe Segismundo” (*Pensando en España*), pasado, presente y futuro, lo real y lo ficticio se hallan en un mismo plano; mientras que en el relato “José Hernández no existe” (*En torno a José Hernández*), relato de raigambre unamuniana, los personajes del *Martín Fierro*, viviendo en el presente, acaban siendo más reales que el escritor que les dio vida.

Respecto a los espacios, no podía faltar en Azorín, mentor de la Generación literaria del 98, el paisaje de Castilla, su tierra electiva. Y entre la toponimia castellana, destacaría, solamente, la ciudad de Nebreda, espacio mítico que toma tan sólo el nombre de la pequeña ciudad burgalesa, pero que es un compendio de todas las ciudades de la vieja y melancólica Castilla. Nebreda es el escenario de no pocos cuentos –y no sólo cuentos- de Martínez Ruiz, y a través de los mismos acaso podríamos trazar una descripción muy detallada de la misma. Entre estos relatos, destaco “Don Joaquín el Mayorazgo” (*España*), con la estampa que le sirve de marco: “Una ciudad castellana”; “Fabia Linde” (*Blanco en azul*), más “El tesoro deshecho” y “Los consejos de Ovidio” (ambos de *Cavilar y contar*). Pero como en todos los escritores del 98 se da esa dicotomía entre la tierra de elección y la tierra nativa. En Azorín,

que en este aspecto no podía ser excepción, están bien presentes, desde muy pronto, las tierras que conforman el valle de Elda, sobre todo aquellas ciudades que, por circunstancias biográficas, están unidas a la niñez de nuestro escritor, como Monóvar y Petrel. De hecho, en Monóvar, la ciudad apacible, quedan enclavadas muchas narraciones de *Los pueblos*. Recordando a personajes que fueron, hay otros cuentos que se sitúan en una innominada Monóvar (“La viuda de los cuchillitos”) o en Petrel (“El abuelo materno”, donde se recuerda a don José Maestre Pérez, uno de los bisabuelos del escritor). Más adelante, en el período de senectud, estas ciudades quedan semiocultas detrás de pseudónimos; así Petrel es Pedrel en “Estudios históricos” (*Cavilar y contar*) y Pradel en “El humo del alfar” (*Sintiendo a España*); en tanto que Monóvar aparece nombrada como Malvar en “La seca España” y “El sueño del poeta” (*Sintiendo a España*). Por su parte, los inconfundibles perfiles del Collado de Salinas, la finca familiar del escritor Martínez Ruiz, parecen adivinarse tras las notas paisajísticas de cuentos como “No juguéis con el misterio” y “El extranjero en su patria” (*Pensando en España*).

Y, como ocurría en la vida del pequeño José Martínez Ruiz, de Monóvar -la ciudad apacible- pasamos a Yecla -la ciudad adusta-. Esta última, como es bien sabido, está unida a la biografía del escritor por sus ocho años de interno en un colegio religioso y por los afectuosos vínculos familiares paternos. Así, una descripción de Yecla similar a la que abre la primera parte de *La voluntad*, aparece en el cuento “Un tren que pasa” (*Palabras al viento*). Con muy sutiles alusiones, es el escenario de “La velada” (*Los pueblos*). Ya en su senectud, Martínez Ruiz vuelve de nuevo sus ojos, nostálgicos, hacia la Yecla de su niñez y de los primeros años de su mocedad en cuentos que después se recogerán en el volumen *Pasos quedos*. Así, pues, desde Caudete un personaje evoca la vecina Yecla, patria de sus deudos paternos (“Sucesos en la Historia”); aparece como Yelva en el cuento “La caja de plata”. Finalmente, recuerda Martínez Ruiz sus años escolares en el Colegio de los Escolapios -como en “El otro y el mismo”- en un bello relato titulado “El retorno a la infancia”. En definitiva, junto a la generacional Castilla, podemos afirmar que la toponimia de la cuentística azoriniana está ligada, sobre todo, al mundo de los afectos.

Para terminar, quiero citar algunos relatos de Azorín que, de una manera o de otra, giran en torno a otras obras del propio autor, por lo que hemos dado en llamarlos *cuentos-satélite*. Estos relatos sirven de prólogo a otras obras, las amplían en otras ocasiones con una información adicional o, las más de las veces, les sirven a modo de melancólico epílogo. De hecho, tanto Martínez Ruiz como los críticos nos advirtieron del carácter anticipador que

algunos cuentos tienen con respecto a determinadas novelas, siendo los casos más destacables dos narraciones que se incluyeron en *Memorias inmemoriales*: me estoy refiriendo a “La Toledana” (como adelanto de *María Fontán*) y “Salvadora de Olbena” (germen de la novela homónima). Los cuentos de los años 30 “Un estudiante en Valencia. Derecho político” y “Los balcones de la Gobernación. 1898” (*Dicho y hecho*) no anticipan novelas, sino libros de memorias como *Valencia y Madrid*, respectivamente. Otras veces, en cambio, las narraciones breves nos amplían la información sobre un personaje novelesco. Así, la infancia del personaje Félix Vargas, de la novela así llamada, está implícita en “Los niños en la playa”, mientras que en “Gestación” se nos ofrece un dato que desconocíamos: que Félix Vargas acaba de perder “a la compañera de toda su vida” (*Blanco en azul*). Con todo, las mayores dosis de poesía las encontraremos en aquellos cuentos que, como ha quedado apuntado, prolongan la acción de otras obras –novelas y dramas, por lo general- y que, indirectamente, nos dan cumplida cuenta de los estragos que va causando en personajes conocidos el inexorable paso del tiempo. Por lo tanto, en “Todos frailes” comprobamos que el Antonio Azorín de *La voluntad* sigue tan sumido en el marasmo y en la abulia como cuando lo dejamos al final de la novela. La decadencia del simpático y epicúreo don Lorenzo Sarrió y de los suyos no se nos muestra en la novela de la cual es personaje –Antonio Azorín-, sino en cuentos que se publican con posterioridad (v. gr., “Sarrió”, en *Los pueblos*; “La calle de la Montera”, de *España*). Y el destino último de Víctor Brenes, el protagonista de la obra teatral *Cervantes o la casa encantada*, lo leemos en “Como una estrella errante (Fragmentos de un diario)”, de *Cavilar y contar*. Una prueba más de lo escrito por Azorín en *María Fontán*: los personajes “no tienen fin; siguen viviendo su vida en la realidad, o la viven en nuestra fantasía”.

En definitiva, en ese juego de fuerzas entre la tradición y la modernidad, en el cual parecen moverse los cuentos de José Martínez Ruiz, no creo arriesgado el afirmar que nuestro escritor tuvo muy presente la tradición literaria, de la cual era heredero; pero acaso no fue del todo consciente de las grandes posibilidades, que, como anuncios de la modernidad literaria, dejaba abiertas a otros autores que, a lo largo del siglo XX, habrían de cultivar un tipo de cuento, descendiente de los de la centuria anterior, pero, a la vez, inconfundiblemente nuevo.

ANEXO

**ÍNDICE DE CUENTOS
DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ**

I. PERÍODO ANARQUISTA DE J. MARTÍNEZ RUIZ (1892-1904)

Buscapiés (1894)

“Dar en el clavo”
“Hastío”
“Estaba escrito”
“Legislación literaria”
“Vencido”
“Muertos ilustres. Doña Emilia Pardo”
“Los ideales de antaño”
“Medalla antigua”

Bohemia (1897)

“Bohemia (Fragmentos de un diario)”
“El maestro”
“La ley”
“El amigo”
“Paisajes”
“Una mujer”
“Envidia”
“Una vida”

Soledades (1898)

Capítulo II: un diálogo entre un hombre joven y un hombre maduro

Capítulo III: “Idilio”

Capítulo VII: “Teología”

Capítulo IX: “Ortiz”

PASIÓN, LIBRO NONATO, Y OTROS CUENTOS

“Delirante”

“La Nochebuena del obrero”

“La limosna”

“Un cardenal”

“Odio”

“El Cristo nuevo”

“El fin del mundo”

“Valencia al vuelo (El Teatro de Ruzafa)”

“El Teatro de Apolo. La función de esta noche”

“Los actores”

“Diálogo. La pasión en la crítica”

Diálogo entre un patriota y un hombre práctico

“Apunte”

“Dura lex”

“La muerte de un dios”

“Las ilusiones perdidas”

“Cosas de Madrid. *Mi crítico*”

“Tipos de la pasión”

“Filósofos españoles: Vives”

“Los buenos maestros: Montaigne”

“La educación y el medio”

“Todos frailes”

“Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*”

“Delicias y malandanzas de ‘Azorín’ en Levante”

“El viejecito que no sabía nada”

II. PERÍODO ÁUREO (1905-1925)

Los pueblos (1905)

- “La fiesta”
- “Sarrió”
- “La novia de Cervantes”
- “Los toros”
- “El buen juez”
- “Una elegía”
- “Un trasnochador”
- “El grande hombre en el pueblo”
- “Un hidalgo”
- “El ideal de Montaigne”
- “La velada”
- “El pez y el reloj”
- “Epílogo en 1960” (o “La fama póstuma”)

DE LOS PUEBLOS A ESPAÑA

Fantasías y devaneos (1920)

- “La melancolía incurable del señor Costa”
- “Leopardi”
- “Un filósofo”
- “Un loco”
- “Aniversario”

Veraneo sentimental (1944)

“Don Leonardo”

Tiempos y cosas (1944)

“El niño descalzo”

“Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*”

“Impresiones del Ateneo”

“Conjuración de señoras. La celebridad”

“El misterio de las cosas. Dos desconocidas”

“The time they lose in Spain”

“El doctor Dekker está satisfecho”

“Un almanaque. A mis amigas”

Palabras al viento (1944)

“Un tren que pasa”

“El descanso dominical”

“Vidas imaginarias. En la Universidad”

“La espada”

“Centenario”

“Taine”

En lontananza (1963)

“La viejecita y sus amigos”

“La viuda de los cuchillitos”

“El viejecito que no sabía nada”

“El pequeño farmacéutico”

“Un retrato histórico”

“El abuelo materno”

“Don Antonio”
“Una tapada”
“Lolita. Historia de una niña que se hará grande”
“Las lágrimas del niño”
“El niño no se acuerda”
“Don Diego de Torres”
“El criado de Kant”
“Un buen señor”
“Un sensual”
“Un magistrado”
“El herrero”
“El morenero”
“La oración del poeta”
“Origen de un gobernador”
“Un senador”

El político (1908)

“Epílogo futurista”

España. Hombres y paisajes (1909)

“El mal labrador (1237)”
“Unas sombrereras (1520)”
“Un sabio (1525)”
“Delicado (1530)”
“Ana (1558)”
“Una criada (1590)”
“Un pobre hombre (1600)”
“Don José Nieto (1656)”
“En la Alhambra (1829)”

“Arrazola (1860)”
“Carlos Rubio (1865)”
“Oudrid (1865)”
“Un madrileño (1890)”
“Nicolás Serrano (1892)”
“El anacalo”
“El apañador”
“La calle de la Montera”
“Vida de un labrantín”
“El melcochero”
“Juan el de Juan Pedro”
“Don Joaquín el Mayorazgo”
“Juana y Juanita”
“Toscano o la conformidad”

Castilla (1912)

“Una ciudad y un balcón”
“Las nubes”
“Lo fatal”
“La fragancia del vaso”
“Cerrera, cerrera...”
“Una flauta en la noche”
“Una lucecita roja”
“La casa cerrada”

Lecturas españolas (1912)

“Juan Luis Vives”
“El Caballero del Verde Gabán”

“Mor de Fuentes”
“La música”
“La familia”
“Primavera, melancolía”

Clásicos y modernos (1913)

“El descendimiento de Miguel”
“Un poeta”
“La feria de los libros”
“Un amigo del campo”

Los valores literarios (1914)

“Una casa de Madrid”
“Un sensitivo”
“Dejemos al diablo”
“El conde Lucanor”:
 “Un retrato imaginario”
 “Don Rodrigo”
 “Va hede ziat Alhaquime”
 “Don Cuervo y don Raposo”
 “Don Illán el Mágico”
 “La raposa mortecina”
“Proceso del patriotismo”:
 “La guerra”

Al margen de los clásicos (1915)

“Los poetas primitivos”:

“El cantor del Cid”
“Gonzalo de Berceo”
“Juan Ruiz”
“Al margen del *Quijote*”
“Bartolomé Argensola”
“Al margen de *La vida es sueño*”

CUENTOS (1916-1924)

Parlamentarismo español (1916)

“Las ilusiones del señor Bellver”
“Una carretera”
“Gómez Acebo”

Andando y pensando(1929)

“El comunismo”
“El pobre labrador”
“Padrón de españoles”:
 “Gregorio Iruegas Galindo”
 “Martín Cano Tejada”
 “Domingo Algarra Fenández”
 “Nemesia Gil Delgado”

Los Quinteros y otras páginas (1925)

“El castigo de Don Juan”
“Los primeros frutos”

“¿Qué será este niño?”
“Una mano delicada”
“La última vanidad”
“Las dos casas”
“Imitación de Lope”
“Imitación de Gracián”
“La bandera verde”
“La vida literaria”
“El tiempo y la eternidad”
“El ideal de la vida”
“La vida no es sueño”
“Aleluyas del buen poeta”
“La isla de la Serenidad”
“Los dos mundos”
“Las flores del romero”

Escritores (1956)

“Historia trágica de un niño”
“El caso prodigioso de Urbano”
“Un enigma histórico”
“La mujer que necesita amar”
“El retorno de don Calixto”
“Pensamientos de Beringues”
“Aspectos de la tragedia”
“Nuestro amigo Juan”
“Lejos de la patria”
“Réquiem Aeternam”
“Las aguas de Lantañón”
“El búho del madroñal”
“Un discurso parlamentario”
“El campo del arte”

“Casa de conversación”

Una hora de España (Entre 1560 y 1590)

“Un anciano”

“Piedad”

“El que sabía los secretos”

“El veredero”

“Un religioso”

“Un viandante”

“Una religiosa”

“El viejo inquisidor”

“La casuística”

“El poder militar”

“Corsarios”

“Un santo” (y su continuación, “La muchedumbre”)

“Claro del bosque”

“Redención de cautivos”

“La pedagogía”

“La verdadera española”

III. PERÍODO SUPERREALISTA (1926-1935)

Escena y sala (1947)

“Comedia del arte”

“Breve sainete”

“El primer ensayo”

“Las cuartillas y el escenario”

“La más fuerte pasión”
“Clausura”
“Los críticos teatrales”
“Los famosos críticos”
“Contestación a *Azorín*”
“¿Críticos teatrales? ¡Bah!”
“La verdadera crítica”

Blanco en azul (1929)

“Fabia Linde”
“La infidente de sí misma”
“Los niños en la playa”
“Rosa, lirio y clavel”
“En el tercer grado”
“Tom Grey”
“El reverso del tapiz”
“La ecuación”
“Gestación”
“La balanza”
“Voluptuosidad”
“La mariposa y la llama”
“El primer milagro”
“Un incrédulo”
“Julián Morencos”
“Una conversión”
“Las tres pastillitas”
“Como una estrella errante”
“Las sirenas”

Cavilar y contar (1942)

“En el espejo”
“El santuario abandonado”
“La tristeza humana”
“Tesoro en Valladolid”
“El viaje a San Sebastián”
“Crimen en verano”
“Los vascos de Mingorría”
“El mayor fracaso”
“Sentado en el estribo”
“La mano en la mano”
“La alquería del Pomell”
“Il viaggio felice”
“El viaje del alma”
“El arte del actor”
“En lo insondable”
“El pie de la duquesa”
“El tiempo y las cosas”
“Un humorista”
“La lista grande”
“La mayor emoción”
“Diez minutos de parada”
“Los tres remansos”
“El péndulo”
“El búho ateniense”
“Un librito de versos”
“El topacio”
“El secreto oriental”
“El tesoro deshecho”
“Pasillo... de *sleeping-car*”
“Estudios históricos”
“La cama”
“Átropos”

“Consejos de Ovidio”

Los clásicos redivivos (1945)

“Berceo (Siglos XII-XIII)”

“Sem Tob (Siglo XIV)”

“Jorge Manrique (1440-1478)”

“Garcilaso (1503-1536)”

“Fray Luis de Granada (1504-1588)”

“Teresa de Jesús (1515-1582)”

“Juan de Yepes (1542-1591)”

“Miguel de Cervantes (1547-1616)”

“Don Luis de Góngora (1561-1627)”

“Lope de Vega (1562-1635)”

“Tirso de Molina (1571-1648)”

“Doña María de Zayas (1590-1661)”

“El padre Gracián (1601-1658)”

“Feijoo (1676-1764)”

“Jovellanos (1744-1810)”

“Moratín (1760-1828)”

“Álvarez Cienfuegos (1764-1809)”

Fabia Linde y otros cuentos (1992)

“Monólogo de un solitario en Navidad”

LOS AÑOS REPUBLICANOS

Cuentos (1956)

“Retrato de una española. María González”
“Los intelectuales”
“En vacaciones”
“Las tres caretas. Superrealismo”
“El paraguas”
“Llegó un poco tarde”
“La estrella de Belén”
“Cuento a medio hacer”
“El dinero llama al dinero. Cuento de lotería”
“La razón y la fe. Cuento de Navidad”
“Lo que dijo Angulo”
“María busca a su hijo. Los siete dolores de la Virgen”
“Página de Historia”
“¿Qué pasó después?”
“Un español, si gustáis”
“El fin del mundo”
“La última noche. Antonia Clara”
“Papeles al mar. Melancolía”
“La luna y el carpintero. Prerromanticismo”
“Lo peor de todo. Piedrahita”
“Las cuatro paredes. En 1641”
“Dios no lo quiera. Crimen”
“La casa cerrada. Síntesis”
“La faz de un santo. Ante un cuadro”
“El virus de la esperanza. Dos amigos”
“Episodios históricos”:
 “La pasión del pajecillo”
 “Cortesía de reyes”
 “El recuerdo fragante”
 “La amistad del caballero”
 “Un baile de Carnaval”
 “Un triste porvenir”
 “Un banquete arruinado”

“Un gran *sketch*”
“Escenas modernas”:
 “El cadáver en la sala”
 “De frac por el tragaluz”
 “La aparición del comunista”
 “Un caballero y su amiga”
“El capitalista sin remedio”
“El tercer retazo”
“Mejor es sin pausas”
“En lontananza”:
 “Personajes de Berceo. Un pobre clérigo”
 “Unas evocaciones”
 “Pepita Vidal”
 “Los vinos de España. Un solo verso”

Dicho y hecho (1957)

“Fragmentos de un diario. *Noli me tangere*”
“El arte de la Historia. Una lección”
“Se acabó el sol. Humildad”
“La Historia viva. Un desconocido”
“El otro jardinero. Vivir”
“Los cuatro gatos. Inspiración”
“Ciudad futura. Adolfo Posada”
“En la biblioteca. Olivares”
“Causa perdida. Parmentier”
“La casa, amiga del hombre. Masías catalanas”

IV. PERÍODO DE SENECTUD (1936-1962)

Españoles en París (1939)

“Edipo llega a París”
“No está la Venus de Milo”
“San Sebastián, en París”
“Una carta de España”
“Job está en París”
“Hay loto en París”
“El anhelo de Roma”
“Tobías, en París”
“Las cuatro arpías”
“En Emaús y en París”
“Su llegada a París”
“El pobre pescador”
“Por Gaiferos preguntad”
“Rebeca, en París”
“San Cristóbal, en París”
“Un loco en la Sorbona”
“Jacob, en París”
“Un cartujo, en París”
“No se puede publicar”
“No rompen su voluntad”
“El milagro de la flor”

Pensando en España (1940)

“Sancho, encantado”
“Drama sin drama”
“El secreto de Cervantes”

“La pitonisa de Coca”
“El mundo estaría mejor”
“No juguéis con el misterio”
“Al salir del olivar”
“El príncipe Segismundo”
“La vida es sueño”
“El tiempo perdido”
“El otro Colón”
“El tiempo pasado”
“Su mejor amigo”
“Cervantes nació en Esquivias”
“El pretérito perfecto”
“El poeta en la ventana”
“Paloma del Campo”
“Aventuras de Miguel de Cervantes”
“El humo del alfar”
“Palomar antes y ahora”
“Los papeles y la vida”
“Claro como la luz”
“Clemente Ras”
“Schlemihl, en España”
“La leticia en la egestad”
“Oro en el oro”
“El licenciado Vidriera”
“El teatro español”
“El extranjero en su patria (Balada)”
“Por el sótano y el torno”
“Se ha dormido el tiempo”
“En las tablas”

Visión de España (1941)

“El otro y el mismo”

Sintiendo a España (1942)

“La familia de Cervantes”

“Dar tiempo al tiempo”

“El pastor Elicio”

“Caramanchel”

“La capa de paja”

“El hijo y el padre”

“La visita aplazada”

“La continuidad histórica”

“Nauta en el Sena”

“En los Campos Elíseos”

“Entre dos aguas”

“Las tres fases”

“En el Museo del Prado”

“El honor castellano”

“Mariana Pardo”

“La soledad”

“El primer acto”

“El cura de Maqueda”

“Habla don Rodrigo”

“La seca España”

“Doña María de Molina”

“Don Quijote, vencido”

“La gran Cenobia”

“Días en Levante”

“Al pie de la escalera”

“La vida en peligro”

“El capitán Quico Mora”

“El sueño del poeta”

En torno a José Hernández (1939)

“José Hernández no existe”
“En un palacio de Mansard”
“Crónica de sociedad”
“Cervantes y Hernández”
“*Martín Fierro* en el teatro”
“Música en el Luxemburgo”
“Cómo nació *Martín Fierro*”
“En León y en un mesón”
“En la cátedra Hernández”

Contingencia en América (1948)

“Echeverría y el cristal (Parábola)”
“Cruz Varela rectifica (Parábola)”
“Joaquín Víctor González”
“El ramo de Guido Spano (Parábola)”
“Tenía que ser así”
“El secreto de Guayaquil”
“Adiós al poema”

Con Cervantes (1947)

“Deprecación a Miguel”
“En 1605”
“El otro yo”
“La noche del 23”
“Siglo XVII”
“Don Quijote es otro”

“La primera salida”
“Facundo Infantes”
“La vida”
“Cervantes, labrador”
“La venta”
“El testamento”
“Anhelo”
“El retrato”
“En Toledo”
“Cuando contaba la verdad de lo ocurrido en Sevilla”
“Alto en El Pedernoso”
“El primer cervantista”

CUENTOS EN LOS LIBROS DE MEMORIAS

Valencia (1941)

“Las Fallas”
“Elena Viu”

Madrid (1941)

“Otra imagen de Castelar”

Memorias inmemoriales (1946)

“Los *squares* de París”
“En la España profunda”
“Vivir en Granada”
“La novela”
“La Peña del Cid”
“Nada de particular”
“Las manzanas de Atalanta”
“El director del Museo”
“Curso breve de amor”
“Un estreno sensacional”
“En el castillo”
“En la plaza Mayor”
“El fantasma de Villena”
“El verdadero don Juan”
“Un marido ideal”
“El episodio de Lerma”
“Descanse en paz”
“No hay instante sin milagro”
“La hechicera de Cuenca”
“Discreto y atento”
“El jugador”
“Salvadora del Olbena”
“La Toledana”
“La hora y el minuto”
“María del Val”

MISCELÁNEAS (1946-1958)

El artista y el estilo (1946)

“Las partes de la oración”

“Periódicos”
“Los periodistas”
“El periodismo”
“En el atochar”
“Entrevista”
“Editores”
“La feria de los libros”, caps. II, III.
“Epílogo. El pastor sin rebaño”
“La noticia”

A voleo (1954)

“Génesis del *Quijote*”
“Jardín junto a la vía”
“Cecilia de Rianzares”
“Gazpachos”
“En El Escorial”
“Colón soñando”

Ante las candilejas (1947)

“Todo está hecho”

Con permiso de los cervantistas (1948)

“Cervantes”
“Complutense”
“El batán”
“Una ilusión”
“Lo que no vio Cervantes”

El buen Sancho (1954)

“El doctor Recio de Agüero”

“Las huellas de su paso”

“La condesa Trifaldi”

“Se vuelven las tornas”

“La verdad en su lugar”

“En el mesón de Adamuz”

“Cervantes exagera”

“El personaje esperado”

“Escapada a Criptana”

“El pintor y sus lienzos”

“Venta manchega”

Pintar como querer (1954)

“El escultor”

“El enigma del arte”

“Nada de particular”

“Su mejor obra”

“El arte de la pintura”

“Átropos en el Louvre”

El pasado (1955)

“Epílogo. Donde escribir mejor”

Sin perder los estribos (1958)

“Diálogos de los muertos”
 “Gracián y Larra”
 “Saavedra Fajardo y Jovellanos”
 “Góngora y Lope”
 “Feijoo y Moratín”
“El año espiritual”

Pasos quedos (1959)

“Lo que lleva el rey Gaspar”
“Pintura de mi casa”
“La luna y el ciprés”
“Correo de Madrid”
“Holganza en Vitoria”
“La palabra en el aire”
“Montañas del Canigó”
“La casa en Bétera”
“Diálogos entre P. y C.”
“Arte español”
“Una sardana”
“El astrólogo dormido”
“Marinos de España”
“El discípulo”
“La casa”
“Sucesos en la Historia”
“La batalla del Bruch”
“Un peregrino sin palma”
“No me olvides”
“La caja de plata”
“El llanto del niño”
“El hijo y la madre”

“En el estudio”
“Un testigo presencial”
“Experimentos”
“Cocoteros en Corisco”
“¿Sí, o no?”
“Cuentos sin cuento. Antonio Armenta”
“El tiempo pasa”
“Virginia de Tous, baronesa de Tous”
“Al pie del Acueducto”
“En la fábrica”
“El apoyo interior”
“Un señor en Barcelona”
“El poeta en la noche”
“La ilusión de Joan Permanyer”
“La secreta infidencia”
“La puerta cerrada”
“El retorno a la infancia”
“El paisaje”
“Uno de los tres”
“No hacer nada”

Los recuadros (1963)

“Recuadro de la emperatriz”
“Recuadro de Nochebuena”

Los médicos (1966)

“La neurastenia preferida”
“El judío del Papa”
“En su cuna”

“Bolívar en la Academia”

“Sydenham”

Cada cosa en su sitio (1973)

“Animales, vegetales y plantas. Fábula”

“El amante de la Luna”

“Al pie del olivo”

“El relojero perfecto”

“La vida es así”

“El caballero y la Luna”

“La ciudad científica”

“La rara apuesta”

“El viaje”

“Sol en la Puerta del Sol”

“Los dos enfermos”

“Todo es novela”

“Cada cosa en su sitio”

“En su retiro”

“La cura por la elegancia”

“No hay habitantes”

“Lo que son las cosas”

“El caballero de Ocaña”

“El no y el sí”

“No salir de su paso”

“La noche vieja”

“Un oficio transitorio”

“La vida de un médico. Leyenda blanca”

“El final de un cuento. Don Joaquín”

“Una civilización que se acaba. Cuento de Navidad”

“Doña perfecta vuelve”

“Lo que debió pasar. Historiario”

“El vecino afectuoso. Por si las moscas”
“Un cambio de tiempo”
“El caso de Goicoechea. Materiales”
“Tres días en Francia. Alice Pasquier”
“Defensa de Fernando VII. Y un apólogo”
“Cuentecito navideño”

BIBLIOGRAFÍA

I. ESTUDIOS SOBRE LOS CUENTOS DE J. MARTÍNEZ RUIZ

- ALONSO, Cecilio: "José Martínez Ruiz fugaz redactor de *El Pueblo* (Valencia, 1996). Algunos textos sin catalogar de la prehistoria azoriniana", *Anales Azorinianos*, núm. 6, 1997, págs. 243-266.
- ARREGUI ZAMORANO, M.^a Teresa: *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín, Baroja*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996 (2^a ed., 1998).
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L.: "*Españoles en París: una aproximación al género cuento en Azorín*", *Montearabí*, núm. 15, 1993, págs. 9-31.
- _____ "La Generación del 98 y el cuento", *Montearabí*, núm. 20, 1995, págs. 7-33.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Los cuentos de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 355-374. Asimismo en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 183-202.
- _____ "Cinco variaciones sobre el tema de las nubes", *Studia Hispánica in Honorem R. Lapesa*, vol. III, Madrid, Gredos, 1975. Reproducido, en parte, en *Orbe (Homenaje a Azorín)*, Yecla, Ateneo Literario, 1985, sin paginar.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "Escepticismo, paisajismo y los clásicos: Azorín o la mistificación de la realidad", *Ínsula*, núm. 247, junio de 1967, págs. 3-5.
- CANO, José L.: "Azorín en *Vida Nueva*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 423-435.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel: "El tiempo y el espacio en Azorín: breve reflexión sobre *Castilla*", *Anales Azorinianos*, núm. 2, 1985, págs. 83-86.
- _____ "Sentido y forma de *Blanco en azul*", *Actes du V Colloque International "Azorín et le surréalisme"*. Pau-San Juan de Luz, 2000, Laboratoire de Recherches en Langues et

- Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe et Éditions Fédérop, Gardonne, 2001, págs. 301-328.
- CLAVERÍA, Carlos: “Azorín, intérprete de los clásicos”, *Ínsula*, núm. 94, octubre de 1953.
- CRUZ RUEDA, Ángel: “Notas preliminares”, Azorín, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 9-25
- _____ “Nota preliminar” a Azorín, *Blanco en Azul, Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 12.
- _____ “Nota” a Azorín, *El buen Sancho*, La Novela del Sábado, núm. 46, 1954, págs. 62-63.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Azorín y la España del 98”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguaclara-Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1998, págs. 113-129.
- ESTEVE LÓPEZ, Ana María: “La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)”, *Actes du IIIe Colloque International “Azorín (1904-1924)”*. Pau-Biarritz, 1995, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, págs. 41-55.
- FERRERES, Rafael: *Valencia en Azorín*, Valencia, Ayuntamiento, 1968.
- FOX, E. Inman: “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 11-93.
- _____ *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- _____ “Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1993, págs. 81-117.
- _____ “Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad”, *Ínsula*, núm. 556, abril de 1993, págs. 1 y 30.
- GARCÍA LARA, José: “Virginia Woolf y Azorín. Encuentro alrededor del tiempo”, *Ínsula*, núm. 131, octubre de 1957, págs. 9-12.
- GIMFERRER, Pere: “Introducción” a Azorín, *Los pueblos, Castilla*, Barcelona, Planeta, 1986. págs. IX-XVII.
- GLENN, Kathleen M.: “Azorín y Francisco Ayala: dos versiones del inquisidor”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 207-211.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (“Andrenio”): “Azorín, cuentista”, *El Sol*, 20-VII-1929.
- GÓMEZ PAZ, Julieta: “Azorín, Cortázar y las nubes”, *Ínsula*, núm. 29, junio de 1974, págs. 14 y ss.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.^a Carmen: “Las cartas en la narrativa de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 149-156.

- _____ “Las fábulas un tanto complicadas de *Cavilar y contar*, de Azorín”, *Azorín*, Monóvar, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1990, págs. 63-67.
- _____ “Los desenlaces inesperados en *Cavilar y contar*”, *Montearabí*, núm. 10, 1990, págs. 15-22.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón: “Introducción” a José Martínez Ruiz, *Azorín, Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 11-29.
- LÓPEZ, Pedro Ignacio: “Azorín y Francisco Ayala: dos versiones de don Álvaro Tarfe”, *Lucanor*, núm. 10, págs.27-44.
- _____ “Comentario a los cuentos”, *Azorín, Lo que lleva el rey Gaspar. Cuentos de Navidad*, Madrid, Clan, 2003, págs. 195-204.
- LOZANO MARCO, Miguel A.: “La originalidad estética de *Los pueblos*”, introducción a *Azorín, Los pueblos*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1990, págs. 7-32.
- _____ “Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro. El camino hacia España. Hombres y paisajes*”, *España Contemporánea*, tomo III, núm. 1, primavera de 1990.
- _____ “Introducción” a su ed. de Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1994, págs.11-47.
- _____ “Introducción” a Azorín, *Páginas escogidas*, Altea, Ediciones Aitana, 1995, págs. 9-48.
- _____ “Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 81-91.
- _____ “La ciudad muerta como espacio literario y pictórico”, *Montearabí*, núm. 21, 1995, págs. 53-63.
- _____ “Introducción. Los ensayos de Azorín”, *Azorín, Obras escogidas*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 17-61.
- MANSO, Christian: “Un español en París: dolor y melancolía”, *Actes du premier Colloque International “José Martínez Ruiz (Azorín)”*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 171-187.
- _____ “Facetas del exilio (Sobre *Sintiendo a España*)”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 301-310.

- MARAVALL, José A.: “Azorín. Idea y sentido de la microhistoria”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 28-77.
- MARTÍN, Francisco J.: “Introducción: Y si él y no yo...” a José Martínez Ruiz (Azorín), *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, págs. 13-38.
- _____ (ed.), José Martínez Ruiz (Azorín), *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- _____ “La aventura editorial del ‘Epílogo futurista’”, *Anales Azorinianos*, Alicante, CAM, 2002, págs. 89-103.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a: “Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín”, *Actes du premier Colloque International “José Martínez Ruiz, ‘Azorín’*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs.189-195.
- _____ “Sobre los cuentos-crítica de Azorín, una especie literaria ambigua”, *Orbe*, 1985.
- _____ “Sobre *Españoles en París*”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 291-299.
- _____ “Sobre cinco folletos literarios de J.Martínez Ruiz”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Aguaclara, 1998, págs. 55-67.
- MARTÍNEZ-CACHERO ROJO, María: “Análisis de ‘Fabia Linde’ (en *Blanco en azul*)”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs.275-280.
- _____ “El surrealismo en los cuentos de *Blanco en azul*”, *Actes du V Colloque International “Azorín et le surréalisme”*. Pau-San Juan de Luz, 2000, Gardonne, Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe et Éditions Fédérop, 2001, págs. 329-336.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María: “Los finales sin desenlace en la narrativa de J. Martínez Ruiz”, *Orbe*, 1985.
- _____ “Azorín y el género cuento a través de Baquero Goyanes”, *Anales Azorinianos*, núm. 2, 1985, págs. 79-82.
- _____ “Aproximación a la cuentística azoriniana”, Yecla, *Montearabí*, núm. 11, 1991, págs. 21-40.
- _____ “Introducción” a su antología de J. Martínez Ruiz (Azorín), *Fabia Linde y otros cuentos*, Yecla, Ateneo Literario, 1992, págs. 7-33.

- _____ “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, *Ínsula*, núm. 556, abril de 1993, págs. 18-19.
- _____ “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, *Anales Azorinianos*, núm. 5, 1997, págs. 185-195.
- _____ “Notas sobre los cuentos del joven J. Martínez Ruiz publicados en *La Federación de Alicante (1897-1900)*”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Aguaclara, 1998, págs. 69-78.
- _____ “Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 405-441.
- _____ “El anticlericalismo del joven J. Martínez Ruiz”, *Montearabí*, núm. 32, 2001, págs. 27-57.
- MOLINA, José Luis: “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, Madrid, Bruño, 1999, págs. 9-60.
- MONTERO PADILLA, José: “Introducción” a su ed. de Azorín, *Una hora de España*, Madrid, Castalia, 1993, págs. 23-57.
- OLIVA, Césa : “Introducción” a su ed. de Azorín, *Lo invisible, Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, págs. 7-33.
- PACO, Mariano de: “Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-1984, págs. 154-159.
- _____ “Azorín y BueroVallejo”, en *Montearabí*, núm. 23, 1996, págs. 73-80.
- _____ “Diálogos dramáticos azorinianos”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Aguaclara, 1998, págs. 203-211.
- PAVÍA PAVÍA, Salvador: “Introducción” a Azorín, *El enfermo*, Alicante, Ayuntamiento de Petrel/ Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/ CAM, 1998, págs. 11-88.
- PAYÁ BERNABÉ, José: “Ignorados artículos de Martínez Ruiz en *El Motín*”, *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, págs. 81-117.
- _____ “Nuevos datos sobre el exilio de Azorín”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 311-325.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael: “Un desconocido libro de Azorín: *Pasión (Cuentos y crónicas)*, 1897”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 23, 1967, págs. 280-284.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel M.^a: “Introducción” a Azorín, *Los pueblos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

- _____ “Calisto y Melibea se casaron... (Visión modernista de *La Celestina*)”, *Ínsula*, núm. 633, 1999, págs. 27-28.
- RODRÍGUEZ, Juan: “Algunas notas y un cuento de un libro olvidado de José Martínez Ruiz”, *Lucanor*, núm. 7, mayo de 1992, págs. 97-108.
- ROZAS, Juan Manuel: “Introducción. Azorín o la intrahistoria”, Azorín, *Castilla*, Barcelona, Labor, 1973.
- SANZ DE ROBLES, Federico: “Nota preliminar” a *Cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1947.
- SARRAILH, Jean: “Sobre *Una hora de España*”, *Bulletin Hispanique*, 1925.
- SERVODIDIO, Mirella d’Ambrosio: *Azorín escritor de cuentos*, Nueva York, Las Américas, 1971.
- _____ “Azorín and de modern short story”, *Romanic Review*, núm. 59, 1968, págs. 88-92.
- _____ “Form and content in Azorín short story”, *Homenaje. Primer centenario del nacimiento de Azorín*, ed. Carlos Mellizo, University of Wyoming, EE.UU., 1973, págs. 103-112.
- SERIS, Chistiane: “Azorín y su experiencia del Louvre”, *Actes du deuxième Colloque International “Azorín el la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 211-218.
- SOBEJANO, Gonzalo: “Blas de Otero y el poema en prosa: ‘Las nubes’, ‘Vivir para ver’”, *Ínsula*, núms. 676-677, abril-mayo de 2003, págs. 49-51.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: “Introducción” a su ed. de Azorín, *Castilla*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, págs. 13-78.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores: “Escribir, editar, estrenar o del epistolario de Azorín y José Ruiz-Castillo”, *Actes du V Colloque International “Azorín et le surréalisme”*. Pau-San Juan de Luz, 2000, Gardonne, Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures romanes, Études Basques, Espace caraïbe et Éditions Fédérop, 2001, págs. 127-143.
- _____ “Introducción” a José Martínez Ruiz (Azorín), *La bolita de marfil (Cuentos)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 11- 49.
- TORRES MONREAL, Francisco: “Las nubes’ de Azorín (Un ejemplo de arquitectura narrativa)”, *Estudios literarios dedicados al profesor Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, págs. 511-521.

- TORRES NEBRERA, Gregorio: "Introducción. Al margen de *Castilla* de Azorín", José Martínez Ruiz (Azorín), *Castilla*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 9-24.
- VALVERDE, José M.^a: *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904)*, Madrid, Narcea, 1972. Reeditado como J. Martínez Ruiz, "Azorín", *Artículos anarquistas*, Barcelona, Lumen, 1992.
- _____ "Introducción" a Azorín, *Los pueblos, La Andalucía trágica y otros artículos*, Madrid, Castalia, 1973, págs. 7-39.
- VIDAL ORTUÑO, J. Manuel: "J. Martínez Ruiz, crítico literario: su visión del tratado tercero del *Lazarillo*", *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 109-118.
- _____ "Tradicción y modernidad en un cuento de J. Martínez Ruiz: 'La pasión del pajecillo'", *Actes du III Colloque International "Azorín (1904-1924)"*. Pau-Biarritz, 1995, Universidad de Murcia-Université de Pau, 1996, págs. 215-223.
- _____ "Un hito en la cuentística azoriniana: *Blanco en azul*", *Actes du V Colloque International "Azorín et le surréalisme"*. Pau-San Juan de Luz, 2000, Gardonne, Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe et Éditions Fédérop, 2001, págs. 287-300.
- _____ "Introducción" a su ed. de José Martínez Ruiz (Azorín), *El buen Sancho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

II. ESTUDIOS EN TORNO AL GÉNERO CUENTO

- ALTISENT, Marta: *La narrativa breve de Gabriel Miró y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *El cuento español*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- _____ *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene: "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, págs. 69-82.
- _____ *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995.
- AYALA, Francisco: *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- AZORÍN: "Prólogo" a *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino, 1942, págs. 9-11.
- _____ "El arte del cuento", *ABC*, 16-I-1944; reproducido como prólogo "La estética del cuento"-, Azorín, *Cuentos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956, págs. 11-16.

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L.: “El género cuento y el fin de siglo”, *Monteagudo*, 3ª época, núm. 1, 1996, págs. 123-126.
- _____ “La historia velada: un aspecto de la modernidad de ‘Clarín’, en el género cuento”, *Ínsula*, núm. 659, noviembre de 2001, págs. 3-5.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, *Revista de Filología Española*, anejo L, CSIC, 1949.
- _____ *Problemas de la novela contemporánea*, Madrid, Ateneo, 1951.
- _____ “Los cuentos de Clarín”, *Clarín*, *Cuentos*, Oviedo, 1953; recogido en José M.^a Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas, “Clarín”*, Madrid, Taurus, 1978, págs. 245-252.
- _____ *La novela española vista por Menéndez Pelayo*, Madrid, Editora Nacional, 1956.
- _____ *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 1961; reeditado por la Universidad de Murcia en 1988.
- _____ “Introducción” a su ed. de Juan Timoneda, *El patrañuelo*, Madrid, Magisterio Español, 1963, págs. 7-24
- _____ “Estudio preliminar” a su *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964.
- _____ *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967; reeditado por la Universidad de Murcia en 1988.
- _____ “Prólogo” a Gabriel Miró, *Años y leguas*, Barcelona, Salvat, 1972, págs. 7-15.
- _____ “Introducción” a su ed. de Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. I, Madrid, Editora Nacional, 1981, págs. 9-81.
- _____ “Los cuentos de Gabriel Miró”, J. L. Román del Cerro (ed.), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1979, págs. 123-148; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 221-242.
- _____ *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.
- _____ *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- _____ *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, ed. de Ana L. Baquero, Madrid, CSIC, 1992.
- BARRERO, Óscar: “Introducción” a su antología *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989.

- BRANDENBERGER, Erna: *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- CABAÑAS, Maximiliano: “Introducción” a su ed. de Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 11-104.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel; LACARRA, M.^a Jesús: “Introducción” a su ed. del *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia, 1988, 9-83.
- CALVINO, Italo: “Introducción” a su ed. de *Cuentos fantásticos del XIX*, trad. de Julio Martínez Mesanza, Madrid, Siruela, 1995, págs. 9-19.
- CAMAREMA, Julio; CHEVALIER, Maxime: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos, 1995.
- CARO BAROJA, Julio: “Prólogo” a Pío Baroja, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1966, págs. 7-17.
- CERNUDA, Luis: “Bécquer y el poema en prosa español” (1959); *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, págs. 984-993.
- CHEVALIER, Maxime: *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- CHEVALIER, Máxime; CUARTERO, Pilar: “Introducción” a su ed. Juan Timoneda, *Buen aviso y portacuentos, El sobremesa y alivio de caminantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 5-67.
- CORTÁZAR, Julio: “Algunos aspectos del cuento”, *Obra crítica/2*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- DENNIS, Nigel: “En torno a la prosa breve de la joven literatura”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, págs.15-19.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel: “Estudio preliminar” a su *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, 1989.
- _____ “Introducción” a su *Antología de cuentos e historias mínimas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- DÍEZ DE REVENGA, F. Javier: “Tres narradores de vanguardia (Guillén, Gerardo, Dámaso)”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, págs. 13-14.
- ECO, Umberto: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Trad. de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1996.
- ENCINAR, Ángeles: “Prólogo” a *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*, Barcelona, Lumen, 1995, págs. 9-27.
- ENCINAR, Ángeles; PERCIVAL, Anthony: “Introducción” a su ed. *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 9-62.

- EZAMA GIL, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.
- _____ “Prólogo” a su ed. Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997, págs. XXV-XCIX.
- _____ “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, núm. 614, febrero de 1998, págs. 18-20.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: “Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioscos y bibliotecas”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, págs. 26-28.
- FONQUERNE, Y. R.; EGIDO, A. (eds.): *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 1986.
- FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*, trad. Guillermo Lorenzo, Barcelona, Debate, 1999.
- FRAILE, Medardo: “Introducción” a su antología del *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1990. págs. 13-48.
- FUENTES, Víctor: “Tendencias y polémicas literarias en la España de los años veinte, con enfoque en la narrativa de avanzada”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, págs.10-13.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Los orígenes de la novela (Los orígenes. Las novelas griegas de amor y de aventuras. La novela entre los latinos)*, Madrid, Istmo, 1972.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: “Prólogo: Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”, Luis Cernuda, *Ocnos, Variaciones sobre tema mexicano*, Madrid, Taurus, 1977, págs. VII-XXIX.
- GONZÁLEZ, Joseluís: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.^a Carmen: “Introducción” a su ed. de *El cuento español en los siglos de oro*, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, págs. 25-138.
- LACARRA, M.^a Jesús: *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.
- _____ “Introducción” a su ed. del *Sendebarr*, Madrid, Cátedra, 1989, págs.13-59.
- LASAGABASTER, Jesús María: “Pío Baroja, Mari Belcha y yo”, en Félix Maraña (ed.), *Reelección de Pío Baroja*, San Sebastián, Bermingham, 1996, págs. 37-44.
- LITVAK, Lily: *El cuento anarquista*, Madrid, Taurus, 1982.
- _____ “Introducción” a su *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993, págs. 11-79.
- LONDERO, Renata: “Poesía y novela”; en Francisco J. Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 195-213.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel: “Novela corta y novela poemática”, *Monteagudo*, 3ª época, núm. 1, 1996, págs. 67-77.
- MARIE BOBES, Jesús: “Introducción” a *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2002, págs. 9-38.
- MARTÍN, Francisco J.: “Filosofía y novela”; en Francisco J. Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 181-193.
- MARTÍN NOGALES, José Luis: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984.
- _____ “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, págs. 43-65.
- _____ “De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra”, *Ínsula*, números 589-590, enero-febrero de 1996, págs. 33-35.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel: “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo*, 3ª época, núm. 1, 1996, págs. 47-65.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.ª: *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia, 1985
- _____ “Introducción” a su *Antología del cuento español (1900-1939)*, Madrid, Castalia, 1994, págs. 7-49.
- MARTÍNEZ ESPINOSA, Aurelio: *Cuentos populares de España*, ed. de Luis Díaz Viana, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- MAS FERRER, Jaime: “Introducción” a Gabriel Miró, *Corpus, El caracol del faro y otros cuentos*, Alicante, Aguaclara, 1993, págs. 5-27.
- MATAS, Julio: “Pérez de Ayala y el cuento”, *Ínsula*, núm. 404-405, 1980.
- MEDINA-BOCOS, Amparo: “Introducción” a Miguel Delibes, *Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados*, Barcelona, RqueR, 2003, págs. 11-17.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.;RICO, Francisco: *Todos los cuentos. Antología universal de relato breve*, 2 vols., Barcelona, Planeta, 2002.
- MONTERO PADILLA, José: “Presentación” a su antología *Cuentos madrileños*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 9-14.
- MUÑOZ TENLLADO, Araceli: “Introducción” a su ed. *Relatos breves del siglo XIX*, Biblioteca Hermes, Barcelona, 1997, págs. 15-31.
- NOGUERAL, Francisco: “Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea...”, *Lucanor*, núm. 8, octubre de 1992, págs. 117-133.
- OLRIK, A.: *Principles for oral narrative research*, Indiana, University Press, 1992.

- PAREDES NÚÑEZ, Juan: “Del cuento y sus desenlaces”, *Lucanor*, núm. 1, mayo de 1988, págs. 105-116.
- PEÑATE RIVERO, Julio: “Cuento literario y teoría de la argumentación”, *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, págs. 129-140.
- PÉREZ BAZO, Javier: “La novela nueva en la época de la vanguardia histórica: una revisión”, *Ínsula*, núm 646, octubre de 2000, págs. 7-10.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, trad. de Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1977.
- PUPO-WALKER, Enrique: *El cuento latinoamericano*, Madrid, Castalia, 1995.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia: “Introducción” a *Relatos de novelistas españolas 1939-1969*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1993, págs. 7-19.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española (1923-1936)*, Barcelona, Alba, 1997.
- _____ “Introducción” a su ed. de Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 9-76.
- _____ “Introducción” a *Prosa del 27. Antología*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, págs. 11-128.
- _____ “Las prosas de la generación del 27”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, págs. 3-6.
- RODRÍGUEZ, Evangelina: “Introducción biográfica y crítica” a su ed. de *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1988, págs. 9-81.
- _____ “La novela corta del barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, *Monteagudo*, 3ª época, núm. 1, 1996, págs. 27-46.
- RODRÍGUEZ, Josefina: “Introducción” a su ed. de Ignacio Aldecoa, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 11-54.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *El cuento erótico griego, latino e indio*, Madrid, Ediciones del Orto, 1993.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio.: *Cuentos al amor de la lumbre*, vols. I, II y III, Madrid, Anaya, 1983.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: “Introducción crítica” a su antología *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 9-83.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: “Introducción” a su ed. de Clarín, *Doña Berta y otras narraciones*, Madrid, Alianza, 2002, págs. 7-39.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo. Una aproximación”, *Ínsula*, núm. 614, febrero de 1998, págs. 20-22.

- SOBEJANO, Gonzalo; KELLER, Gary D.: *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*, Nueva York, Harcour Brace Jovenovich, 1975.
- _____ “Introducción” a su ed. de Miguel Delibes, *La mortaja*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 9-75.
- _____ “Introducción” a su ed. de Leopoldo Alas, “Clarín”, *El Señor y lo demás, son cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 9-43.
- _____ “Son cuentos, y más”, *Ínsula*, núm. 574, octubre de 1994, pág. 25.
- _____ “Estudio preliminar: El cuento a la luz de la novela”, Ángeles Ezama (ed.), Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997, págs. VII-XXIV.
- SOGUERO, Francisco M.: “Las antologías de prosa del 27”, *Ínsula*, núms. 649-650, enero-febrero de 2001, págs. 31-33.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2001.
- THOMPSON, S.: *El cuento folclórico*, Venezuela, Universidad Central, 1972.
- URRUTIA, Jorge: *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- VALLEJO, Catharina V. de: “El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana”, *Lucanor*, núm 1, mayo de 1988, págs. 49-62.
- _____ *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1989.
- VALLS, Fernando: “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, págs. 9-78.
- _____ “Introducción” a su ed. de Luis Mateo Díez, *Los males menores. Microrrelatos*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, págs. 9-112.

III. SOBRE LOS AUTORES DEL 98

- ALONSO, Cecilio: “Prólogo” a Pío Baroja, *Narraciones, teatro, poesía, Obras completas*, vol. XII, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, págs. 11-48.
- ARA TORRALBA, Juan C.: “Nota a la edición” de Pío Baroja, *Narraciones, teatro, poesía, Obras completas*, vol. XII, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, págs. 49-75.

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L.: “La evolución de la novela moderna en *El árbol de la ciencia*”, *Montearabí*, núms. 24-25, 1997, págs. 21-40.
- _____ “La perspectiva narrativa en *San Manuel Bueno, mártir*”, *Montearabí*, núm. 27, 1998, págs. 95-110.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: “Los cuentos de Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 265-267, julio-septiembre de 1972; recogido en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2ª ed., 1979, págs. 463-484
- CABALLÉ, Anna: “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 9-39.
- CARO BAROJA, Julio: “Prólogo” a Pío Baroja, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1966.
- CARRILLO, Nuria: “Los cuentos de Unamuno: en torno a su poética”, *Lucanor*, núm. 16, diciembre de 1999, págs. 33-42.
- CASTILLO-PUCHE, José L.: *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: “Introducción” a Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino, Obras completas*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, págs. 71-88.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel: “Introducción” a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, págs. 9-61.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares*, Madrid, Alianza, 1987, págs. i-xix.
- FRANCO, Andrés: *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula, 1971.
- GARCÍA BLANCO, Miguel (ed.): Miguel de Unamuno, *El espejo de la muerte y otros relatos*, Barcelona, Juventud, 1965.
- GARCÍA DE JUAN, Ángel: *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*, Madrid, Pliegos, 1997.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T.: *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- _____ *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002.
- GULLÓN, Germán: *La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Taurus, 1992.
- _____ “El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902”; en Francisco J. Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, págs. 41-55.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La Generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

- LAVAUD-FAGE, Eliane: *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”, 1991.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: “Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán”, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 150-167.
- LONGARES, Manuel: *Pío Baroja. Escritos de juventud*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- MAINER, José-Carlos: “Prólogo general” a Pío Baroja, *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, págs. 11-62.
- _____ “Introducción” a Pío Baroja, *Vidas sombrías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, págs. 15-45.
- _____ “Prólogo” a Pío Baroja, *Novelas sueltas, Obras completas*, vol. XI, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, págs. 11-35.
- MARAÑA, Félix (ed.): *Reelección de Pío Baroja*, San Sebastián, Bermingham, 1996.
- MARTÍN, Francisco J.: “Para leer *Amor y pedagogía*”; en Francisco J. Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, págs. 119-156.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 9-41.
- OGNO, Lia: “Novelas de artista”; en Francisco J. Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, págs. 237-251.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: “Introducción” a su ed. de Ramiro de Maeztu, *Obra literaria olvidada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 9-208.
- PAUKER, Eleanor Krane: *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, Madrid, Minotauro, col. “Biblioteca Vasca”, 1965.
- PAULINO, José: “Introducción” a Miguel de Unamuno, *El otro, El hermano Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, págs. 9-53.
- RAMOS, Rosa Alicia: *Las narraciones breves de Valle-Inclán*, Madrid, Pliegos, 1991.
- SALINAS, Pedro: *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.
- SENABRE, Ricardo: “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Turner, 1995, págs. I-XIII.
- URRUTIA SALAVERRI, Luis (ed.): *Pío Baroja. Hojas sueltas*, vols. I-II, Madrid, Caro Raggio, 1973.
- VALDÉS, Mario J.: “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, 1979, págs. 13-91.

- _____ “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 11-69.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín del: “Introducción” a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 9-41.
- _____ “Introducción” a su ed. de Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 9-22.
- VAUTHIER, Bénédicte: “Introducción” a su ed. de Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 11-164.

IV. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE LA OBRA DE AZORÍN

- ABELLÁN, José Luis: *Visión de España en la generación del 98*, Madrid, Magisterio Español, 1968.
- _____ *Sociología del noventa y ocho*, Madrid, Taurus, 1997.
- ALCINA FRANCH, Juan: “Estudio preliminar” a Azorín, *Parlamentarismo español*, Barcelona, Bruguera, 1968, págs. 11-23.
- ALFONSO VIDAL, José: *Azorín íntimo*, Madrid, La Nave, 1949.
- _____ *Azorín (En torno a su vida y a su obra)*, Barcelona, Aedos, 1958.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: “Azorín y Miró”, en *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 83-160.
- _____ “Elementos rítmicos en la prosa de Azorín”, *Clavileño*, núm. 15, 1952; en *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-1984, págs. 49-63.
- BELCHÍ ARÉVALO, Cecilia; MARTÍNEZ DEL PORTAL, María: *Catálogo de la exposición Azorín y Yecla*, Yecla, Ateneo Literario, mayo de 1990.
- BERNARD, Margherita: *Sulla scena. Azorín et il teatro*, Lucca, Mario Barmi editore, 2002.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis: *¿Invento o realidad? La generación española de 1898*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- _____ *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- BESER, Sergio: “Notas sobre la estructura de *La voluntad*”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. XXXVI, cuaderno III, julio-septiembre de 1960, págs.

- 169-181; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs.111-121.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1998.
- CAMPOS, Jorge: *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964.
- CANO, José Luis: “Azorín en *Vida Nueva*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 423-435.
- CAPDEVIELLE HERRERO, Ernesto: “*Ortiz (1904)*. Una breve obra dramática de Azorín”, *Azorín (1904-1924)*. *Actes du IIIe Colloque International “Azorín (1904-1924)”*. Pau-Biarritz, 1995, Murcia, Universidad de Murcia-Université de Pau et des Pays de l’Adour, 1996, págs. 75-85.
- CAPILLA BELTRÁN, José: *Estudios de José Capilla sobre Azorín y Miró*, ed. de Julio Capilla, Alicante, CAM, 1998.
- CATENA, Elena: “Introducción” a su ed. de Azorín, *Doña Inés (Historia de amor)*, Madrid, Castalia, 1981, págs. 9-66.
- CLAVERÍA, Carlos: “Sobre el tema del tiempo en Azorín”, *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, CSIC, 1941.
- CRUZ RUEDA, Ángel: “Semblanza de Azorín”; en Azorín, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, 5ª ed., 1982, págs. 5-67.
- _____ *Mujeres de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio: *El teatro español en el último tercio del siglo XIX. Tras la huella de Azorín*, Alicante, CAM, 1991.
- DIEZ MEDIAVILLA, Antonio; PACO, Mariano de: “Introducción” a su ed. Azorín, *Judit (Tragedia moderna)*, Alicante, CAM, 1993, págs. 10-106.
- _____ “Introducción. Los textos teatrales de Azorín”; en Azorín, *Obras escogidas*, vol III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 25-50.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Las primeras novelas de Azorín: aproximación a un estudio de la novela lírica en Martínez Ruiz”, *Actes du premier colloque international “José Martínez Ruiz (Azorín)”*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Editions, 1993, págs. 59-66.
- _____ “Azorín y los poetas del 27”, *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 7-14.
- DOBÓN ANTÓN, M.^a Dolores: “Introducción” a su ed. de J. Martínez Ruiz (Azorín), *El alma castellana*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil -Albert”, 1995, págs. 11-53.
- _____ *Azorín anarquista: De la revolución al desencanto*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1997.

- ESCARTÍN GUAL, Monserrat: “El Greco visto por Azorín”, *Ínsula*, núm. 635, noviembre de 1999, págs. 5-7.
- FERRÁNDIZ LOZANO, José: *Azorín, la cara del intelectual. Entre el periodismo y la política*, Alicante, Aguacilar/Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2001.
- FOX, E. Inman: “Estudio sobre el anarquismo del futuro Azorín”, *Revista de Occidente*, núm. 23, 1966, págs. 157-174; en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 43-65.
- _____ “Lectura y Literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 205, enero de 1967, págs. 5-27. Recogido en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 121-155.
- _____ “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, “Azorín”, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1968 (3ª ed. 1978, revisada), págs. 9-55.
- _____ “La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 76, 1968, págs. 375-389; recogido en E. Inman Fox, *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, CAM, 2000, págs. 109-121.
- _____ “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, “Azorín”, *Antonio Azorín*, Barcelona, Labor, 1970; revisada y puesta al día en Madrid, Castalia, 1992, págs. 7-43.
- _____ “Azorín y la nueva manera de mirar las cosas”, *Actes du premier colloque international “José Martínez Ruiz (Azorín)”*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Editions, 1993, págs. 349-356.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Azorín*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.
- GRANELL, Manuel: *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- GRANJEL, Luis S.: *Retrato de Azorín*, Madrid, Guadarrama, 1958.
- _____ *La generación literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1971.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.^a Carmen: “El viaje en el tiempo de Antonio Azorín”, *Actes du premier colloque international “José Martínez Ruiz (Azorín)”*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Editions, 1993, págs. 77-85.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.^a Carmen; ESCUDERO MARTÍNEZ, Carmen: *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986.

- JOHNSON, Roberta: "El discurso nacionalista y el discurso sobre la mujer en el primer Azorín"; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert"/Aguaclara, 1998, págs. 191-201.
- KRAUSE, Anna: *Azorín, el pequeño filósofo*, pról. de Amancio Martínez Ruiz, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)", *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 129-149.
- LIVINGSTONE, Leon: "Tiempo contra historia, en las novelas de José Martínez Ruiz", *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol. I, Madrid, Castalia, 1966, págs. 325-338; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 49-63.
- _____ *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970.
- LLORENS GARCÍA, Ramón F.: *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.
- LOTT, ROBERT. E.: "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 192-219; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 64-91.
- LONDERO, Renata: "Introducción. La novela ensayo de Azorín", *Azorín, Obras escogidas*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 117-165.
- LOZANO MARCO, Miguel A.: "José Martínez Ruiz, Azorín"; en José-Carlos Mainer (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 350-368.
- _____ "Introducción" a su ed. de Azorín, *Tomás Rueda*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994, págs. 11-47.
- _____ "Azorín. Una estética de la resignación", *Actes du IIIe colloque international "Azorín (1904-1924)"*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, págs. 109-114.
- _____ "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín"; José-Carlos Mainer y Jorge García (eds.), *En el 98. Los nuevos escritores*, Madrid, Fundación Duques de Soria/Visor, 1998.
- _____ "Introducción general: La creación literaria de Azorín. Criterios de selección", *Azorín, Obras escogidas*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 25-73.

- _____ “Introducción. Las novelas de Azorín (1901-1944)”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 89-116.
- _____ “Los últimos libros de Azorín”, *Anales Azorinianos*, Alicante, CAM, 2002, págs. 45-57.
- _____ “Azorín y la sensibilidad modernista”, *Simbolismo y Modernismo. Anales de Literatura Española*, núm. 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, págs. 123-138.
- MAINER, José-Carlos: “Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*”, *Ínsula*, núm. 246, mayo de 1967, págs. 5-11; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs.176-182.
- MANSO, Chistian: “El *Don Juan* de Azorín o los desenvolvimientos de un mito”, *Ínsula*, núm. 556, abril de 1993, pág. 17.
- _____ “José Martínez Ruiz, o el camino de imperfección de un intelectual finisecular (1893-1904)”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Aguaclara, 1998, págs. 79-111.
- _____ “Sobre el prólogo de *Superrealismo*”, *Actes du V Colloque International “Azorín et le Surréalisme”*. Pau-San Juan de Luz, 2000, Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, págs. 145-154.
- MARAVALL, José Antonio: “Azorín. Idea y sentido de la microhistoria”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 28-77.
- MARTÍN, Francisco José (ed.): *Estudios sobre ‘El político’ de Azorín*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a “Clarín y Azorín (Una amistad y un fervor)”, *Archivum*, núm. III, 1953, págs. 159-180.
- _____ “La versión azoriniana del mito de Don Juan”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 120, diciembre de 1959, págs. 173-183; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs.122-131.
- _____ *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960.
- _____ “Introducción” a su ed. de Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 9-34.
- _____ “Introducción. Azorín, memorialista”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 749-783.

- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María: “El niño azoriniano”, *Monteagudo*, núm. 23, 1958, págs. 8-17.
- _____ “Estudio preliminar” a su ed. de Azorín, *Teatro*, Barcelona, Bruguera, 1969, págs. 15-43.
- _____ “Antonio Azorín, personaje de J. Martínez Ruiz”, *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-1984, págs. 84-97.
- _____ “En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*”, *Actes du premier Colloque International “José Martínez Ruiz ‘Azorín’*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 47-58.
- _____ “Yecla en la obra de J. Martínez Ruiz”, *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, págs. 85-110.
- _____ “Yecla a través de unas cuartillas de Martínez Ruiz”, *Azorín*, Monóvar, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1990, págs. 77-78.
- _____ “Martínez Ruiz ante la pérdida de las colonias”, *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 29-40.
- _____ “El 98 y América”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1993, págs. 149-182.
- _____ “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”, *Anales Azorinianos*, núm. 5, 1993, págs. 185-195.
- _____ “Fábula y paisaje en una novela innovadora (*La voluntad*)”, *Montearabí*, núms. 24-25, 1997, págs. 145-177.
- _____ “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 11-97.
- _____ “Sobre unas cartas de la educanda Luisa Ruiz y Maestre”, M.^a Carmen Rico Navarro (ed.), *Azorín y Petrer*, Petrel, Ayuntamiento de Petrel/Caja de Crédito de Petrel/Universidad de Alicante, 1998, págs. 85-89.
- MAYORAL, Marina: “Procedimientos cinematográficos en *Doña Inés*, de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 6, 1997, págs. 141-153.
- MONTORO, Antonio: *¿Cómo es Azorín?*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel: “Azorín e Hispanoamérica”, *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 47, 1967, págs. 21-22.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel: *Sobre Azorín*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973.
- _____ “Ideas sobre el estilo de Azorín”, *Actes du I Colloque International “José Martínez Ruiz (Azorín)”*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, 247-255.

- _____ “Palabras, cosas, hombres. Cartas a Azorín”, *Montearabí*, 1990, núms. 8-9, págs. 41-56.
- ORTUÑO PALAO, Miguel: “Figuras reales en Azorín”, *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, págs.125-147.
- OUIMETTE, Víctor (ed.): Azorín, *La hora de la pluma: periodismo de la Dictadura y de la República*, Valencia, Pre-Textos, 1987.
- _____ *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, vol. I, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- PAVÍA PAVÍA, Salvador: “Juan de Lis’ y ‘Fray José’: Los primeros seudónimos de J. Martínez Ruiz”, *Azorín*, Monóvar, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, págs. 95-102.
- _____ “Azorín y Petrel”, M.^a Carmen Rico Navarro (ed.), *Azorín y Petrer*, Petrel, Ayuntamiento de Petrel/Caja de Crédito de Petrel/Universidad de Alicante, 1998, págs. 11-48.
- PAYÁ BERNABÉ, José: “Azorín y África”, *Anales Azorinianos*, núm. 4, 1993, págs. 197-210.
- _____ “Nuevos datos sobre el exilio de Azorín”, *Actes du II Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J & D Éditions, 1995, págs. 311-325.
- _____ “Introducción” a su ed. de Azorín, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, págs. ix-l.
- _____ “Introducción. Epistolario de Azorín”; en Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 1375-1387.
- _____ “Azorín, Monóvar y Superrealismo”, *Actes du V Colloque International “Azorín et le Surréalisme”*. Pau-San Juan de Luz, 2000, Gardonne, Éditions Fédérop, 2001, págs. 17-32.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María: *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1974.
- _____ “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 9-92.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis: “Circularidad y fluencia: unas notas sobre la poesía de la prosa azoriniana”, *Montearabí*, núms. 8-9, 1990, págs. 65-76.
- _____ “Azorín y las fuentes del dolor: unas notas sobre la ‘angustia inherente’”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Aguaclara, 1998, págs.131-143.

- RICAU-HERNÁNDEZ, Marie-Andrée: “María Fontán o la adecuación entre París y una figura azoriniana”, *Actes du II Colloque International “Azorín et la France”*. Pau, 1992, Biarritz, J&D Éditions, 1995, págs. 281-290.
- RIGUAL, Magdalena: “Estudio bibliográfico de José Martínez Ruiz, Azorín. Guía de libros, ediciones y estudios”, Azorín, *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 1547-1675.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago: *Azorín íntegro (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.
- _____ “Introducción” a Azorín, *Valencia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, págs. XI-XLII.
- _____ “José Martínez Ruiz: vocación y aprendizaje (una aportación bibliográfica a sus primeros años de escritor)”; en Antonio Díez Mediavilla (ed.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Aguaclara, 1998, págs. 13-39.
- _____ “Introducción” a José Martínez Ruiz (Azorín), *El alma castellana (1600-1800)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, págs. 11-79.
- RISCO, Antonio: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.
- _____ “El paisaje en Azorín: su elaboración y su destrucción”, *Actes du premier Colloque International “José Martínez Ruiz (Azorín)”*. Pau, 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 283-297.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, “Azorín”, *Félix Vargas, Superrealismo*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 13-110.
- SANTA-OLALLA, Miguel Ángel: *La soledad del héroe. Ensayo sobre la crisis de fin de siglo en la primera novela azoriniana*, Granada, Proyecto Sur, 2002.
- SEBOLD, Russell P.: “Sobre la haz de las cosas a manera de silenciosa caricia’: la mimesis en *Doña Inés*, de Azorín”, *Anales Azorinianos*, núm. 6, 1997, págs. 267-279.
- SENABRE, Ricardo: “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, Azorín, *Superrealismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 11-20.
- SHAW, Donald: *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989.
- UTRERA MACÍAS, Rafael: *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.
- _____ “Introducción” a su ed. de José Martínez Ruiz, Azorín, *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, págs. 11-27.

VALVERDE, José M.^a: *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971; reeditado en José M.^a Valverde, *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Trotta, 1998, págs. 95-426.

ZAMORA VICENTE, Alonso: “Una novela de 1902”, *Sur*, núm. 226, enero-febrero de 1954, págs. 67-78; recogido en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 98-110.

V. OTROS ESTUDIOS CONSULTADOS

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura española*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1982.

AMORÓS, Andrés: “Introducción biográfica y crítica” a su ed. de Ramón Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 7-42.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa: “Otro enfoque de la realidad: el punto de vista infantil”, *Anales de Filología Hispánica*, núm. 3, 1987, págs. 37-51.

____ *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX: Alarcón, Pereda, Valera, “Clarín”*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

BAQUERO GOYANES, Mariano *et alii*: *Literatura Española*, Salamanca, Anaya, 1976.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: “Introducción” a su ed. de Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 11-34.

BLECUA, José Manuel (ed.): Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981.

CANAVAGGIO, Jean: *Cervantes*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

CERNUDA, Luis: *Pensamiento poético de la lírica inglesa (Siglo XIX), Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975.

COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3^a ed., 1987.

DAMIANI, Bruno M.: “Introducción” a su ed. de Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, Madrid, Castalia, 1969, págs. 9-30.

DÍEZ DE REVENGA, F. Javier (ed.): Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Barcelona, Planeta, 1988.

DÍEZ DE REVENGA, F. Javier; PACO, Mariano de (eds.): *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1981.

- ESTÉBANEZ CALDERON, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- FORD, Richard: *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*, trad. Jesús Pardo, Madrid, Turner, 1982.
- FRAILE, Medardo: “Introducción” a su ed. *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 11-31.
- GENETTE, Gérard: *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ ORTEGA, Francisco: “Francisco de Ayala y Cervantes. Tradición y modernidad renovadas”, *Letra de Cambio*, núm. 0, 1992, págs. 73-75.
- JIMÉNEZ, José: *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- LITVAK, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Madrid, Anthropos, 1990.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María: “Un cuento de Miró: ‘El señor Cuenca y su sucesor’”, *Montearabí*, núm. 4, 1988, págs. 7-24.
- MERINO, José María (ed.): *Cien años de cuentos (1898-1998)*, Madrid, Alfaguara, 1998.
 _____ *Los mejores relatos españoles del siglo XX*, Madrid, Alfaguara Juvenil, 1998.
- ORTUÑO PALAO, Miguel; MUÑOZ MUÑOZ, Esther: *Bibliografía sobre Yecla*, Yecla, Real Academia de Alfonso X el Sabio/Excmo. Ayuntamiento de Yecla, 1997.
- PACO, Mariano de: “Introducción” a su ed. de Alfonso Sastre, *La taberna fantástica, La tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 11-67.
- PAREDERO, Anastasio: “El otro’: un relato de Borges”, *Montearabí*, núm. 1, 1986, págs. 41-54.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis: “Introducción” a su ed. de Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 11-109.
- RICHMOND, Carolyn: “Prólogo” a su ed. de Leopoldo Alas, “Clarín”, *Treinta relatos*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, págs.9-22.
 _____ “Introducción” a su ed. de Francisco Ayala, *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 13-96.
- RIQUER, Martín de: “Introducción” a su ed. de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1980, págs. IX-LXXXVII.

- SAINZ DE MEDRANO, Luis: "Introducción" a su ed. de José Hernández, *Martín Fierro*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 13-102.
- SALINAS, Pedro: *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.
- SERRANO, Virtudes: "Introducción" a su ed. de Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, págs. 9-47.
- _____ "Introducción" a su ed. de Antonio Buero Vallejo, *Las trampas del azar*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 9-51.
- SOTELO, Alfonso I.: "Introducción" a su ed. de Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 13-63.
- TUSELL, Javier; MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro: *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- VIDAL ORTUÑO, José Manuel: "La Literatura en *Misteriosa Buenos Aires*", *Montearabí*, núm. 7, 1989, págs. 15-21.
- _____ "Sobre una página de Luis Cernuda: 'El tiempo'", *Montearabí*, núm. 16, 1993, págs. 37-41.
- _____ "Isabel II, personaje literario", *Montearabí*, núm. 11, 1991, págs. 43-58.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca: "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de posguerra", *Segismundo*, núms.37-38, 1983, págs. 183-209.

*Se terminó de imprimir esta Tesis doctoral,
en Yecla, el día 24 de junio de 2004,
festividad de San Juan Bautista.*

LAUS DEO

