

LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco

LAURA PALOMO ALEPUZ
ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
(Eds.)

LA MIRADA SERENA

ESTUDIOS LITERARIOS OFRECIDOS AL PROFESOR
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Este libro ha sido debidamente examinado y valorado por evaluadores ajenos a la Universidad de Alicante con el fin de garantizar su calidad científica.

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2023
© de esta edición: Universitat d'Alacant

ISBN: 978-84-9717-XXX-X
Depósito legal: A XXX-2023

Diseño de cubierta: candela ink
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
XXXXX



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

I

AD HOMINEM

| | |
|--|----|
| MIGUEL ÁNGEL LOZANO: ENSAYO DE ETOPEYA Y APUNTE INTELECTUAL..... | 13 |
| <i>Ángel L. Prieto de Paula</i> | |
| SALUTACIÓN..... | 25 |
| <i>Ian Macdonald</i> | |
| SER SIGÜENZA | 29 |
| <i>Juan Luis Tato González-Espada</i> | |
| MIGUEL ÁNGEL LOZANO, MAESTRO..... | 35 |
| <i>Rosa M.ª Monzó Seva</i> | |

II

DE ARGENTEA AETATE

| | |
|--|----|
| GENERO LITERARIO Y BÚSQUEDA DE TRASCENDENCIA EN <i>LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO</i> | 49 |
| <i>Gemma Márquez Fernández</i> | |
| TODO ES FRANCIA Y TODO ES ESPAÑA..... | 63 |
| <i>Christian Manso</i> | |
| AZORÍN LEYENDO A LOS POETAS (1929-1945) | 77 |
| <i>Francisco Javier Díez de Revenga</i> | |

| | |
|---|-----|
| LA CRÍTICA DE AÑOS CERCANOS: LA NOVELA VANGUARDISTA DE AZORÍN ANTE LA CRÍTICA DE SU TIEMPO | 93 |
| <i>Miguel Ángel Mora Sánchez</i> | |
| A LA LUZ DE LA VELA, EN INSTANTES PROFUNDOS, CUANDO TODO REPOSA.. | 103 |
| <i>Verónica Zumárraga</i> | |
| AZORÍN Y JOSEP PIN I SOLER: A VUELTAS CON EL PATRIOTISMO Y CON LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA (1912) DE FEDERICO DE ONÍS..... | 131 |
| <i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i> | |
| AZORÍN, CRONISTA PARLAMENTARIO Y LA CRÓNICA AZORINIANA DE JULIO CAMBA | 147 |
| <i>José Miguel González Soriano</i> | |
| AZORÍN, EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98 EN LA EDUCACIÓN PREUNIVERSITARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI..... | 171 |
| <i>Miguel Ángel Martín-Hervás</i> | |
| GABRIEL MIRÓ Y EL PESO DE LOS AÑOS | 197 |
| <i>Ricardo Landeira</i> | |
| MIRÓ ANTE EL MOTIVO DE «EL SACERDOTE ENAMORADO»..... | 213 |
| <i>Ana L. Baquero Escudero</i> | |
| GABRIEL MIRÓ, FILÓGRAFO: AMOR, DESEO Y EGOÍSMO EN <i>NIÑO Y GRANDE</i> .. | 235 |
| <i>Laura Palomo Alepuz</i> | |
| LA REVISTA <i>EL IBERO</i> (1898-1903) Y LAS COLABORACIONES PERIODÍSTICAS DE GABRIEL MIRÓ | 259 |
| <i>Enrique Rubio Cremades</i> | |
| GABRIEL MIRÓ Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SAGA FAMILIAR Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA..... | 281 |
| <i>Guillermo Lain Corona</i> | |
| EL SEÑOR DE LOS ESTANQUES (CARTA APÓCRIFA DE CLEMENCIA MIRÓ A LA MUERTE DE SU PADRE)..... | 309 |
| <i>José Luis Ferris</i> | |

III
DE VARIA LECTIONE

| | |
|--|-----|
| DE NUEVO SOBRE CERVANTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS MORISCOS..... | 317 |
| <i>Luis F. Bernabé Pons</i> | |
| EL MILAGRO DE LAS LÁGRIMAS (ORIHUELA, 1706) Y LA INQUISICIÓN | 335 |
| <i>Enrique Giménez López</i> | |
| SAFO EN LA IMAGINACIÓN DE CAROLINA CORONADO Y DE EMILIO CASTELAR..... | 341 |
| <i>José María Ferri Coll</i> | |
| LOS ESCRITOS DE VIAJES DE MIGUEL DE UNAMUNO | 355 |
| <i>Ramón F. Llorens García</i> | |
| MANUEL BUENO, DIRECTOR DE <i>MADRID, REVISTA LITERARIA</i> (1901)..... | 365 |
| <i>Cecilio Alonso</i> | |
| CARMEN DE BURGOS (<i>COLOMBINE</i>) EN EL <i>HERALDO DE MADRID</i> (LAS NUEVAS SENDAS DEL PERIODISMO LITERARIO ESPAÑOL DE AUTORÍA FEMENINA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX) | 389 |
| <i>Helena Establier Pérez</i> | |
| LA ENSOÑACIÓN ANTE LA IMAGEN: GIL-ALBERT Y LA PINTURA | 417 |
| <i>José Carlos Rovira</i> | |
| EL PROCESAMIENTO DE RAMÓN GOY DE SILVA EN EL MADRID DE LA VICTORIA | 429 |
| <i>Juan A. Ríos Carratalá</i> | |
| JOSEFINA ESCOLANO SOPENA, LA HERNANDIANA <i>MARÍA DE GRACIA</i> <i>IFACH</i> , NOVELISTA EN 1925 | 439 |
| <i>Ángela Ena Bordonada</i> | |
| DONDE DA LA VUELTA LA VIDA (UNA ENTREVISTA INÉDITA A GONZALO TORRENTE BALLESTER)..... | 459 |
| <i>Susana Pastor Cesteros</i> | |

«LA DULCE PÁTINA DEL TIEMPO» EN VÉZELAY, CIUDAD MUERTA DE
JULIO RAMÓN RIBEYRO..... 479

Eva Valero Juan

POETAS MEXICANAS EN LENGUAS ORIGINARIAS. SOBRE LA ECOPOESÍA
Y LO ANCESTRAL: EL CASO DE ROSA MAQUEDA VICENTE 495

Carmen Alemany Bay

I
AD HOMINEM

MIGUEL ÁNGEL LOZANO: ENSAYO DE ETOPEYA Y APUNTE INTELECTUAL

Ángel L. PRIETO DE PAULA
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN PANDÉMICA Y NO POCO DIGRESIVA

Hay azares que se dan la mano con la necesidad. Uno de ellos tiene que ver con el final de la carrera docente del profesor Miguel Ángel Lozano, no cercenada por su jubilación administrativa, dado que en 2019, cuando esta se produjo, prosiguió dando clase como profesor emérito. Así fue a lo largo de aquel primer curso *posjubilador* que, ya muy avanzado, se vio sacudido inopinadamente por el inicio de la pandemia de covid: la pandemia por antonomasia, al menos mientras no nos asalte otra. De un día para el siguiente hubimos de sustituir el estrado y las aulas por los domicilios particulares, los ordenadores domésticos, las plataformas digitales y los servicios de videoconferencias. Con todo ello, servido por un neolenguaje que parecía provenir de alguna distopía amenazante, tuvimos que familiarizarnos sin calentamiento previo para poder mantener la docencia, o su simulacro, mientras permanecíamos confinados en nuestras casas por disposición gubernamental. Igual que nosotros, muchos estudiantes se sintieron invadidos por el estupor, cuando no por el miedo. El profesor Lozano fue uno de tantos concernidos, aunque, atendiendo a su manera de ser y de concebir la enseñanza, probablemente lo sufriera más que casi todos, por lo que trataré de explicar en lo que sigue.

Las primeras clases que afrontamos al nuevo estilo las impartíamos tentándonos los machos —hablo en plural, extrapolando no sé si gratuitamente a los demás lo que me sucedía a mí—, desconfiados de que quienes parecían estar al otro lado lo estuvieran realmente y de que nuestras disquisiciones encontraran acogida por parte de aquellos a quienes se dirigían. Los estudiantes recibían el mensaje con intermediaciones tecnológicas no siempre obedientes a nuestros designios, muchos de nosotros renuentes, si no declaradamente refractarios, a

la inmersión digital (aunque obedientes a los hechos irreversibles: a la fuerza ahorcan, diríamos recurriendo al socorrido refranero, que siempre tiene un roto para un descosido).

En medio de las zozobras y vacilaciones que sentaron plaza en aquellos días —que eran, lo reitero, los de la prolongación docente de Miguel Ángel Lozano ya como profesor emérito—, quienes hablábamos carecíamos de interlocutores *de verdad*. Incluso si, en condiciones normales, se les regatea a los estudiantes la condición de interlocutores, entendiendo que a menudo son solo oyentes de monologantes que hablamos desde una tarima, al menos actúan en el aula como una pantalla que cumple la función fática que nos enseñara Bühler —muy distinta, pues, de aquella de cristal líquido ante la que nos apostábamos—, mostrando anuencia, rebatiéndonos, encogiéndose de hombros o, en los casos más felices, regalándonos una sonrisa de aquiescencia. Pues el último sentido de la función fática en una clase es proporcionar al profesor esas mínimas indicaciones que le permiten saber que no está clamando en el desierto y que sus palabras no se pierden en el éter, sino que topan con alguien que las recibe, examina y pondera, y a las que, cierto que solo en contadas ocasiones, contesta mediante otras palabras, generándose así un verdadero diálogo.

Si en aquellas sesiones virtuales aparecía alguna señal de todo eso capaz de sobrevivir a los cortes de línea, al silencio planetario de los otros y a la ausencia de rostros de los receptores que la sobrecargada red no podía sostener, era una señal parpadeante y muy precaria, como las luces exánimes de las bombillas incandescentes en la posguerra. Para una comunicación plena habría sido necesario el trato intelectual y cordial con los *cuerpos presentes* al que estábamos acostumbrados.

En la situación que digo, uno imaginaba a aquellos a quienes se dirigía como un equipo compacto de miembros indistinguibles, pero por el que era escrutado desde la otra orilla del ordenador. Sin embargo, las cosas no eran exactamente así, pues aquel presunto equipo era apenas una entelequia de miembros desagregados o escindidos, que tampoco se veían entre ellos, cada uno de los cuales era solo uno (y uno solo), sin la compañía, el calor y el color de los compañeros. De este modo, a la separación insalvable entre emisor y receptores se añadía la producida entre cada estudiante y el resto de estudiantes, colegas nada más que a los meros efectos administrativos o en la forma degradada de los grupos de wasap constituidos *ad hoc*.

Y no entro aquí, en fin, en angustias más prosaicas, pero no menos intimidatorias, como las derivadas de aprietos y problemas tecnológicos de varia índole que debíamos resolver para mantener el hilo de comunicación que muchos no habíamos establecido nunca antes, y hacerlo cada cual en su burbuja y sin posibilidad de acudir a un técnico o entendido que pudiera resolverlos en persona salvo si era conviviente en nuestro domicilio. Porque todos padecemos

igualmente, solo que de modo individual o en pequeñas células familiares, esa clausura «a piedra y lodo» a que se refiere Manuel Machado en su poema «Castilla», a propósito del mesón en el que inútilmente buscaban hospedaje las mesnadas del desterrado Campeador.

Todo lo dicho afectó al curso 19-20 a partir de marzo de 2020, cuando se prescribió la reclusión domiciliaria como medida estrella del estado de alarma. Para el curso siguiente, el 20-21, las instituciones ya pudieron disponer con tiempo, verano mediante, las medidas pertinentes con que ir respondiendo a las cambiantes y por entonces impredecibles derivaciones de la pandemia. En la Universidad de Alicante se habilitaron aulas virtuales para impartir la docencia en un sistema que combinaba alternativamente enseñanza presencial y no presencial. Ante los desajustes que surgieron, probablemente inevitables, casi todos los estudiantes terminaron por acogerse a las clases a distancia del año anterior, aunque el profesor, embozado, había de impartirlas en el aula física de la Universidad, hablando a un tiempo a la pantalla y a los pocos, también embozados, que no renunciaban a la presencialidad.

EL ÉNFASIS DEL ENSIMISMADO

Resulta casi doloroso imaginar las lecciones que en estas condiciones sobrevenidas hubiera podido dictar el buen Miguel Ángel Lozano (y nadie le regateará la condición y el adjetivo de bueno, compartidos con Alonso Quijano antes de que perdiera el oremus). No sé si alguna vez ha tratado teóricamente cuestiones relativas a la enseñanza, pero sí creo saber que, para él, la tarea de enseñar es una irradiación del entusiasmo.

¿Irradiación del entusiasmo? Eso he escrito, pero habré de matizar enseñada el sentido de la expresión, aunque sin enmendarme en lo sustantivo, para no inducir a confusión o a error. Por entusiasmo suele entenderse, en un sentido platónico, el estado correspondiente a una especie de posesión divina que se expresa mediante el fervor, el arrebató y, en la percepción ajena, la explosión gestual. En esta acepción, el entusiasta (que lo *es* constitutivamente) o entusiasmado (que lo *está* circunstancialmente) se ubica psíquicamente *fuera de sí*, lo que da como resultado un «enajenado». Pero, aplicado a Miguel Ángel Lozano, yo hablo de un entusiasmo que no participa del *fuera de sí* propio del enajenado o situado en lo ajeno, sino del *dentro de sí* que concierne al ensimismado o abismado en sí mismo: en ese recinto que se halla más adentro de lo que está dentro y que se corresponde con el agustiniano *interior intimo meo* de las *Confesiones* (III, 6, 11). A este tipo de entusiasmo y no a otro me refiero cuando lo atribuyo al profesor Lozano, quiero decir a Lozano como profesor: un entusiasmo que no se expresa con alharacas, interjecciones o enfatismos,

salvo que se me permita hablar de un, si sirve el oxímoron, *énfasis del ensimismado*. Entonces sí.

Para que pueda activarse esta forma de entusiasmo se requiere, salvadas las distancias, lo que reza el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz a propósito de la dolencia de amor, que —escribe el fraile— «no se cura / sino con la presencia y la figura». De ese mismo modo, la irradiación del amor por los textos, que es una concreción o *inscripción* de la adhesión al mundo, precisa de la presencia y la figura; algo que no podía darse en aquellas clases virtuales de la primera andanada de la pandemia, y de manera hartó problemática en el curso siguiente. Y no porque Miguel Ángel Lozano necesitara de un público como el actor precisa de un espectador para que se perfeccione el contrato histriónico, sino porque quienes lo escuchaban necesitaban ser tocados por esa concentración que dudo pueda lograr quien está fingiendo una comunicación que no es tal. Solo una elemental cautela me impide ser más terminante y afirmar que es cierto de toda certeza lo que supongo, y es que fue ese sucedáneo de enseñanza al que nos vimos abocados lo que empujó a Miguel Ángel Lozano a abandonarla, y a abandonarnos, especialmente cuando se impuso el sistema dual, o híbrido, que no aseguraba «la presencia y la figura», pero garantizaba, en cambio, las dificultades en la elección del registro para dirigirse simultáneamente a los pocos presentes y a los numerosos ausentes.

A la perplejidad ante la nueva situación debieron de sumarse las incertidumbres de un futuro que tienden a ver amenazante las personas, como él, hiperestésicas, en cuyas sienas resuenan estrepitosos los pulsos de la realidad, como dispuestos a taladrarlas. Así que decidió arrojar el trapo y acogerse ya del todo a su solitaria, e íntimamente gozosa, *conversación con los difuntos* a que se refiriera Quevedo en su elogio inmarcesible de los libros: «Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos»... En este punto nada dijo Quevedo tocante a los nietos, pero tengo para mí que estos fueron motivo que reforzó su decisión. En suma, cuando lo que hacía dejó de coincidir con lo que quería hacer, él determinó hacer lo que hizo (y pido excusas por el retruécano): irse. Sin romper nada.

En línea con lo expuesto, asumimos que en determinados maestros la palabra viva requiere, o al menos agradece, ser encarnada por quien la emite. Son aquellos a los que se refería Unamuno cuando, poniendo de ejemplo al Cristo («no carpintero, sino armador de casas»), expresaba el temor de que sus parábolas abandonaran la senda de la vida y quedaran amortajadas en un libro. «Yo temo, por mi parte, que mueran mis palabras en los libros y que no sean palabras vivas», dijo el vasco-salmantino con términos que se conservan en la única grabación que conocemos o conozco yo de él. Así como hay maestros cuya predicación oral se sostiene en lo que hemos leído de ellos, en otros casos sucede

a la inversa: lo que podemos leer de ellos nos remite a una manera de sentir la literatura que conocimos mientras nos la explicaban, donde lo sustantivo es el despliegue verbal a través del que se consigue el sentimiento compartido; o, si se quiere, el *con-sentimiento*. En aquellos son los textos escritos los que marcan la pauta, a la que remeda y humaniza la explicación oral; en estos es la explicación oral la que marca la pauta, aunque, dado que las palabras vuelan y lo escrito permanece, tienda dicha explicación a solidificarse y registrarse en el papel. Miguel Ángel Lozano pertenece por naturaleza a este segundo paradigma de maestros, a quienes, mientras los leemos, creemos estar oyéndolos (y a eso se refería también Miguel de Unamuno cuando, en la misma secuencia anterior, decía que habíamos de aprender a «leer con los oídos, no con los ojos»).

LEER POR LEER O LEER PARA ESCRIBIR

Junto a la anterior pareja —palabras vivas, palabras muertas—, hay una segunda dualidad que afecta a los profesores universitarios de literatura: quienes leen para escribir sobre lo leído y quienes leen por el puro placer autosatisfecho de leer. La dualidad no es muy distinta, después de todo, a la que se produce entre quienes reflexionan para cargarse de razones que sostengan aquello que piensan, que ya pensaban antes, y quienes razonan para saber lo que tienen que pensar.

Nunca hubiera estado cómodo Miguel Ángel Lozano en uno de los dos brazos del dilema, el de leer para escribir, desgraciada consecuencia del sistema universitario actual, que ha acogido sin rechistar la maldición norteamericana del *publish or perish*. La carrera académica se ha ido convirtiendo en otra carrera más cruda, y esta vez en el sentido habitual del término, en la que triunfa quien acopia más publicaciones que los otros contendientes (en revistas de alto impacto y tras pasar por los filtros consabidos). No se trata de publicar porque se tenga algo que decir, sino porque se tiene que decir algo. Ello ha provocado que a la publicación como floración natural de un trabajo *a lo largo* la suplante la publicación acuciada por la necesidad de asentarse profesionalmente. No hace falta poner ejemplos. De esa presión asfixiante provienen muchos vicios de la actual vida académica: reaprovechamiento de los mismos materiales bajo coberturas distintas, saturación de inanidades para engordar currículum, citas pactadas con el acuerdo del *do ut des*, reseñas de encargo... Y lo peor de todo: la desatención a las tareas docentes, dada su escasa valoración para el desarrollo profesional.

Afortunadamente, el estatus académico de Lozano estaba ya consolidado cuando este sistema se había difundido e instalado metastásicamente; en otro caso, no sé qué podría haber sucedido. Las dos salidas que se me ocurren hubieran sido, ambas, malas: o acomodarse dócilmente a las exigencias del sistema, o

fracasar por incapacidad para hacerlo (o incluso por el heroísmo de rechazarlo, a sabiendas de que de ahí derivarán la exclusión y el fiasco profesional).

Siendo él un estudioso con escrúpulos y conocimientos de profesional avezado, ha actuado como un aficionado que goza de la literatura sin cuidarse de lo que pueda obtener de ella. Así que lo que ha enseñado, tanto en sus clases como en sus escritos, ha sido principalmente una emanación de ese deleite estético que se basta a sí mismo. Para decirlo en breve, sus escritos traen causa del rebosamiento de todo aquello que leyó antes, y lo que leyó obedeció al amor por los universos creados en las obras literarias. Y no se entienda que esta actitud va en detrimento de la exigencia o del esfuerzo, algo que estas palabras ni dicen ni insinúan; al contrario: el resultado es una obra de gran solvencia y un timbre singular.

En la historia de la literatura contemporánea hay alguna zona donde Lozano ha sentado sus reales sin levantar la voz ni tomar posesión como un conquistador. Y ello sin contar esa otra obra, no cuantificable al peso, que son los discípulos: no solo los que hoy ocupan escaños académicos, sino el círculo mucho más amplio de quienes lo escucharon y, sin reputarse seguidores o continuadores, se fueron conformando intelectual y éticamente a la luz de sus enseñanzas, y en los que podría reconocerse el *estilo Lozano*.

Pocas actitudes más alejadas de este estilo que el populismo docente que, transfiriendo al ámbito de la enseñanza un concepto que utilizo para el de la literatura, implica la exigencia de adhesión sentimental. Hay profesores muy bien valorados que miran de hito en hito como para no dejar escapar al receptor, hablan empinados y seguros de sí, calculan los efectos de la emoción estudiada cuando leen los textos, desparraman la mirada casi retadoramente para recoger, como los toreros tras el desplante, la felicitación del público. Con ser muy estimable en lo escénico, poco tiene esto que ver con las formas de nuestro profesor Lozano, que habla como si escrutara el espacio vacío entre dos cabezas para no irrumpir en la intimidad del otro o no toparse con la mirada de alguna de ellas, y que a veces dirige los ojos hacia abajo, acaso lo más parecido a dirigirlos hacia dentro, que es a donde naturalmente querría enfocarlos. No es porque piense que el buen paño en el arca se vende, sino porque el respeto al otro le impide la intrusión que implica meterle el producto por los ojos en solicitud de asentimiento.

Mesura y discreción, respeto y prudencia, son rasgos de su comportamiento fuera y dentro del aula, como si aquello que dice hubiera de ser presentado *sotto voce* en la pura precariedad: sin apoyos externos, sin aparatosidad retórica, sin complicidades. Solo con la secreta sabiduría de los textos, para los que tiene una sensibilidad capaz de vibrar al menor roce.

Ya se supondrá que, en las asinaturas de este profesor, aprobar no fue la cosa más ardua del mundo. Así que su prestigio bien ganado no se basó en

la estrechez de los filtros. Puesto que nos hemos de equivocar muchas veces al evaluar a los demás, él ha debido de pensar que es mejor pecar de piadoso que de justiciero. Después de todo, y sigo suponiendo lo que él pueda haber pensado, dado que la vida tiene mucho de troquel que nos amolda a la fuerza o nos recorta a su medida, ¿para qué empeñarnos en ayudarla?

DEL TALANTE A LA TRAYECTORIA INTELECTUAL

Se ha aludido atrás al currículum, un documento que la Universidad nos insta a hacer público en numerosas circunstancias. Acogiéndome a la existencia de ese escaparate, y siendo Miguel Ángel Lozano tan poco dado a tales impudencias, me entiendo liberado de la obligación de exponerlo aquí. Sí me referiré, empero, a los nudos fundamentales de su trayectoria intelectual, despojada de charreteras y caireles.

Tras iniciar Filosofía y Letras en el Centro de Estudios Universitarios de Alicante, dependiente orgánicamente de la Universidad de Valencia, pasó a la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se licenció en 1975, sección de Hispánicas. Inmediatamente emprendió su labor docente, como profesor encargado de curso, en las aulas alicantinas en que había comenzado la carrera. Cuando se doctoró en 1982, tutelado por el profesor Andrés Amorós, ya lo hizo por la Universidad de Alicante, que había adquirido entidad plena en 1979. Entre 1978 y 1982 simultaneó su docencia universitaria con la de Bachillerato, como profesor agregado en el Instituto Miguel Hernández (Alicante). Tras el doctorado fue, sucesivamente, profesor adjunto contratado (1982), profesor titular (1985) y catedrático (2003), siempre en la Universidad de Alicante, hasta que en 2019, con su jubilación, adquirió la condición de emérito. En diversos periodos ocupó cargos de gestión universitaria, como la dirección del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, y la de vicedecano de Filosofía y Letras, con un breve paréntesis como decano en funciones.

Su investigación se ha volcado en la Edad de Plata, marbete que popularizó y sobre el que ha trabajado concienzudamente José-Carlos Mainer, uno de sus profesores de Barcelona. Desde el naturalismo y el simbolismo de finales del XIX hasta las estéticas de los años treinta del siglo XX, varios son los núcleos de su indagación. De su tesis doctoral dedicada a la narrativa de Ramón Pérez de Ayala es resultado la monografía *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala* (Universidad de Alicante / CAPA, 1983), que realzó la originalidad de la novela poemática y que fue distinguida en 1987 con el Premio Fastenrath de la Real Academia Española. Muchos años después volvería al tema, de manera más abarcadora, como coordinador de *Novela lírica y novela poemática en el modernismo español* (monográfico

de *Anales de Literatura Española*, 22, 2010). De Pérez de Ayala editó alguna de sus obras narrativas, como *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (Espasa Calpe, 1990).

Otros autores del periodo sobre los que ha fijado su atención crítica son Leopoldo Alas *Clarín*, Eduardo López Bago, Alejandro Sawa, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán... Algunos estudios que les dedicó pasaron a conformar *La literatura como intensidad* (Universidad de Alicante, 1988), un volumen que, con el subtítulo de *Seis lecciones*, expone claves de la renovación literaria de la época, en que se cruzan escabrosidades naturalistas, morbideces decadentistas, propuestas del 98, rasgos de la novela-ensayo y chafarrinadas expresionistas procedentes de las delicuescencias y sutilidades del modernismo.

La literatura ha constituido en él un lugar desde el que conecta con dos territorios anejos, a su vez vinculados entre sí: el pensamiento y las artes plásticas. De ello son muestras destacadas *Schopenhauer y la creación literaria en España* (monográfico de *Anales de Literatura Española*, 12, 1996), *Simbolismo y modernismo* (monográfico de *Anales de Literatura Española*, 15, 2002) y *El simbolismo literario en España* (Universidad de Alicante, 2006). Sus estudios sobre el simbolismo han irradiado hacia direcciones diversas, varias de ellas fruto del proyecto «El simbolismo literario en España», del que fue investigador principal. Buena parte de sus análisis se han centrado en tópicos o constelaciones temáticas con rendimiento tanto pictórico como literario; en este orden de cosas han de considerarse sus indagaciones sobre «la España negra» (Émile Verhaeren, Darío de Regoyos, Gutiérrez Solana) o sobre el *topos* simbolista de «la ciudad muerta», que encuentra rasgos de familia con la ciudad levítica, que pudo aplicar a Yecla (Azorín), Pilares (Pérez de Ayala) y Oleza (Gabriel Miró). Pero donde más trabadamente se ensamblan literatura y pintura, por un lado, y pensamiento (de raíz schopenhaueriana), por otro, es en su libro *Imágenes del pesimismo (Literatura y arte en España 1898-1930)* (Universidad de Alicante, 2000).

LOS AUTORES DE SU SANCTASANCTÓRUM

Los dos autores de los que se ha convertido en principal referente, como estudioso y editor, son Azorín y Gabriel Miró. Por lo demás, tanto en uno como en otro pueden identificarse rasgos que resultan de aplicación a Miguel Ángel Lozano.

¿De qué manera han incidido ellos en él, de qué modo ha impuesto él en ellos su particular psiquismo? Me permitiré un excursus antes de regresar a este punto. A menudo se insiste en que la valía del tema de un trabajo intelectual, por ejemplo una tesis, no condiciona ni positiva ni negativamente la del trabajo en sí. En concreto, es posible realizar un estudio excelente sobre

un autor mediocre, y también al revés. Sin embargo, la experiencia enseña que el trato diario y sostenido en el tiempo con un escritor o un tema de altos vuelos no puede no afectarnos, o digamos contagiarnos, pues, salvo en el caso de zoquetes de estética roma, nuestra naturaleza no es inmune a lo que tan íntimamente nos concierne. Tendemos a sobrepasar nuestros límites cuando nuestras compañías intelectuales o humanas tiran de nosotros hacia arriba, y, en el sentido contrario, a conformarnos con ellos cuando no nos vemos exigidos por dichas compañías o cuando estas nos lastran con su vulgaridad. Descendiendo a nuestro asunto, en más de una ocasión me he preguntado sobre la analogía espiritual entre Miguel Ángel Lozano y «sus» autores. ¿Fue antes el huevo o la gallina? ¿Se hizo Lozano mironiano de tanto ocuparse de Miró, o escogió a Miró porque sentía con él una incontestable afinidad? La verdad es que no he sabido responderme; quizá ni siquiera haya dilema, pues ambos polos pudieran retroalimentarse: uno opta por un autor al que, en sus primeros escauceos, siente como propio, y su ulterior conocimiento profundo confirma y aun intensifica esa fraternidad. Ambas posibilidades se concertarían en la afirmación de Baudelaire de que terminamos pareciéndonos a lo que anhelamos ser: «L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être».

Acaso entre Lozano y sus dos autores haya ocurrido algo parecido. Con Azorín concuerda en esa suerte de sinfronismo egotista que le hace revivir *en presente*, como si fueran propias además de actuales, historias de otras gentes y otros tiempos. De hecho, su trato con él no está condicionado tanto por la hiperestesia del estudioso, de que efectivamente está aquejado, según dijimos, y que podría abrirle las puertas del tabernáculo de otros escritores muy distintos, como por la capacidad de extraer del caparazón de sus textos un estado de ánimo compartido, una espiración sensitiva o *espíritu* con el que concuerda, y del que enseguida se desprenden las excrecencias adheridas apenas se sacudan con una lectura esencialista. El *caballero inactual* de la novelística azoriniana pasa por sobre la cobertura de lo fenoménico y apoya mano en mejilla, como sucede en «Una ciudad y un balcón» (*Castilla*), mientras contempla las lágrimas de las cosas y escucha el latido del mundo. A la declarada contigüidad afectiva entre el estudioso (Lozano) y el estudiado (Azorín), añádase el amor casi indecible por lo apagado y recoleto bajo el tamo de trabajos y días: todo aquello que no ha dejado surco en la historia y que, frente a los agonismos unamunianos que Lozano entiende como lector pero con los que no comulga íntimamente, asume sin estertores, enfermo de compasión por (con) los habitantes difusos de un universo menor que espejea un momento, se desvae luego y finalmente desaparece.

Respecto a esa palpitación sensitiva, creo que no hay ejemplo más conseguido en Azorín que el de *Un pueblecito (Riofrío de Avila)*, y tampoco un acercamiento más logrado a ese texto, y al espíritu azoriniano en su conjunto,

que «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrio de Ávila*», ponencia que dictó Lozano en el I Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)», en cuyas actas puede leerse. Aquel coloquio fue el primero de los celebrados en la Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia), a algunos de los cuales acudí como miembro supernumerario de una secta de azorinistas (categoría académica) azorinianos (categoría cordial). En Miguel Ángel Lozano se conjuntaban sin estorbarse, como en nadie que yo conozca, ambas categorías.

Pero si con algún escritor se ha fundido estética y psíquicamente Lozano, más aún que con Azorín, es con Gabriel Miró. De él le han atraído la sutilidad de su percepción, la luminosidad tamizada, la candidez moral, la falta de finalidad del andariego que no se dirige a sitio alguno, la morbidez irisada de matices, el éxtasis del fracaso. Miguel Ángel Lozano ha visto la sustancia de un autor al que tantas veces se ha despachado como novelista lírico —para insinuar lo que no se afirma expresamente: que es un novelista demediado—, y se ha opuesto, con las razones del corazón y los sentimientos de la razón, al desgraciado y muy extendido juicio de Ortega (*El Sol*, 9 de enero de 1927), quien, a propósito de *El obispo leproso*, elogió a su autor como estilista para negarle, más que escatimarle, su condición de narrador de fuste. Centrado en la novela bipartita de Oleza, Lozano ha identificado pasiones no menos turbulentas que las de los relatos naturalistas, solo que apuntadas sin borborismos ni retorsiones expresivas, dada su extraordinaria capacidad para catar la realidad —con los ojos, sí; pero también con todos los demás sentidos, en un tornasol de sinestesias— y presentárnosla sin exprimir, como sostenida en el cendal de unos puntos suspensivos.

Donde, a mi ver, alcanza el estudioso su ápice crítico es en la interpretación del engañoso *estilo pleno* de Miró, disidente en el fondo de Jorge Guillén. En *Lenguaje y poesía* (1961), Guillén consideró al alicantino paradigma del «lenguaje suficiente» por su riqueza, luminosidad mediterránea y don de la palabra, de modo que, deslumbrado por su arsenal lingüístico, acuñó de él una estampa como poeta-novelistas poderoso y olímpico. Al estilo mironiano oponía Guillén el «lenguaje insuficiente» de un san Juan de la Cruz: dada la *cortedad del decir* para vestir verbalmente lo que desborda el ámbito de lo comunicable, debe limitarse a señalar con el dedo, como Colón, aquella *terra incognita* que no ha pisado nunca y solo atina a barruntar. Lozano ha resuelto la contradicción aparente en Miró, pues su exuberante bagaje verbal termina doblando la rodilla cuando pretende referir aquello que, de todos modos, está siempre *más allá* de su capacidad representativa. Por esta razón su universo se dibuja no tanto en las palabras, por ricas que estas sean, cuanto en el espacio que se abre allí donde aquellas se retraen. En ello consiste el «decir las cosas por insinuación» al que el propio autor se refirió alguna vez y que Lozano ha captado y explicado.

A la luz de lo anterior, Lozano no es solo un editor de ambos autores, sino su editor por excelencia. Por lo que concierne a Azorín, ha editado obras sueltas (*Tomás Rueda*, IAC Juan Gil-Albert, 1994), pero los dos grandes empeños como editor literario del monovarense son, por un lado, las *Obras escogidas* en tres volúmenes (Espasa, 1998), y, por otro, las dos entregas (I y II) de *Novelas* (Biblioteca Castro, 2011 y 2012). El empeño de publicar unas *Obras escogidas* implicó poner previamente en orden la escritura de un autor que diseminó en los periódicos sus cuantiosos escritos, recogidos o no luego en volumen, y que, a mayor abundamiento, murió nonagenario y estuvo escribiendo casi hasta el final de sus días. Solo realizada esa tarea podía ya abordarse una selección que, aunque copiosa, puede ser abarcada por un lector normal. Y en lo tocante a la edición de sus novelas en dos volúmenes, la dificultad consistía en determinar qué es y qué no es novela, cosa nada evidente en alguien que comenzó cuestionando el género en su juventud, y a medida que transcurría el tiempo fue acentuando la porosidad de sus propuestas narrativas, la desvertebración y la falta de sujeción a los consabidos tres momentos (planteamiento, nudo y desenlace) del paradigma realista que Azorín contribuyó a disolver. Supongo que ni siquiera el editor estará absolutamente seguro de haber dado respuestas inequívocas a todas las dudas, pues corresponde a la naturaleza azoriniana navegar entre aguas, adelgazar las paredes entre los géneros literarios, introducir una aguda presencia del yo fluente o lírico en cualesquiera trabajos de su escritura. Dicho esto, las razones que arguye Lozano para efectuar el acopio de las que llama en los dos volúmenes «novelas» nunca responden a capricho ni a humo de pajas: ir de su mano en el conocimiento de Azorín significa llevar un buen guía, que nunca tratará de suplantar al autor a cuyo servicio se pone. Ha preparado Lozano, además, monográficos y volúmenes colectivos sobre dicho autor, como *El retorno de Azorín* (*Ínsula*, 556, 1993), *Azorín, renovador de géneros* (Biblioteca Nueva / Ayuntamiento de Monóvar, 2009) y *Azorín periodista* (Ayuntamiento de Monóvar, 2010).

Si nos atenemos a Miró, ha realizado Lozano ediciones específicas de determinadas obras, como *Novelas cortas* (IAC Juan Gil-Albert, 1986), *Las cerezas del cementerio* (Taurus, 1991), *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* (Espasa Calpe, 1991); pero es, sobre todo, el editor de los tres volúmenes de *Obras completas* (Biblioteca Castro, 2006-2008). Además de numerosos artículos, se ha encargado de preparar las *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»* (CAM, 1999; con Rosa M.^a Monzó) y las *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»: Gabriel Miró, novelista* (CAM, 2004). A él se debe también la coordinación de *Gabriel Miró: las cosas intactas*, monográfico de *Canelobre* (50, 2005; con Rosa M.^a Monzó), revista que dirigió, así como la del volumen colectivo *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró* (Universidad de Alicante / IAC Juan Gil-Albert, 2007). El IAC Juan Gil-Albert y la CAM le

encomendaron la dirección de una tarea de largo alcance como es la publicación en ediciones comentadas, a cargo de reputados especialistas, de toda la obra mironiana. Y no puede dejar de citarse su estudio *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró: «Del vivir»* (Universidad de Alicante, 2010). Recientemente ha emprendido, junto con Laura Palomo Alepuz y Dolores Thion Soriano-Mollá, la reimpresión en Ediciones Ulises de las *Obras completas* mironianas atenuadas a la «edición conmemorativa» llevada a cabo, tras su muerte, por los «Amigos de Gabriel Miró», en esta ocasión con el añadido de introducciones al efecto. En el momento en que firmo estas páginas, ha aparecido el volumen I, que incluye *Del vivir* y *La novela de mi amigo*.

CODA

«Como las cosas humanas no sean eternas...». Inclinado ingénitamente a la melancolía, supongo que estas palabras de Cervantes (*Quijote*, II, LXXIV), que abren la puerta a la cordura final de don Quijote y, con ella, a su muerte, habrán sido comentadas por Miguel Ángel Lozano Marco no pocas veces en clase, pues siempre tuvo al *Quijote* como objeto de sus explicaciones y coordinó alguna publicación sobre ese libro que, para nuestra desgracia, no hemos podido leer nunca por primera vez (*El «Quijote», libro abierto*, Universidad de Alicante, 2006). No se trata aquí, por fortuna, de alusión a la muerte, ni siquiera a la conclusión de un trayecto intelectual, sino solo a la del empleo docente de nuestro personaje. No es poca cosa, pero al menos nos permite suponer que podremos seguir disfrutando de sus palabras y de sus fructuosos ensimismamientos. El cacareo que constituye el ruido de fondo de nuestro tiempo deja muy poco hueco a la palabra medida y al silencio feraz, nunca dispuestos a meter los codos para hacerse un sitio. Casi como una metáfora, el retiro de Miguel Ángel Lozano constituye una contestación tácita a este cloqueo que todo lo avasalla, como quien cierra su libro y recrea mentalmente aquello que, siglos atrás, musitara en verso Francisco de Medrano: «suframos, Amarilis, y callemos».

Quienes pretendemos con estas hojas rendirle homenaje, no podemos evitar que las cosas sean como son. Sin embargo, apostados en la orilla de los agradecidos, queremos que llegue a él la manifestación de nuestro reconocimiento por las palabras que ha pronunciado y por los silencios que ha cultivado. A la urdimbre que forman unas y otros, con el entretrejo de los textos y autores que ha atendido y explanado ante ojos y oídos de quienes leían y escuchaban, muchos deben, debemos, algo de lo que somos. *Vale*.

SALUTACIÓN

Ian MACDONALD
University of Aberdeen

Debido a mi estado de salud, no estoy en condiciones de entregar un trabajo para este homenaje tan merecido a mi amigo, colega y guía. No obstante, quisiera ofrecer unas palabras de felicitación y agradecimiento personal al bien nombrado Miguel Ángel.

En 1989, mi esposa Fay y yo hicimos un nuevo viaje a Alicante, siempre un placer especial desde que, en 1964, inicié mis investigaciones sobre Gabriel Miró para mi doctorado. Nuestro viaje tenía como objetivo preparar una edición de *Del vivir*, mi primer amor entre los escritos de Miró, que me puso en contacto con Sigüenza, «hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos».

Visitamos Parcent, siguiendo los caminos cuya construcción había dirigido el padre de Miró, y sacamos fotos de la casa donde paró su hijo mientras preparaba *Del vivir*. También del lavadero y de los caños por donde salía el agua fresca, pura y rústica que celebró el alicantino tantas veces. Después pasamos por la leprosería de Fontilles y charlamos con un padre, quien nos convidó a entrar para estrecharle la mano a un leproso. Lamentablemente nos faltó el coraje.

Vueltos a Alicante nos convidó a comer un profesor muy entusiasta que buscaba a otros entusiastas para preparar ediciones de las obras de Miró, un proyecto ya empezado que iba a ser una contribución magnífica a la comprensión de su obra. Tristemente el proyecto permanece hoy incompleto. ¡Aquel profesor me invitó a preparar la edición de una obra de «mayor envergadura» que *Del vivir*, *El obispo leproso!* Un honor y una sorpresa. Edmund King era el pionero, pues ya había preparada la edición de *Nuestro Padre San Daniel*.

Claro que el profesor al que aludo era Miguel Ángel Lozano, a quien debo casi todos mis empeños mironianos desde aquel encuentro. Por entonces no

conocía el trabajo de mi nuevo amigo, que había obtenido el año anterior el Premio Fastenrath con un libro sobre Pérez de Ayala. A partir de entonces, durante muchos años y en numerosas ocasiones he leído, escuchado y apreciado sus espléndidas contribuciones a la literatura hispana, sobre todo de los años de la transición desde el realismo novecentista hasta los múltiples y apasionantes experimentos y logros de los treinta primeros años del siglo pasado. Un tránsito, como dijo Miró, del párrafo a la palabra.

Con los años, Gabriel Miró llegó a ser el predilecto de la sensibilidad de Miguel Ángel Lozano, quien no ha escatimado esfuerzos para que fueran mejor comprendidas y apreciadas las calidades del escritor. Se ha convertido en el gran especialista de todo lo concerniente a Miró, con una extraordinaria maestría en la observación de los detalles y una percepción renovadora de la obra. También mostró capacidades de otro tipo, en la organización de dos simposios internacionales en 1997 y 2002, con la edición de las respectivas actas. Estos simposios fueron ocasión, entre otras muchas, de reunión de mironianos de todas partes y motivo de un aprendizaje recíproco. En mi caso, Miguel Ángel Lozano me convidó a realizar repetidos viajes a Alicante y ofrecer mis lecturas de Miró.

Entre tanto, fue trabajando sin descanso en la edición escrupulosa y profesional de los autores que estudiaba, notablemente las *Obras completas* de Miró en tres tomos con sus respectivos estudios y bibliografías, así como las *Novelas* de Azorín. Su laboriosidad ha contribuido a la comprensión y promoción de todas las esferas de la literatura y de las artes.

En los años noventa me correspondió ocupar puestos de administración dentro de la Universidad de Aberdeen, por lo que escribí poco; pero para entonces había empezado los trabajos sobre el epistolario mironiano, que comencé con Alba Chaparro y después proseguí con Frederic Barberà, sin ninguna idea de cómo y cuándo llegarían a la prensa. Gracias a Miguel Ángel, el tomo preparado con Frederic salió en 2009, en una edición magnífica publicada en Alicante. Yo le había enviado con mucho retraso el manuscrito, y él organizó todo, incluidas las presentaciones a la prensa en Alicante y Madrid.

También se encargó de la traducción y la edición de mi libro sobre Miró, tomo que sin sus esfuerzos nunca hubiera existido. Además, cinco de mis artículos se deben a su generoso aliento. Y cada visita a Alicante era la ocasión para las comidas siempre ofrecidas por Miguel Ángel, que supusieron sabrosas introducciones a la cocina de Alicante, sobre todo el arroz a banda.

Mis estudios sobre el gran alicantino se habían iniciado en 1964. Pasamos por entonces unos meses en Benalúa, muy cerca de la casa del Mirador Azul, domicilio del Gabriel niño. Cada día iba yo a la antigua Biblioteca Gabriel Miró a pie, a través de una calle Óscar Esplá todavía de arena, para estudiar al escritor bajo los ojos benévolos del bibliotecario don Vicente Ramos, conocedor

sin par en su tiempo de todo lo relacionado con Miró. Eran los días de Franco, no muy amenos para los investigadores. Y era notable el que muchos de los estudios sobre Miró salieran de la pluma de españoles del exilio o de estudiosos que escribieron en inglés.

Así que Miguel Ángel fue la representación de una nueva hornada de profesionales españoles que se integraban como investigadores destacados en el mundo universitario internacional. ¡España se abría al universo de la cultura al mismo tiempo que los británicos salían de su imperialismo!

Tal vez he hablado demasiado de mí mismo, pero solo desde mi perspectiva puedo dar cuenta como testigo de la devoción de Miguel Ángel Lozano por la cultura hispana, y de su respaldo a tantas personas, siempre con una modestia y una generosidad ejemplares.

Gracias, Miguel Ángel.

SER SIGÜENZA

Juan Luis TATO GONZÁLEZ-ESPADA

Profesor y escritor

Sin duda ha de parecer indecoroso que estas páginas dedicadas a homenajear a nuestro Miguel Ángel, a nuestro gran Lozano, arranquen hablando de uno mismo. Verán, he de empezarlas así porque en este comienzo, un poquito largo quizá, se explicará cómo, por decirlo a lo grande, él me salvó la vida.

Ambos habíamos sido alumnos —destacados alumnos, si me permiten el descaro— del Centro de Estudios Universitarios de Alicante, dependiente de la Universidad de Valencia, en el que habíamos cursado los tres primeros cursos de Filología Hispánica. Corrían los últimos años sesenta y lo primeros setenta del siglo pasado. Luego él se marchó a la Autónoma de Barcelona y yo a la de Madrid a estudiar los dos últimos cursos de la carrera. Y, por si guardan alguna reserva al respecto, dejamos bien alto allí y allá el pabellón del CEU de Alicante.

Lozano se inclinó por la Literatura y yo por la Lengua, concretamente por la Gramática Generativa (permítanme otro instante de solipsismo crudo; enseguida vuelve a aparecer nuestro buen amigo y ya se quedará hasta el final), que en aquel entonces representaba la nueva ola de la lingüística en los departamentos correspondientes de las principales universidades norteamericanas. Es decir, lo más de lo más. Noam Chomsky (MIT), George Lakoff (Univ. California, Berkeley), James D. McCawley (Univ. Chicago) y sus profusos escritos guiaron mis primeros pasos lingüísticos, pringosos de modernidad. Artículos y más artículos en inglés, revistas y más revistas (*Word, Language, Linguistic Inquiry...*) americanas e inglesas sobre mi escritorio, nostalgia escondida del hermoso español, incluso de los sintagmas predicativos, tan predecibles y de los complementos indirectos, tan hipocritones...

Días enteros en las ramas, en los ramalazos... Hasta que me harté, y un día de aquellos telefoneé a Lozano a la hora de comer: «¿Sabes qué? ¡Voy a hacer

la tesis doctoral sobre Quevedo!». Él, que me sabía embrujado por aquellas lingüísticas ultrasónicas, guardó silencio..., tanto que golpeé con los dedos el micrófono por si no me había escuchado. «Juan Luis, ¿qué me dices...?» —es una persona serena que siempre habla sin signos de exclamación—. «Pero si tú...». «¡Sí, sí, ya lo sé, pero ha llegado el colapso! ¡Quiero volver a la vida! ¡Soy un es cansado, soy presentes sucesiones de difunto, amigo mío!».

Y allí mismo, sin esperar más, con la comida en la mesa quizá, me comprendió y desgranó las razones por las que meterme en una tesis sobre Francisco de Quevedo carecía de sentido en mi situación actual. «Indaga otros caminos. Tómame el tiempo que haga falta. Leer a Gabriel Miró puede ayudarte». «Bueno, leí hace dos o tres años *El obispo leproso*, y la verdad...». «No, no, yo me refiero al Miró de Sigüenza. Léete *Años y leguas*. Mano de santo, verás». «Gracias, Miguel Ángel, no te he dejado comer». «No te preocupes, hoy hemos comido pronto, solo me falta el café. Ya me cuentas».

Obedecí sus sugerencias: busqué por casa *Años y leguas* y me regalé unos días para su lectura. Tenía la impresión de que tenía ese libro, pero en mi desordenada biblioteca no era fácil dar con él. Quizá se trataba de un falso recuerdo... No, allí estaba, en lo alto de un estante, medio tapado por dos libros grandes. Un ejemplar manoseado sin señal alguna de propietario —¿de quién sería?, yo no lo había leído, unas páginas acaso, ¿vendría de Lux?— y editado de cualquier manera por Losada, Buenos Aires, en 1958. ¿Habría llegado hasta mí Dios sabe cuándo gracias a uno de los envíos regulares (*Billiken*, *Para Ti*, recortes de *La Nación*, ¿algún libro...)) de mis dos tías abuelas bonaerenses a mi abuela María?

Un tanto misterioso todo, pero lo tenía en mis manos; ya podía empezar a sentir en cualquier momento su influjo benéfico, esa «mano de santo» que se me había prometido. No tardé en sentirlo. Enseguida, en cuanto me puse, en las veinte primeras páginas, agazapadas bajo la prosa exquisita de Gabriel Miró, hallé las señales deseadas, dirigidas directamente a mi espíritu.

Sí, en una de ellas, en la primera concretamente, cuenta Miró: «Iba Sigüenza montado en un jumento, porque así recorrió, hace mucho tiempo, sus campos natales. Estaba muy gozoso, como entonces; no había más remedio, para guardarse fidelidad a sí mismo, al que era hacía veinte años». Casualmente, ¡casualmente!, la misma distancia temporal que me separaba a mí, cuando Lozano acudió en mi ayuda, de mis correrías campestres en la infancia: veinte años. Tenía en mis veranos de la Venta del Aire, frente a Tibi, doce, trece, catorce años, y poco más de treinta cuando mi rabieta con lo de la tesis sobre la poesía de Quevedo. Y un poco antes, en esa misma página: «la emoción de esta hora que se había quedado inmóvil para Sigüenza». Esos veinte años, esa emoción inmóvil... La verdad es que yo me parezco mucho al personaje creado por Miró, pensé, calado de egotismo hasta los huesos.

Sí, pero existía un pero en mi interior, no lograba identificarme del todo con él. Sigüenza contempla y observa, como debe ser, como hacía yo en La Venta, pero le faltaba la observación cuidadosa, amorosa de lo mínimo o insignificante para hermanarnos. Ese era el pero.

Y hete aquí que dos páginas más allá aparece lo que yo estaba echando en falta: «Y para que no se le pliegue su alegría se pone a mirar las avispas, los abejorros y los escarabajos», a quienes dedica el autor sendos párrafos henchidos de amoroso cuidado. Y como de propina, en la página siguiente: «Aprovechándose de la soledad viene una araña invisible por el azul y cuelga la tela de una nube blanca y delgada [...] El silencio es tan grande y tan fino que Sigüenza no se atreve a gozarlo».

Avispas, abejorros, escarabajos, arañas, soledad, silencio. Ya no hay duda. ¡Yo también soy Sigüenza!

*

¿Dos Sigüenzas? Dos de momento, pero podrían ser pronto veintidós o setenta y ocho o setecientos dos. Masculinos y femeninos, naturalmente. Si ustedes, amables lectores, simples admiradores de Gabriel Miró, sienten un no sé qué al escuchar estas cuentas, imagínense lo que habrán sentido los estudiosos de la obra del escritor alicantino con tales novedades. «Sigüenza solo hay uno, claman, nacido en *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)* en 1904, crecido y desarrollado en *Libro de Sigüenza*, 1917, y *Años y leguas*, 1928, para «morir» a manos del autor en la última página de ese último libro. Esa es la realidad, y lo demás son palabras que se las lleva el *llevant* o el *lleveig*, según el día. Y si al menos tuviera el decoro de nombrarse en minúscula...», concluyen enojados.

Todo muy cierto, sí, pero yo no voy a renunciar a mi *sigüencismo* (oportuno neologismo, venido como si nada) así como así. No, ni mucho menos. A mis doce, trece y catorce años, allá en La Venta, en mis vacaciones de verano, en vez de pasarme los días leyendo tebeos o novelitas a la sombra de un pino, subía al Monte Alto, inspeccionando en la ascensión las matas que me parecían desconocidas y los agujeros que había en la tierra, en los que introducía un palito para saber qué criatura los habitaba, y también examinaba las marcas que creía ver en los troncos de los pinos que iba dejando atrás y recogía muestras. Hasta llegar a la cumbre, cuya vertiente sur era un precipicio puro, roca lisa hasta el fondo, que no se podía mirar sino tumbado boca abajo, asomando solo la cabeza y los hombros sobre el abismo. Mirando así el panorama me llegaban las nociones de lejanía, vacío, eternidad e infinito, que luego rumiaba tranquilamente en casa; y la de horror también, imaginando una precipitación voluntaria, ¿voluntaria?!, o accidental. Caminar hacia el borde, aun guardando la distancia, era imposible, pues a medida que te acercabas allí ibas notando

las manos que se apoderaban de uno, haciéndose con la pechera de tu camisa y tirando suave, imperceptiblemente de ti hacia el despeñadero. Sí, yo he sentido esas manos, doy fe. ¡Había que sentarse en el acto para librarse de ellas!

O me acercaba a Tomás, un hombre enjuto de mediana edad, cuñado del mediero, que pasaba los días de sol a sol, uno tras otro, a solas con el mulo, arando, surco va, surco viene, los infinitos bancales de la hacienda, partiendo cada amanecida (nadie salía a despedirlo; solo yo de cuando en cuando, y no parecía darse cuenta de mi presencia) con la botija de agua colgada del hombro y la comida (pan, tocino y unos higos secos) en un atado mugriento. A la vuelta, cayendo la tarde, lo primero era aliviar al compañero de fatigas de los arreos y llevarlo al abrevadero, anejo al aljibe, hasta que se saciara. Qué espectáculo. Después, hasta la puerta de la cuadra —el animal se sabe de sobra el recorrido vespertino y va solo a los sitios en su orden—, donde estriega su oscuro corpachón —cuello, lomo, ijares— contra la tierra, voluptuosa, frenéticamente, con las patas tremolando en el aire, para liberarse de los parásitos y de la roña que lo acosan, o de la tensión del arado, que ha tirado de él, implacable, tiempo y tiempo bajo ese sol de finales de julio, o para ciscarse en el mundo entero, simplemente. El cartujano cuñado del mediero, ya arreglada la bestia, se lava en la pileta del aljibe con agua clara la cara, las manos y el cuello y entra en la casa, donde ya tiene la cena preparada en la mesa... desde el mediodía: un par de huevos fritos bañados/sumergidos en aceite frío, cubiertos, eso sí, con un plato por si las moscas, con un cacho de pan, un porroncete mediado de tinto y más higos secos. Impresionante y silencioso espectáculo final. Aún hoy, cuando escribo estas líneas, a mis setenta y cinco años, me pregunto cómo se me olvida tantas veces deseársle buenas noches a Tomás y hablar con él un ratillo para compensar su vida de silencio y soledad. Imperdonable.

O acercarme alguna noche, con un cielo estrellado como nunca he vuelto a ver, a la reunión de los cinco o seis miembros de la comunidad de la Venta del Aire, donde se dirimían pequeñas cuestiones, ajenas, desde luego, a la política nacional e internacional. La fecha probable del comienzo de la trilla, sus pros y sus contras, los retrasos que se vienen dando en el trayecto diario de La Alcoyana Venta-Alicante, sobre todo a la ida, habrá que hablar con Damián, el chófer. Y el mejor tema para mí: las últimas fechorías de la raposa (*rabosa*, según el ama; *zorra*, para mis padres), ese enemigo nocturno, que nunca se deja ver, de día o de noche, un bicho misterioso que burla a los perros, incluso al Piche, una fiera para todo lo que se moviera. «Sí, pero el Piche se iba por la noche a sus propias aventuras y tampoco servía para mucho. Muy ladrador de día, pero por la noche...», apunta el mediero. «El caso es que se lleva gallinas como y cuando le da la gana», resuelve mi padre. «Y le pusimos a la pared del corral el año pasado un metro más de tela metálica, que me costó un ojo de la cara», exagera, hartó, el amo. Y así, poco a poco, se va haciendo la hora de

acostarse. A Tomás —un poco apartado, sentado en un pedrusco— no se le ha oído en toda la noche, como es natural.

Todo eso, y mucho más que no cuento a ustedes por no resultar pesado, pensaba y repensaba yo en mi habitación, pared por medio de la cuadra, hasta que me dormía. Lo recordaba todo, lo analizaba frase por frase e iba captando la esencia, por así decir, del mundo que me rodeaba, del mundo, vamos. Luego me guardaba lo mejor bien dentro (en el armario, que dicen algunos poetas). Y lo mejor de lo mejor en el corazón directamente, de donde, como es sabido, ya nunca puede volver a salir.

*

Resumiendo: yo soy también Sigüenza (o sigüenza, vale, acepto la sugerencia de aquel sabio indignado). Pero de ahí a decir que todas esas vivencias celosamente guardadas por mí, por el otro, por el de más allá, por cientos, miles de personas, hombres y mujeres, personas respetables, los sigüenzas que somos... Que todas esas vivencias, repito, que son parte fundamental de nuestras vidas no tengan ningún valor, ¡ninguno!, por el simple hecho de no llevar la firma o el plácet de Gabriel Miró Ferrer no me parece justo. Cosas imposibles, la firma, el plácet, ya sé, por razones obvias: el escritor murió en 1930. Pero juguemos un momento con el tiempo, como gustaba de hacer Albert Einstein, quien consolaba por carta a la viuda reciente de Michele Besso (un colega suyo) así: «Él ha partido de este extraño mundo antes que yo. Eso no significa nada. Las personas como nosotros, que creen en la física, sabemos que la distinción entre pasado, presente y futuro no es más que una persistente ilusión».

Juguemos con el tiempo, nos acaban de dar permiso: supongamos que Miró vive aún mientras yo escribo esas quejas del último párrafo que arranca con «Resumiendo». Supongamos, ya puestos, que Miró las lee. ¿Aceptará lo de Sigüenza y sigüenza(s) o se pondrá del lado de los estudiosos de su obra, considerando una necedad cualquier elucubración sobre el sigüencismo?

Aprovecho estos momentos de desconcierto tras la Gran Pregunta, viendo como estoy viendo que el profesor Lozano Marco y otros más parecen desligarse del núcleo duro mironiano: «¡Sigüenza no hay más que uno!», ya saben..., y que el mismísimo Miró hace ademán de retirarse para reflexionar sobre la cuestión, aprovecho, digo, para recordarles aquella sutil definición de Raymond Aron, que dice así: «Razonar es esa manera de pensar que da una oportunidad a la verdad».

Razonemos.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO, MAESTRO

Rosa M.^a MONZÓ SEVA

Exdirectora de la Biblioteca Gabriel Miró

Tuve la inmensa fortuna de conocer a Miguel Ángel Lozano hace ya muchos años. Yo era entonces una joven estudiante de Filosofía y Letras, de Filología Hispánica, en el histórico CEU de Alicante, cuando la sociedad alicantina aspiraba a contar con su propia universidad, aunque su deseo tardaría algunos años en materializarse, por lo que nuestros títulos universitarios fueron todavía acreditados por la Universidad de Valencia.

Entre los muy queridos profesores que nos impartieron docencia durante aquellos cinco años, homenajeamos hoy a Miguel Ángel Lozano Marco. Miguel Ángel, nuestro también jovencísimo profesor, resultó para nosotros, sus devotos alumnos, toda una revelación y nos descubrió en muchos aspectos un nuevo modo de entender la literatura. Ya en el último curso de nuestra licenciatura, en la materia que nos impartió sobre Literatura Española del siglo xx, aquellos alumnos de entonces recordamos, pese a los muchos años transcurridos, cómo nos aproximó al mundo de las vanguardias, tan determinante para el devenir de las primeras décadas del pasado siglo, o a los imprescindibles autores de la Generación del 27. Y en aquel curso Miguel Ángel nos encargó, por grupos, la realización de un «trabajo» que suponría para la mayoría de nosotros un primer acercamiento a la investigación académica, aunque evidentemente muy lejano a los métodos y al rigor que a esta se le exigen. Así, un grupo de compañeras —queridas compañeras— recibimos el encargo de abordar la teoría sobre la novela aparecida en la primera época de *Revista de Occidente*. La publicación, que celebra ahora su centenario, había sido fundada por José Ortega y Gasset y, según su actual director, Fernando Rodríguez Lafuente, sigue manteniendo los principios iniciales del filósofo: «rigor, equilibrio, moderación y un uso inexpugnable de la libertad de expresión y de pensamiento». La primera época de la revista discurrió desde su primer número, aparecido en julio de 1923, hasta

julio de 1936, cuando el estallido de la Guerra Civil supuso su desaparición temporal, reanudándose su publicación en abril de 1963. Con motivo de este centenario la Biblioteca Nacional ha acogido una exposición —comisariada por Juan Manuel Bonet— que ha abordado precisamente la primera etapa de la revista, elemento imprescindible en la difusión de la Edad de Plata de nuestra cultura. La elocuencia de su título evita además otras explicaciones: *La Revista de Occidente o la modernidad española*.

Atendiendo al encargo de nuestro profesor, durante varios meses acudimos con frecuencia a la Biblioteca Gabriel Miró para consultar los distintos ejemplares de la revista. Y ahora lamento profundamente no conservar el resultado de aquellas indagaciones, y no poder comprobar si nos acercamos debidamente a las teorías de la novela que allí se exponían, lo que —como mencionamos antes— constituía precisamente la finalidad del trabajo. Pero sí tengo la certeza de que aquellas visitas tan habituales resultaron decisivas en nuestra formación y en nuestras referencias culturales, más allá incluso de las literarias. Fui incapaz de imaginar entonces hasta qué punto aquellos días resultarían decisivos en mi vida puesto que, tiempo después, en la biblioteca tuve la ocasión de desarrollar una etapa más que determinante —y añorada— de mi trayectoria profesional.

No olvido que el modo de entender la literatura, tal y cómo Miguel Ángel nos enseñaba a hacerlo, iluminaba con una luz nueva a autores imprescindibles, esenciales, próximos a nosotros y que, sin embargo, no habían atraído hasta entonces nuestra atención ni nuestras preferencias: en mi caso, Gabriel Miró y su obra constituyen un ejemplo perfecto de ello; por eso me resulta muy oportuna al respecto la cita de Ian R. Macdonald que Guillermo Laín Corona —autor de diferentes obras sobre Miró— recogía en la introducción a la edición de *La novela de mi amigo* que mencionaremos más adelante:

Una cosa más y una gota de lo que se llama «la vida real». Como profesor en Escocia recibo a muchos estudiantes de Alicante a través de intercambios Erasmus. Casi sin excepción conocen algo de la obra de Gabriel Miró y casi sin excepción no les interesa mucho. Me permito apuntar con toda modestia que tal vez la causa sea que a veces los colegios y la proyección cultural de la provincia ofrecen al público el estilista de prestigio regional en vez del novelista mago de la palabra que «resucita las realidades» y «las valora» (Laín, 2015: 31).

Cuando en 1981 me incorporé a la Biblioteca de la Caja de Ahorros Provincial, todavía estaba reciente la publicación de un libro que acercaba nuevamente a los lectores el recuerdo y la obra de Miró: *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979)*; entre los autores de los estudios recopilados figuraban algunos de quienes habían sido mis profesores en la Facultad de Filosofía y Letras de Alicante pocos años antes:

Juan Luis Román del Cerro (presentador y compilador, además), Emilio Feliu García, Miguel A. Lozano Marco, Manuel Moragón Maestre, Enrique Rubio Cremades. Completaban la nómina Mariano Baquero Goyanes, Francisco Javier Díez de Revenga, Lee Fontanella, Joaquín Gimeno Casalduero, Ricardo Landeira, Ricardo Gullón, Ivette E. Miller, Julio Rodríguez Puértolas, José Rubia Barcia. El volumen, que reproducía en su cubierta una bella serigrafía de Eusebio Sempere, de la carpeta «Homenaje a Gabriel Miró», se agotó rápidamente.

A finales de 1988 publicábamos en la misma entidad un libro de Miguel Ángel: *La literatura como intensidad. Seis lecciones (Clarín, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala)*. Como explicaba el autor en las páginas introductorias, los distintos ensayos habían ido apareciendo entre 1983 y 1987 en distintos lugares, y se ofrecían ahora a los lectores de forma cronológica desde la crisis del naturalismo hasta la aparición de los movimientos de vanguardia. Analizaba, además, las razones que le habían llevado a su recopilación en un nuevo volumen:

Si reúno aquí estos seis ensayos de crítica literaria bajo el signo de la intensidad es porque, quizás, sea esta cualidad el denominador común a los autores y obras que en ellos se estudian: intensidad verbal como expresión de una compleja e intensa visión del mundo, producto de la propia experiencia vital; indagación sobre lo precario de la existencia humana y el sentido de la conducta, y sobre la literatura como forma capaz de apresar y manifestar adecuadamente esa experiencia esencial, y hasta de darle un sentido.

[...]

Asimismo, tiene que ver con el unificador concepto de intensidad literaria el hecho de que buena parte de los estudios que aquí se ofrecen tienen como punto de partida una novela corta (Lozano, 1988: 11-12).

EL LEGADO MIRÓ

En 1994, Olympia y Emilio Luengo Miró, nietos del escritor, decidieron donar a la Caja de Ahorros del Mediterráneo, además de los derechos de autor e imagen de Miró, el fondo bibliográfico y documental que habían conservado en su casa de Madrid y que, con la generosidad que les caracterizó, estuvo siempre a disposición de muy ilustres mironianos que allí los consultaron y crearon además con la familia vínculos que se mantuvieron durante varias décadas. Este Legado Miró completaba de modo determinante la primera donación, la de los casi setecientos volúmenes del despacho-biblioteca que había tenido el escritor en su último domicilio madrileño, realizada en 1981 y que, por su trascendencia, constituyó un imprescindible punto de partida.

El Legado Miró, como fue denominado desde entonces, estaba compuesto por la correspondencia y documentación familiares y del autor, fotografías, un

extenso archivo hemerográfico, los textos que le dedicaron diversos autores, el epistolario (publicado posteriormente), y un excepcional conjunto de manuscritos: anotaciones, cuartillas o breves capítulos inéditos, entre otros. Proceder a la ordenación y clasificación de los materiales recibidos, identificar las firmas del epistolario, llegar a familiarizarnos con la caligrafía de Miró... Todo ello supuso para nosotros un gran reto; pero un reto más que ilusionante y feliz para cualquier profesional de los archivos y las bibliotecas. Tras aquel paso inicial, velar por la conservación de los originales y ponerlos a disposición de los investigadores nos permitió avanzar de manera decisiva en el cumplimiento del compromiso adquirido.

De entre los manuscritos recibidos, para los mencionados investigadores tenían un interés muy especial los borradores de distintas obras cuya publicación había anunciado el propio Miró y que su temprana muerte le impidió concluir, como *La hija de aquel hombre*, o los textos destinados a completar sus *Figuras de la Pasión: Bethlem, Los Magos, Herodes y Marianne...* Cuando la Universidad de Alicante publicó en 2017 el admirable libro de Laura C. Palomo Alepuz —discípula de Miguel Ángel— *Posibles fuentes de Figuras de Bethlem* casi podíamos recordar los tres archivadores que menciona la autora y los documentos ordenados, efectivamente, en carpetas y sobres. Que esta investigación y otras vean la luz es la mejor recompensa que cabe siempre esperar y que termina de dar sentido al trabajo realizado anteriormente.

UNA CÁTEDRA Y DOS SIMPOSIOS

Para atender el creciente interés de lectores e investigadores mironianos y continuar con la difusión del legado, la Caja creó la Cátedra Gabriel Miró, que se convirtió en una fundamental herramienta dinamizadora de distintas actividades que debían permitir, además, la revisión y puesta al día de los estudios críticos e interpretaciones en torno a la obra de Gabriel Miró. Entre sus miembros, Andrés Amorós, Manuel Sánchez Monllor, Miguel Ángel Lozano; como directora de la Biblioteca tuve el honor y la responsabilidad de encargarme de su secretaría.

El I Simposio Internacional Gabriel Miró —que días antes se había presentado en Madrid, en la Residencia de Estudiantes— se celebró en Alicante, los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1997. Y, como mencionaba la prensa alicantina, «el número de inscritos desbordó las previsiones de los organizadores». Ciertamente los casi quinientos participantes superaban ampliamente las expectativas iniciales y nos vimos obligados a cerrar la inscripción y a habilitar nuevos espacios que permitieran a los asistentes seguir el desarrollo de las sesiones.

Víctor García de la Concha, director entonces de la Real Academia Española, abordaba en su conferencia inaugural los «Espacios de la modernidad en la narrativa de Gabriel Miró», comenzando por la definición del concepto:

[...] lo que ocurre en este caso es que cuantos hablan de *modernidad* la definen de manera diversa. Diré, pues, que aquí me refiero a ese proceso que hundiendo sus raíces en lo que conocemos como «modernidad histórica» —el desplazamiento del eje de consideración del espacio de Dios al hombre, la instauración de la subjetividad como norma de valor, la consagración de la racionalidad, etc.—, experimenta en la última parte del siglo XVIII una crisis que va a resolverse con la implantación de un nuevo estatuto de lo literario (García de la Concha, en AA. VV., 1999: 11).

Edmund L. King (Universidad de Princeton), en su conferencia de clausura, nos acercaba a «Gabriel Miró, autor», y nos explicaba los motivos de la elección de dicho título:

Cuando, con su habitual amabilidad, nuestro amigo Miguel Ángel Lozano me invitó a pronunciar la conferencia de clausura de este Simposio, naturalmente quería saber cuál sería mi tema. Le ofrecí varios, entre ellos «Gabriel Miró, autor», explicando con excesiva valentía que a través de la figura que yo llevaba medio siglo estudiando pensaba rebatir el argumento que empezaba a gozar de bastante aceptación en círculos universitarios de que el autor no contaba para nada, que el autor estaba muerto. «De los temas propuestos», me dijo el profesor Lozano, «casi prefiero el de *Miró, autor*» (King, en AA. VV., 1999: 29).

Inolvidable Edmund L. King. Al escribir estas líneas resulta imposible no evocar su generosidad, su carácter siempre afable y su disposición a colaborar, así como su envidiable sentido del humor, influido quizás por su dedicación al estudio de la cultura española a lo largo de su vida. Tristemente, Edmund nos dejó pocos años después.

Las ponencias fueron impartidas por reconocidos expertos mironianos: Francisco Javier Díez de Revenga, Ricardo Landeira, Ian R. Macdonald, Francisco Márquez Villanueva, Vicente Ramos, Enrique Rubio Cremades, Ricardo Senabre, Gonzalo Sobejano. La de Miguel Ángel estuvo dedicada a «Gabriel Miró y el “estilo íntimo”: *La novela de mi amigo*». Tras las ponencias se celebró una mesa redonda y el simposio continuó con la exposición de las distintas comunicaciones. De ese modo, desde la dirección de la Real Academia Española a las Universidades de Princeton, Murcia, Colorado, Aberdeen, Harvard, Salamanca, Columbia, Vancouver, Kentucky, Wyoming, Navarra, Lyon, Grenoble, Barcelona, o la propia Universidad de Alicante, el mundo académico, estudiosos de la literatura, hispanistas, críticos literarios, brindaban a Miró y a su obra la más calurosa acogida.

El prestigioso pianista norteamericano Douglas Riva, reconocido por la crítica como un gran experto en música española, y de modo particular en la de Enrique Granados, clausuró los actos del simposio. En un escrito remitido a la Caja días después, Rivas nos decía que «La profunda amistad que unía a Gabriel Miró y Enrique Granados, muy especialmente la exquisita sensibilidad y el concepto de belleza que ellos compartieron fue el motivo del programa del concierto, un monográfico dedicado a la música de Granados». Imposible expresarlo mejor.

Y sí, quienes nos habían acompañado durante aquellas jornadas se marcharon, volvieron a sus países, a sus distintas ocupaciones; pero seguramente tanto para ellos, como para nosotros, aquellos días permanecen imborrables en nuestra memoria y nuestros afectos.

Finalmente, contamos también con una exposición, *Gabriel Miró, escritor (1879-1930)*, que se inauguró durante aquellos días y que, tras su estancia en Alicante, se pudo ver después en Orihuela —inexcusable destino—, la Universidad de Barcelona o el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El propósito fundamental de la muestra, de cuyo diseño se encargó Eduardo Palenzuela, aparece recogido en la página institucional del catálogo impreso que firmaba Román Bono Guardiola, presidente entonces de la Caja:

No nos queda más que invitarles a visitar detenidamente la exposición. En ella encontrarán el mundo en que vivió Gabriel Miró, podrán conocer a su familia y a sus más queridos amigos, percibirán la huella imborrable que supo dejar entre quienes lo conocieron. Y están sus libros: la belleza, la sensibilidad y la emoción que nos esperan en las páginas de *El obispo leproso*, *Años y leguas* y tantos otros. Constituya esta exposición, ante todo, una invitación a la lectura (*Gabriel Miró, escritor [1879-1930]*, 1997: 4).

Sí, pretendíamos modestamente que un público escasamente conocedor de su obra se acercara a través de los distintos paneles al escritor y su ambiente, a los evocadores párrafos que dedicó a su ciudad natal; intentamos, en suma, descubrir al hombre y su familia, las ciudades que habitó, los títulos y la esencia de sus escritos fundamentales. Volver a Gabriel Miró, el escritor querido y admirado por los autores más reconocidos de su tiempo, a quien figuras de la entidad de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Azorín, Josep Carner, Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Ramón María del Valle-Inclán, José Bergamín o Gerardo Diego, entre tantos, mostraban su afecto y su reconocimiento en las dedicatorias de sus libros.

El tercer apartado, «Gabriel Miró y las sensaciones», resultó, sin duda, el desafío más complejo con que nos encontramos en la exposición.

De pie, rígido y pálido; en la diestra, un pomo de rosas y un guante amarillo; en la siniestra, el junco y el sombrero; la mirada fija en un cobre de una cómoda

Imperio; la barba estremecida, y la piedra de su frente con una circulación de sol. Así pidió don Álvaro la mano de Paulina (Miró, 1995: 171).

Mediaba marzo. Olor de naranjos de todos los hortales. Aire tibio, y dentro de su miel, una punzada de humedad, un aletazo del invierno escondido en la revuelta de una calle (Miró, 1994: 172).

Ambas citas pertenecen, respectivamente, a *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, sus hermosas y conmovedoras novelas de Oleza. Junto con otras frases constituyeron el modo elegido para intentar mostrar a los visitantes el mundo de sensaciones, ese «decir las cosas por insinuación» que se encuentran en el principio esencial de su concepción de la literatura: «La palabra no ha de decirlo todo, sino contenerlo todo». O «la palabra exacta, el sonido exacto para evitar la realidad exacta sino la sensación emocionada. Lo exacto no necesita de nuestra lengua literaria porque ya existe».

En 2002, entre otros acontecimientos, la Biblioteca Gabriel Miró conmemoraba su cincuentenario y procedió además a la inauguración del Centro de Legados y Donaciones. Fue también el momento escogido para celebrar el II Simposio Internacional dedicado en esta ocasión a las novelas del autor, dado el carácter más genérico que —por cuestiones obvias— había tenido el anterior. El simposio tuvo lugar nuevamente en el Aula de Cultura de la Caja durante el mes de noviembre de ese año, cuando habían transcurrido ya cinco desde la celebración del primero: un plazo razonable para exponer las nuevas aportaciones que habían ido produciéndose en el análisis de la narrativa mironiana. Y bajo la dirección de Miguel Ángel, que también fue ponente, intervinieron en el mismo algunos de los nombres que han venido siendo imprescindibles para nosotros: Enrique Rubio Cremades, Gregorio Torres Nebrera, Agnès Hollman-Salavin, Francisco Javier Díez de Revenga, Ian R. Macdonald, Frederic Barberà, Adolfo Sotelo Vázquez y Roberta Jonhson. Las actas de este II Simposio fueron editadas por la Caja de Ahorros del Mediterráneo en 2004.

Miguel Ángel Lozano fue el director científico de ambos simposios. Sin él y su generosidad, entrega absoluta, disposición y ayuda desinteresada, casi nada de lo expuesto hubiera sido posible. En los mejores momentos, y en los otros —que también los hubo—, la certeza de contar con Miguel Ángel siempre resultó la mejor garantía.

Ya ha transcurrido desde entonces mucho tiempo, posiblemente demasiado. Aunque afortunadamente se hayan seguido produciendo otros simposios, encuentros, publicaciones sobre Miró, conviene que nos preparemos para el III Simposio Internacional. De él hablaremos más adelante.

CANELOBRE 50

En 2005, cuando se cumplían setenta y cinco años del fallecimiento de Gabriel Miró y el centenario de la difusión de *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)*, comienzo de la andadura de Sigüenza, el Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil-Albert de la Diputación Provincial de Alicante, decidió dedicar al escritor el número 50 de su revista *Canelobre*.

Y otra vez tuve la ocasión de compartir con Miguel Ángel la coordinación de aquel monográfico: *Gabriel Miró: las cosas intactas*. El título se inserta en un párrafo que el alcoyano Juan Gil-Albert había escrito sobre su admirado escritor: *Gabriel Miró, remembranza*, publicado por Ediciones de la Torre en 1980:

Así Gabriel Miró: moderno. Moderno a fuerza de primitivo. En él se nos ofrecen las cosas como si estuvieran aún sin abrir: virginales. Pero lo terrible es que todas esas cosas estaban ya abiertas de par en par, porque durante siglos los hombres habían ido arrancándoles la corteza, rasgándoles los tejidos inquietos por lo que hubiera dentro. Miró nos devuelve las cosas intactas. Parece como que a su lado hay un derrumbamiento de bambalinas. Olemos a campo como en los tiempos frescos. Nos olvidamos de todas las experiencias. La tierra vuelve a amamantarnos de delicias. Y acabado el libro de Miró, buscaremos el sol con cariño de cristianos primigenios (Gil-Albert, 2012).

La publicación se convirtió nuevamente en punto de encuentro de autores inexcusables en el análisis de la literatura mironiana, y de miembros de jóvenes generaciones. La labor de todos ellos sigue siendo la mejor garantía de que la obra y la memoria del alicantino seguirán vigentes. A los nombres de Francisco Javier Díez de Revenga, Roberta Johnson, Ricardo Landeira, Ian Macdonald, Vicente Ramos, Adolfo Sotelo..., se sumaban ahora Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia), Isabel Clúa Giner (Universidad Autónoma de Barcelona), etc. Gregorio Torres Nebrera aportaba una visión novedosa con su artículo «De la dificultad cinematográfica de Gabriel Miró (“Las cerezas” de Juan Luis Iborra)». En efecto, en enero de ese mismo año Televisión Española intentó nuevamente adaptar al medio *Las cerezas del cementerio* como había hecho anteriormente con las novelas de Oleza. Sin embargo, concluye Torres Nebrera:

El rico mundo interno, introspectivo, que hace de las sensaciones y de las emociones pilares fundamentales de la novela lírica de Miró, no puede ser traspuesto fácilmente a las imágenes. Por ello Miró no es, en principio, un autor fácil, propicio para el cine; intentar traspasarlo a los fotogramas, sustituyendo la capacidad del narrador por la aséptica cámara que muestra, pero no puede profundizar en la psicología complicada de personajes como Félix o Beatriz, es, al fin, la historia de una insatisfacción. (Torres, 2005: 260)

MUCHAS MÁS PUBLICACIONES

Seguramente uno de los más ambiciosos proyectos de edición de la obra completa de Gabriel Miró en las últimas décadas fue el propiciado por el entonces denominado Instituto de Estudios Juan Gil-Albert y la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (Caja de Ahorros del Mediterráneo a partir de 1988). La dirección de la colección corrió inicialmente a cargo de Celso Serrano, a quien se sumó posteriormente Miguel Ángel Lozano, que acabaría asumiéndola en solitario.

El plan de publicación aparecía estructurado en un total de veinte volúmenes y, lamentablemente, no ha sido completado. El último de los títulos aparecidos hasta el momento, y que relacionamos a continuación atendiendo a la fecha de su aparición, fue editado ya en solitario por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert en 2015:

- *Novelas cortas: Nómada, La palma rota, El hijo santo, Los pies y los zapatos de Enriqueta* (ed. Miguel Ángel Lozano Marco, 1986). 2.^a ed., corregida, en 1991.
- *Libro de Sigüenza* (ed. Ricardo Landeira, 1990).
- *El humo dormido* (ed. Edmund L. King, 1991).
- *Dentro del mercado* (ed. Kevin S. Larsen, 1992).
- *El abuelo del rey* (ed. Gregorio Torres Nebrera, 1992).
- *El obispo leproso* (ed. Ian R. Macdonald, 1993).
- *Nuestro Padre San Daniel: novela de capellanes y devotos* (ed. Edmund L. King, 1994).
- *Corpus y otros cuentos* (ed. Gregorio Torres Nebrera, 1995).
- *El ángel, el molino, el caracol del faro* (ed. Roberta Johnson, 2004).
- *Hilván de escenas* (ed. Enrique Rubio Cremades, 2004).
- *Las cerezas del cementerio* (ed. Isabel Clúa Ginés, 2007).
- *Epistolario* (ed. Ian R. Macdonald y Frederic Barberà, 2009).
- *La novela de mi amigo* (ed. Guillermo Lain Corona, 2015).

Miguel Ángel nos comunicó entonces su decisión de dejar la dirección de la colección después de los muchos años y el mucho esfuerzo invertidos en ella. Pero la importancia de concluir ese proyecto sólido y riguroso, aunque haya transcurrido demasiado tiempo desde su inicio, debería constituir una llamada de atención para críticos, investigadores e instituciones... Por si resulta de interés, Vicente Ramos me hizo saber poco antes de su fallecimiento que había terminado de reunir los *Escritos dispersos* de Gabriel Miró, que debían aparecer como volúmenes XVIII y XIX de esa *Obra completa*, y quizás se encuentren en el legado de Ramos que se custodia en Guardamar del Segura, su ciudad natal. Los lectores de Gabriel Miró lo merecen.

Afortunadamente, estos han podido seguir accediendo a su lectura: la Fundación José Antonio de Castro, cumpliendo con los objetivos que se marcó de crear una colección que acogiera las principales obras de nuestros clásicos españoles, publicó las *Obras completas* del autor entre 2006 y 2008. Los tres volúmenes, con edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano, contaron todavía con un especial patrocinio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. No cabe duda del vacío que se percibe en muchas iniciativas culturales tras la desaparición de esta entidad financiera. Y es ahora la editorial Renacimiento, tan reconocida por el prestigio y el cuidado de sus publicaciones, la que al parecer asume la tarea.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO EN SUS *AÑOS Y LEGUAS*

A lo largo de todos estos años, de muchas conversaciones, de trabajos compartidos en los que siempre he podido seguir aprendiendo, pese a su confesa predilección por el *Quijote* la presencia y la figura de Gabriel Miró han ido adquiriendo un protagonismo creciente en la dedicación de Miguel Ángel, como a mí me consta y él mismo afirmaba en una entrevista concedida a la revista digital *Alquibla*. *Alquibla* es un proyecto de Eva María Galán, quien también formó parte de la Biblioteca Gabriel Miró:

Pero el escritor que, para mí, ha sobresalido entre todos es Gabriel Miró. A él me he venido dedicando, de manera intermitente, desde 1979, el año del centenario de su nacimiento. He publicado artículos y ediciones (de sus novelas cortas, de *Las cerezas del cementerio* y de la gran novela sobre Oleza); he participado en la organización de un par de Simposios (el de 1997 fue excepcional; sus actas recogen el mejor conjunto de estudios sobre el escritor), y he llevado a cabo el trabajo del que estoy más orgulloso: la edición de sus *Obras completas* en tres volúmenes, con amplios estudios introductorios y abundante bibliografía. Mi labor más eficaz, en este sentido: la dirección de la Biblioteca de Autor dedicada a él en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; aquí está a disposición de todo el mundo su obra completa, en textos cuidados, y una selección de estudios (Galán, 2016).

Y entre toda la obra de Miró, *Años y leguas* ha ido cobrando un protagonismo relevante con el transcurso del tiempo. «*Años y leguas: ensayo de aproximación a un libro complejo*» es el título de uno de los seis estudios que componen el volumen *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, y que recoge las distintas conferencias presentadas por sus autores en el Seminario celebrado en Alicante en noviembre del 2005. Entendemos que su lectura continúa siendo obligada dada la significación de los participantes y la imprescindible actualización de sus aportaciones a distintos aspectos de la crítica y la interpretación mironianas. Enrique Rubio Cremades, Carme Riera, Isabel Clúa Giner, Ángel Luis Prieto

de Paula, Ian R. Macdonald y Miguel Ángel Lozano son los autores de dichos estudios.

Años y leguas es un libro unitario donde, en el relato de un regreso a la tierra natal, se va trazando el itinerario que conduce al protagonista a ahondar en el sentimiento de su identidad, en la «conciencia emocional» de él mismo en los lugares donde tal hallazgo puede lograrse. Es un libro hecho, además de con palabras, con toda la vida que puede manifestarse en palabras; es el libro que un hombre sensible puede hacer cuando ha culminado su madurez y se encara con lo más importante: intentar indagar en el conocimiento y la expresión del verdadero sentido de su existencia (Lozano, 2007: 152).

Hace ya bastantes meses, Miguel Ángel escribía un artículo en el diario *Información* en el que sugería que *Años y leguas*, aquella obra publicada finalmente en 1928, y a la que su autor consideraba «un libro muy mío», podría ser el asunto central del III Simposio Internacional Gabriel Miró. Por múltiples razones es una propuesta que debería ir concretándose aunque no constituya una tarea sencilla; pero, como va acercándose su centenario, llega el momento de aunar iniciativas, esfuerzos, y lograr que obtenga el reconocimiento debido, más allá de los tópicos y de la inmediatez.

Este breve texto pudo —y quizás debió— ser todavía más breve; seguramente bastaba con escribir: «Gracias». Con él solo he pretendido volver a mostrar mi admiración, mi cariño de siempre, a Miguel Ángel Lozano, destinatario más que merecido de este Homenaje. Y agradecer también a la vida, a las circunstancias o al destino, las ocasiones que se me han brindado para colaborar y continuar —siempre— aprendiendo de él. Porque una clase, una conferencia, la lectura de sus libros, la presentación de una obra, una simple charla, acaban constituyendo para mí una lección magistral.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV., *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.
- AA. VV., *Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró: Gabriel Miró, novelista*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004.
- GALÁN SEMPÈRE, Eva María, *Miguel Ángel Lozano Marco catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante*, 2016; <<https://www.alquiblaweb.com/2016/11/11/miguel-angel-lozano-marco-catedratico-de-literatura-espanola-en-la-universidad-de-alicante/>>.
- GIL-ALBERT, Juan, *Gabriel Miró: remembranza*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012; <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4b3p1>>.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *La literatura como intensidad. Seis lecciones (Clarín, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala)*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1988.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Años y leguas. Ensayo de aproximación a un libro complejo», en Miguel Ángel Lozano (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2007, pp. 127-164.
- MIRÓ, Gabriel, *El obispo leproso*, ed. Ian R. Macdonald, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel: novela de capellanes y devotos*, ed. Edmund L. King, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994.
- MIRÓ, Gabriel, *La novela de mi amigo*, ed. Guillermo Laín Corona, Alicante, Instituto de Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2015.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «De la dificultad cinematográfica de Gabriel Miró (“Las cerezas” de Juan Luis Iborra)», *Canelobre*, 50 (2005), pp. 245-260.

II

DE ARGENTEA AETATE

GENERO LITERARIO Y BÚSQUEDA DE TRASCENDENCIA EN *LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO*

Gemma MÁRQUEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Barcelona

Sin duda, fue el hecho de que *Las confesiones de un pequeño filósofo* (LCPF) aparecieran publicadas por primera vez bajo el marbete de *novela* el causante de que en tan escasas ocasiones se haya estudiado la obra como referente del género literario al que apunta su título. Así lo señaló en su momento María Martínez del Portal, una de las estudiosas que ha abordado el análisis de este libro considerándolo dentro de los géneros autobiográficos, si bien como memorias y no como confesiones (Martínez del Portal, 1993). Otro factor, además, había de contribuir a la comprensión de LCPF como novela, impidiendo desde el principio que se estableciese un pacto autobiográfico claro entre la obra y el lector¹. Me refiero a que José Martínez Ruiz no tomó el apellido de su personaje como pseudónimo hasta después de publicarse LCPF. Ello afianzó la identificación entre su protagonista y el de *La voluntad* y *Antonio Azorín*, de manera que las tres obras aparecieron como integrantes de una trilogía en la que las dos primeras extendían su sombra de novelas sobre la tercera (Martínez Cachero, 1960).

La posterior identificación pública de José Martínez Ruiz con su criatura ficcional abrió la posibilidad de rastrear los elementos autobiográficos con que pudieran estar construidas estas novelas y, lo que fue más importante para la modernidad literaria, hizo saltar los límites entre realidad y ficción, pero justamente esa ruptura se interpretó como renovación en el marco de la novela. De hecho, pasó a considerarse uno de los rasgos distintivos de la llamada *novela*

1. Y ello, pese a los apuntes autobiográficos que José Martínez Ruiz publicó en *Alma Española* el 22 noviembre de 1903, parte de los cuales se convertirían después en cuatro capítulos de LCPF.

lirica, categoría sumamente fructífera por su idoneidad para describir unitariamente, más allá de sus particularidades, la obra de los mejores novelistas españoles a lo largo de la primera mitad del xx. En ese sentido, la tarea novelesca de Azorín se ha considerado dentro de esa modalidad narrativa tanto en los trabajos de Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984) como en el de M.^a del Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez (1986) o el de Miguel Ángel Lozano Marco (2010), quien atendió tempranamente a esta categoría crítica al reseñar los estudios coordinados por Villanueva (Lozano Marco, 1984). Dada su cosmovisión y su radical apuesta formal, es comprensible que *LCPF* se haya considerado como parte indiscutible de una ruptura en el género novelístico que permite emparentar la modernidad narrativa española con la de James Joyce, Marcel Proust o Virginia Woolf.

Los estudios más recientes sobre el género de *LCPF* inscriben la obra en el camino que va de la novela lírica a la autoficción, modalidad narrativa de la que se la considera precedente (Garrido Ardila, 2014). Mi apuesta en este trabajo, sin embargo, parte de la idea de que es necesario considerar la posibilidad de leer *LCPF* como obra perteneciente al género de la confesión; confesión de un personaje ficticio, en primera instancia, pero por eso mismo con resultados, para él, muy específicamente ligados a la búsqueda propia de ese género literario. Esta aproximación al libro de 1904, aunque poco frecuentada, no es del todo inédita: ya en 1998, Fernando M. Pérez Herranz y Antonio López Cruces estudiaron la obra como confesión alimentada por el modelo rousseauniano, que habría servido a José Martínez Ruiz para esquivar el nihilismo transitando de la visión filosófica de Schopenhauer y Nietzsche a la de un pensador precartesiano como Montaigne. Volveré sobre esta lectura más adelante, pero, en cualquier caso, mi propuesta es la de interpretar *LCPF* a la luz de un ensayo que María Zambrano publica en 1943: *La confesión: género literario*. Y ello porque esa interpretación de la obra ayuda a comprender qué operación espiritual llevó a cabo en ella José Martínez Ruiz en el seno de la crisis cultural del entresiglo.

En efecto, al presentar el género de la confesión como fruto de unas necesidades históricas y psicológicas específicas, el libro de María Zambrano hace posible alumbrar una coherencia íntima entre contexto cultural, problemática individual, proceso espiritual emprendido mediante la confesión y rasgos formales que la caracterizan. No es que esta congruencia no haya sido suficientemente explicada al considerar *LCPF* como novela lírica, pero sí es cierto que leer el libro como unas confesiones, tal como entiende el género María Zambrano, ilumina algunos aspectos no demasiado estudiados de la obra y permite una nueva comprensión de otros. A esa nueva luz aparecen rasgos esenciales de la trayectoria azoriniana, como su particular postura ante la filosofía, su búsqueda de un lenguaje que revele la realidad, la preocupación por el tiempo o la identificación entre personaje y autor. Lo valioso, creo, de esta

aproximación es que con ella todas esas facetas aparecen como afluentes de un mismo venero: la irrenunciable búsqueda de sentido que, en Azorín, como en muchos de los escritores de la época, enraíza en un trance histórico con el que se quiebran fundamentos esenciales de la cultura europea.

María Zambrano, de hecho, define la confesión como un «género de crisis» (1995: 24), recurso de urgencia al que acude el ser humano desorientado, que se siente disgregado en el cúmulo de acontecimientos de su propia existencia. Este estado de confusión puede ser resultado de circunstancias individuales, pero Zambrano señala la especial capacidad que determinados momentos históricos tienen de potenciar estos procesos: en la cultura occidental, dice, esa desorientación individual que busca unificación mediante las confesiones surge «en momentos decisivos, en momentos en que parece estar en quiebra la cultura, en que el hombre se siente desamparado y solo» (Zambrano, 1995: 39). No puede negarse que uno de esos momentos decisivos se produjo en la historia europea a finales del siglo XIX, y no es difícil ver en la caída de los pilares del proyecto de la razón ilustrada la causa de la intemperie a la que quedaron expuestos y en busca de orientación tantos creadores del entresiglo. En ese tránsito, ni los fundamentos políticos ni los filosóficos pudieron sostener la concepción burguesa del mundo: se desmoronó la credibilidad de la idea de progreso y todos aquellos discursos en que la burguesía se contemplaba a sí misma como creadora y garante de civilización; la razón filosófica, por su parte, amén de la mentalidad cientificista, se reveló como corsé intelectualista que momificaba una realidad mucho más misteriosa y profunda de lo que dichos sistemas de pensamiento eran capaces de describir. En suma, el ser humano se vio desprovisto de todas las construcciones culturales que habían apuntalado su concepción del mundo desde el siglo XVIII, y es entonces cuando quedaron a la vista, junto a la desorientación, lo que Zambrano llama «los profundos anhelos» (1995: 39), un deseo insobornable de trascendencia escamoteado por diferentes estrategias elusivas de la cultura: «profundos anhelos encubiertos por el arte, objetivados por la Filosofía, desteñidos en las épocas de indecisión y ocultos en la plenitud de los tiempos maduros» (Zambrano, 1995: 39).

En este tipo de quiebras civilizatorias ve María Zambrano el caldo de cultivo del género confesional, por cuanto el proceso espiritual que mediante él se despliega tiene que ver con una búsqueda de sentido y unificación cuando han caído todas las certezas y, al mismo tiempo, las soluciones filosóficas no alcanzan a convencer íntimamente. En las confesiones, un individuo que se experimenta a sí mismo dispersado en la fragmentación del mundo busca tanto «algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse» como «una esperanza: la de algo más allá de la vida individual» (Zambrano, 1995: 37). Pero lo hace a través de la confesión justamente porque no ha quedado satisfecho con lo que en este sentido le ofrece la filosofía. Esta puede muy bien proporcionar a

sus acólitos una verdad sobre la existencia, pero lo hace a cambio de objetivarla. Al convertir la vida en objeto de intelección, se reduce a insignificancia todo lo que la existencia da a cada ser humano: anécdotas, pasiones, sufrimientos y alegrías. En cambio, el escritor de confesiones busca mediante ellas una verdad conciliable con su existencia singular, y capaz, además, de salvar esa singularidad transfigurándola: «El extraño género literario llamado Confesión [...] en nuestros tiempos se ha atrevido a llenar el hueco, el abismo ya terrible abierto por la enemistad entre la razón y la vida» (Zambrano, 1995: 24). Enemistad, por cierto, especialmente sentida por los escritores del fin de siglo, algunas de cuyas criaturas —el Apolodoro de *Amor y pedagogía*, el Augusto Pérez de *Niebla* o el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia*— sucumben a la tensión entre la una y la otra.

Tomando ahora la evolución de Antonio Azorín, se puede observar en él un caso particular del fenómeno que describe Zambrano: un hombre en busca de sentido en medio de una época en la que todo lo que sostenía la visión de la realidad se ha desmoronado. El Antonio Azorín que, escapando de la estrechez moral e intelectual de Yecla, viaja a Madrid en busca de su destino de escritor, encuentra en la capital la imagen del sinsentido existencial. Abrumado por la revelación de la muerte y el vacío como trasfondo de toda realidad, se echa en brazos de una solución schopenhaueriana que, a despecho de los que consideraran su actitud final un fracaso, le hace habitables las ruinas del mundo ya en *Antonio Azorín*. Lozano Marco (1996), por otra parte, ha mostrado hasta qué punto Schopenhauer se convierte en alimento esencial para la cosmovisión del creador de Antonio Azorín. Y sin embargo, no basta: este «peregrino señor» que conoce los compases del concierto de las cigarras y las artes de caza de las arañas, que repara en las nimiedades domésticas de una vieja atenazada por el miedo a morir y que desgrana las observaciones meteorológicas de los labradores con los que conversa, todavía necesita tomar la pluma para relativizar irónicamente su condición de filósofo y escribir unas confesiones en las que todas esas minucias se afirmen con igual luz que la verdad filosófica.

Si se concibe el género tal y como lo hace María Zambrano, tiene sentido que Antonio Azorín cierre su evolución de ese modo, puesto que la propuesta schopenhaueriana tiene el inconveniente, en efecto, de humillar la vida. O de caer en un nihilismo que anonada el mundo, si se toma la interpretación de Pérez Herranz y López Cruces (1998). Desde esta perspectiva, el proyecto literario que va de *La Voluntad* a *LCPF* está lógicamente ordenado, pese a que ese orden no se corresponda con el de la historia de Antonio Azorín. La cronología de publicación no es solo una cronología editorial, como afirma Martínez Cachero (2000: 18), sino progresión coherente desde las soluciones filosóficas, parcialmente insatisfactorias, hasta el relato en el que cristaliza esa íntima necesidad de que la vida pequeña de un pequeño filósofo resulte

íntegramente salvada. Porque una visión únicamente filosófica de esa existencia la condena a la irrelevancia, o en palabras del propio Schopenhauer, a una «perfecta objetividad» (1970: 129) contra la que la vida, según Zambrano, se rebelaría. Si las cosas y criaturas, en el modelo schopenhaueriano, son en realidad concreciones distintas de una única Voluntad, si las luchas humanas no son más que la oposición entre diferentes realizaciones de esa fuerza universal, entonces es posible, sí, desapegarse de ellas y librarse del dolor, pero ello supone también reducir a resto insignificante las íntimas congojas del ser humano, sus pequeñas pero entrañables ilusiones, sus afectos perfectamente olvidables pero cuidadosamente atesorados, sus experiencias anecdóticas pero conformadoras de su sensibilidad. Parece que, en el último momento, hay algo de Antonio Azorín que no se deja sobornar por la propuesta filosófica, un deseo irrenunciable de que, a cambio de la verdad, no se pierdan lo que desde la perspectiva schopenhaueriana serían avatares intercambiables de la Voluntad.

Por eso llegan sus confesiones, amorosamente inclinadas sobre un cúmulo de vivencias rescatadas por la palabra: la angustia del niño al que apartan del hogar para llevarlo al internado de los Escolapios, la alegría desparramada de los juegos infantiles a la luz de la luna, las horas mortalmente aburridas en las salas de estudio del colegio, las sentencias desoladoras de los yeclanos, la atención amorosa de la madre al aprovisionamiento del hogar, la timidez de un amor adolescente apenas insinuado... Todo lo que serían nimiedades desde la perspectiva del conocimiento de la Voluntad es rescatado a la insignificancia por un lenguaje que transfigura poéticamente cada recuerdo. Porque como en toda confesión, lo que guía al autor es el deseo de hacer «entrar en la luz» (Zambrano, 1995: 45) todas esas pequeñeces:

La confesión conquista este lugar para las realidades íntimas no reductibles a objeto, realidades que necesitan de un respaldo vivo, de una existencia singular que las sostenga, pues ellas no quieren ser transformadas en objeto. Son las entrañas que quieren vivir como tales entrañas. El corazón que aspira a la vida que le corresponde como tal, corazón que no quiere ser trasmutado en objeto de condición distinta, ser asimilado por la razón, por ejemplo, o disuelto por ella (Zambrano, 1995: 101).

Como han propuesto Pérez Herranz y López Cruces (1998), es posible que, para legitimar ese rescate de la vida personal, Martínez Ruiz haya acudido al yo rousseauiano, o como diría Zambrano, a un modelo de confesiones en el que la realidad del corazón es, única y exclusivamente, su historia (1995: 80). Ahora bien, respecto a este punto cabría apuntar las diferencias que existen entre *LCPF* y el modelo de Rousseau, lo que permite distinguir la diferencia cualitativa de las confesiones azorinianas, aquello que las hace hijas de su época y las desliza un poco más allá de las del ginebrino. Porque, en efecto, *Las confesiones* rousseauianas persiguen hacer visible la existencia singular

y darle sentido, pero lo hacen agónicamente: Rousseau ya no dispone de una cultura que le permita redimir su vida comprendiéndola dentro de un orden divino, a diferencia de san Agustín. En una época poscartesiana, en la que por tanto está clara la soledad del ser humano, ya no es posible que la dispersión existencial quede unificada por la mirada de Dios: solo le quedan al autor de confesiones la mirada social y la propia. El único recurso de trascendencia, pues, radica en hacerse contemplar y contemplarse en la obra literaria, donde el yo está «vuelto hacia sí mismo, recreándose en su propia actividad [...], devolviéndose su propia figura, gozándose su imagen» (Zambrano, 1995: 82). El espacio literario se convierte así en paraíso artificial en el que la vida ya no está dispersa porque se ha replegado sobre sí misma.

No es que ese repliegue no esté presente en *LCPF*. Bien al contrario, son indicio de él los pasajes que descubren a Antonio Azorín mirándose a sí mismo en las escenas de la memoria: «Yo veo en este instante una calle ancha, larga de Yecla, y contemplo cómo marca en las paredes esas fajas diagonales de luz del alborar o del atardecer» (Azorín, 2000: 92); «yo me veo en casa, metido en un ancho cuarto» (Azorín, 2000: 130). Momentos como estos delatan una actitud idéntica a la que María Zambrano define para *Las confesiones* de Rousseau. Por lo demás, es bien sabido que indagación obsesiva en el yo y consideración de la literatura como única alternativa de trascendencia fueron constantes de la modernidad europea. No obstante, hay algo más en su creación literaria que un mero ensimismamiento en el que se agota el alcance de la búsqueda trascendente, y ese *más* es lo que le permite salvar la trampa de las confesiones rousseauianas. Al creer que la realidad es la historia del corazón, el escritor en busca de sentido —Rousseau, en este caso— queda atrapado en sí mismo, no logra la anhelada «libertad de la historia y sus sucesos», ni «salir de su propia historia, que es salir de su tiempo» (Zambrano, 1995: 79). Para Antonio Azorín, en cambio, no hay nada más evidente que la posibilidad de librarse de la historia —la social, y la propia—, noción que ya no tiene credibilidad en el entresiglo al que el personaje pertenece. Como asidero que pueda llenar «precipitadamente el hueco de la verdad última buscada» (Zambrano, 1995: 90), la historia se ha derrumbado.

La radicalidad formal de *LCPF*, su fragmentariedad deliberada, responde, como es sabido, a esa desestimación de la historia como discurso capaz de unificar el sentido de unos hechos. Negándose a contar su vida «punto por punto, tilde por tilde» (Azorín, 2000: 47), Antonio Azorín se opone a la linealidad y la coherencia de lo histórico y elige, en cambio, proporcionar al lector «algunas notas vivaces e inconexas» (Azorín, 2000: 47) de su infancia. Fruto de ello son las sucintas escenas en las que cada recuerdo queda alumbrado, lo que deriva en una fragmentación extrema a la que el escritor se entrega deliberadamente. Si para Zambrano «se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de

toda vida» (1995: 37), *LCPF* asume sin lenitivos esa desintegración. Pero precisamente por ello, porque ha renunciado al discurso cohesivo con que la cultura disimulaba la dispersión factual, es posible que en su lugar aparezca otra realidad, revelada al final del libro: una temporalidad misteriosa que sus trae a Antonio Azorín de su propia vida para identificarlo con la miriada de seres humanos que han poblado el pasado, que comparten su presente y que habitarán el futuro.

Con ello, *LCPF* cumple otros dos de los rasgos que María Zambrano atribuye a las confesiones: la capacidad de hacer algo con el tiempo y la revelación de una evidencia en que se concilian verdad filosófica y vivencia entrañada. En cuanto a lo primero, la filósofa afirma que las confesiones son «el camino para lograr algo respecto al tiempo» (Zambrano, 1995: 30), algo que posibilita al escritor salir de la propia circunstancia e ingresar en un tiempo real, más verdadero que el de la pequeña cronología biográfica o el de la contingencia histórica. No cabe duda de que esa es la temporalidad revelada al final de *LCPF*, cuando Antonio Azorín vuelve como adulto a los Escolapios de Yecla. Llegados a ese punto, la narración recalca primero en la melancólica —e incluso indignada— constatación de los cambios y las borraduras que el paso del tiempo ha impuesto a las salas escolares. Sin embargo, más allá de ese típico *tempus fugit*, el relato acaba desembocando en un descubrimiento estremecedor: ante la fila de colegiales que está viendo pasar a lo lejos, Antonio Azorín tiene la sensación «de que era yo en persona que tornaba a vivir en estos claustros; de que eran mis afanes, mis inquietudes y mis anhelos que volvían a comenzar en un ritornelo doloroso y perdurable» (Azorín, 2000, 138). De este modo alcanza el personaje un vislumbre del verdadero orden temporal del mundo, uno en el que pasado, presente y futuro se entreveran y se destruye la ilusión racional de identidad. Esta ya no puede inscribirse únicamente en una biografía que solo pertenece al Antonio Azorín evocado en las confesiones, sino que se hace reconocible en las vidas ajenas de antes, del instante presente y de después. Ha desaparecido, pues, la separación entre el yo y el mundo, entre objeto y sujeto, y se ha entrado en una percepción no dual de la realidad. A diferencia de Rousseau, el pequeño filósofo ha logrado «salir de su propia historia, que es salir de su tiempo» (Zambrano, 1995: 79), y por eso sus confesiones se detienen en el punto «donde ese otro tiempo real empieza» (Zambrano, 1995: 28).

Respecto a la segunda característica propia de las confesiones, la evidencia final que estas pueden alcanzar, es necesario subrayar la naturaleza experiencial de este ingreso de Antonio Azorín en la no dualidad y, a la vez, las reminiscencias filosóficas que evoca lo entrevisto. La nueva visión del tiempo no le llega al personaje por vía intelectual, sino que se le revela, es decir, que surge en él como «percepción aguda» que lo conmueve: «me he estremecido», afirma (Azorín, 2000: 138). Casi todo aquí se juega en el terreno de lo entrañado,

de lo que se experimenta íntimamente. No son las lecturas filosóficas las que asisten al personaje, sino la vida misma con un instante de epifanía²: en él, la percepción del sujeto está lo suficientemente abierta y desasida de seguridades racionalistas como para que el fondo de la realidad se le transparente en lo supuestamente ordinario. Pero, a la vez, esa experiencia coincide con lo que Antonio Azorín ha leído en los filósofos: Parménides (todo es uno y lo mismo), Schopenhauer (yo soy el otro, pues ambos somos el mismo Ser), Nietzsche (el eterno retorno). Es así como el final de *LCPF* llega a un «punto en que la verdad, una verdad de la mente y de la vida, se tocan» (Zambrano, 1995: 67). Aquel desencuentro entre razón y vida, tan agónicamente sentido en el entre-siglo, se deshace en confluencia.

Cabe discutir, sin embargo, el alcance espiritual de esta epifanía, su capacidad para obrar una transformación en Antonio Azorín y hacerlo salir de su crisis, que es, al tiempo, crisis de una época. Discernir esta cuestión es relevante si se quiere tener una idea más cabal del lugar que ocupa *LCPF* en el camino que separa a san Agustín de Rousseau, o dicho de otro modo, en la distancia existente entre la conversión que permite religarse con Dios y los otros, por un lado, y por otro, la literaturización como forma de trascendencia fallida en una cultura que ya no cree en la divinidad. ¿Son *LCPF*, en ese sentido, unas «semiconfesiones» según usa el término María Zambrano (1995: 88)? Ya se ha visto que hay en ellas una centralidad del yo y una forma de autocontemplarse muy semejante a las de las rousseauianas, aunque el modo en que el relato declina creer en la historia las hace abrirse a una desidentificación y una visión de la realidad que no le habían sido posibles a Rousseau. Y, sin embargo, el final de *LCPF* no parece sugerir que esa visión reconforte a Antonio Azorín. Si la evidencia que Zambrano sitúa «en la salida de toda crisis» es una «verdad de la que puede vivirse» (1995: 67) y que «abre el ánimo a la confianza» (1995: 69), la percepción que experimenta Antonio Azorín lo deja, en cambio, melancolizado: «Y entonces me he alejado un poco triste, cabizbajo, apoyado en mi indefectible paraguas rojo» (Azorín, 2000: 38).

María Zambrano ha definido el punto de llegada de las confesiones como una conversión del corazón a la revelación de la unidad esencial del mundo. Su modelo logrado serían las de san Agustín, en quien esa unificación quita el horror al nacimiento, el miedo a la muerte y la perplejidad ante la injusticia humana y cósmica (Zambrano, 1995: 35). O, dicho de otro modo, en san Agustín la conversión vinculada a las confesiones supone «recobrar algún

2. Alan Wallis (2002) ha estudiado la presencia de la epifanía literaria en *LCPF* y *Pueblo* (novela de los que trabajan y sufren). Esta epifanía, revelación instantánea y fugaz que se produce a causa de la proyección de la subjetividad de un personaje sobre un objeto o suceso anodino, es para Wallis una categoría de la modernidad literaria que tiene sus máximos exponentes en Charles Baudelaire, James Joyce y Virginia Woolf.

paraíso perdido» (1995: 47) del que el corazón se vuelve mediador una vez se regresa a las contingencias del mundo y de la historia. De hecho, la actuación eficaz en estos dos ámbitos tiene su raíz en esa unificación, que a la vez es horizonte de una humanidad mejor, resultado de un trabajo que ha de desplegarse a lo largo de la historia. No es esta, obviamente, la posición en la que se encuentra Antonio Azorín al final de sus confesiones, quizá también porque ese horizonte agustiniano evoca la noción de progreso recién derruida a finales del XIX.

Pero hay algo más de lo que no dispone Antonio Azorín en la cosmovisión que su cultura le ha proporcionado: la divinidad como mirada unificadora bajo la que recogerse. En las confesiones logradas, el autor consigue acabar con el sentimiento de disgregación gracias a la mirada de Dios y de los otros. En las de Azorín, criatura de un mundo en el que «Descartes o Kant no han sido en vano» (Pérez Herranz & López Cruces, 1998: 312) y Dios es un trasto mandado a recoger por Nietzsche, tan solo queda la mirada de los otros, invocada en *LCPF* a través de las apelaciones a los lectores. Y ni estos, ni la eternidad entrevista, ni la unidad en la Voluntad compensan la falta de una mirada propicia. Antes bien, son formas de trascendencia que constituyen «un ritornelo doloroso» (Azorín, 2000: 126) y que, por barrer la ilusión de singularidad y empequeñecer la propia vida, quizá inflijan una herida en el narcisismo del personaje. ¿Es un último resto de vida humillada lo que Antonio Azorín se lleva de su visita a los Escolapios de Yecla? ¿Es que la visión filosófica ensombrece todavía esa vida amorosamente rescatada a lo largo de las confesiones, sin que entre razón y vida se consiga una conciliación plena y así Martínez Ruiz debe dejar a su personaje en pleno duelo?

Las preguntas quedan abiertas, puesto que nada más se sabe del derrotero de Antonio Azorín tras la somera descripción de las emociones que experimenta ante la epifanía. Esta falta de respuestas, sin embargo, es elocuente respecto a la situación en que quedan lo que Zambrano llama «los profundos anhelos» (1995: 39) de sentido en el seno de la cultura finisecular, así como respecto a la depuración que dicha cultura opera en la búsqueda de trascendencia. Porque la ausencia de Dios como recurso a finales del XIX implica, paradójicamente, una mayor sinceridad ante el misterio de la existencia: caídas las certezas religiosas —también las metafísicas—, no es posible echar mano de ellas para caracterizar la otra realidad que, no obstante, el simbolismo se empeña en afirmar³. Por lo mismo, no se la desfigura con proyecciones consoladoras de las que no existe

3. Miguel Ángel Lozano Marco (2002) ha situado a Azorín en la órbita del simbolismo europeo al estudiar la influencia que tuvieron en él los simbolistas belgas. En lo que atañe a *LCPF*, Lozano Marco señala cómo el alma de las cosas por la que se pregunta Antonio Azorín en sus confesiones y en la que José Martínez Ruiz dice creer (Azorín, 1903) es la imagen mediante la que ese simbolismo, menos estridente que el de los decadentismos, apela a la posibilidad de intuir un trasfondo misterioso en los objetos más anodinos de la vida cotidiana. El movimiento

garantía. En palabras de María Zambrano, ya no puede acudir la cultura a tapar «precipitadamente el hueco de la verdad última buscada» (1995: 90), y el creador se atiene a esa incapacidad con honestidad intelectual e íntima, aunque el precio sea seguir cargando con la incertidumbre y la propia insignificancia⁴.

Queda así instalado Antonio Azorín en su duelo, y nada se sabe de si ha podido vivir de la verdad encontrada y abrirse a la esperanza gracias a ella. No obstante, sus confesiones logran algo que también las hace cumplidas según el planteamiento zambraniano: se verifican en un lector, al menos, y en él sí se hace operante la epifanía que describen. Según Zambrano, «cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos» (1995: 30), lo cual daría cuenta de la calidad performativa del género: la confesión «es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra» (1995: 31). Pues bien, podría afirmarse que esa acción tuvo efecto en José Martínez Ruiz, quien adopta el gesto de aparecer como lector de *LCPF* al publicar una reseña sobre el libro de su «inseparable amigo» Antonio Azorín (Azorín, 1904) en el diario *España*, el 22 de abril de 1904⁵. El escritor, que desde enero de 1904 ha estado usando el apellido de su personaje para firmar las crónicas parlamentarias que publicaba en ese mismo diario, acaba por adoptarlo como pseudónimo para firmar sus libros a partir de 1905. Esa transformación de José Martínez Ruiz en Azorín tras haber leído el primero las confesiones del segundo podría interpretarse como verificación del hallazgo alumbrado al final de la obra: yo soy el otro.

Podría achacársele a este planteamiento el que sea contrafactual, y que discurra como si no fuera el propio José Martínez Ruiz el protagonista de todo el proceso descrito hasta aquí. Como si no fuera él el creador en crisis que, desorientado e insatisfecho con las soluciones filosóficas, escribe unas confesiones en las que evoca su vida con la mediación de un personaje. Como si él no fuera quien, tras una obsesión ávida y muy rousseauiana por la verdad, «deja de lado los volúmenes de la Biblioteca de filosofía contemporánea y experimenta una nueva serenidad y agudeza de discernimiento» (Krause, 1955: 147). Como si,

simbolista, en cualquier caso, respondió a la búsqueda humana de sentido con la afirmación de una realidad trascendente.

4. No obstante, los escritores del periodo finisecular responden de formas muy diversas a la pregunta por la trascendencia. Producida por motivos semejantes a los de la sinceridad azoriniana que acabo de describir, aparece la duda como garantía de que la relación con la divinidad es genuina y está libre de motivos espurios, idea ya presente en *Doña Berta* (1892), de Clarín, y principio rector del diálogo unamuniano con Dios. Pero también hay testimonios de conversiones sin fisuras, como la *Confesión* de Tolstói (1884) o la que Clarín atribuye a Jorge Arial en *Cambio de luz* (1893). Otros autores, como Paul Bourget y Léon Bloy, no habían abandonado nunca el catolicismo, y lo que encontraron en el entresiglo fue un marco cultural más propicio a una espiritualidad que ya venían cultivando.

5. «Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*».

en definitiva, Antonio Azorín no fuera una literaturización del escritor, construida con «rasgos personales de Martínez Ruiz (Hernández Valcárcel, 1986: 167), cuya infancia es la que en realidad se recuerda en *LCPF*.

Nada más lógico, en realidad, que considerarlo de esta forma, y más teniendo en cuenta que algunos capitulillos de *LCPF* aparecieron antes a nombre del escritor en «Juventud triunfante. Autobiografías. Martínez Ruiz»⁶, que se publicó en *Alma Española* el 22 de noviembre de 1903. Por no hablar de la ironía con que Martínez Ruiz sugiere en la reseña que le dedica a *LCPF* que él es en realidad el autor de la que llama «autobiografía» de Antonio Azorín:

¿Cómo no he de hablar yo de la nueva obra de Azorín? Estas páginas, que ahora salen limpia y elegantemente editadas por Fe, yo las he visto escribir letra por letra, tilde por tilde: era en el pasado verano, allá en Levante. [...] Aquí, en esta tierra, ha compuesto Azorín su nuevo libro: yo le he acompañado constantemente; puedo asegurar que, sin mí, él no hubiera tomado la pluma en su mano para urdir estas páginas. Podría escribir sus andanzas y cavilaciones diarias hora por hora, minuto por minuto... (Azorín, 1904).

Sin embargo, el propio Martínez Ruiz dispuso otra lógica, la del mismo juego creativo que habría de definirse en 1929, cuando el protagonista de *Superrealismo* se encuentra con el personaje que ha creado, y este le revela las verdaderas reglas que rigen las relaciones entre realidad y ficción: «Usted me crea y luego, en vez de parecerme yo a usted, es usted el que intenta parecerse a mí» (Azorín, 1948: 377). Respetar esta lógica parece más provechoso para esclarecer las últimas cuestiones que atañen al alcance performativo de la obra confesional en este caso. Entre otras cosas, porque es un procedimiento que no elude la pregunta sobre el motivo para publicar explícitamente *LCPF* como una novela, y al no obviar ese problema, también permite precisar la forma de trascendencia que logra José Martínez Ruiz, y en qué sentido saca esa clase de trascendencia del callejón en que, según Zambrano, la había metido Rousseau.

La cuestión es que, presentándose como novela, *LCPF* no permite una identificación entre autor real y protagonista que se sostenga sobre lo que Philippe Lejeune (1994) ha llamado *pacto autobiográfico*. Y aparte el marbete de género al que la obra aparece adscrita, ese autor real aparece en *LCPF* como presentador de la obra de Antonio Azorín en «Origen de este libro»: demasiados filtros se van interponiendo deliberadamente entre Martínez Ruiz y el relato de su infancia como para excluir una decisión consciente de desidentificarse respecto a esa narración. Y, no obstante, el propio Martínez Ruiz coquetea después con la identificación y acaba por culminarla con la adopción del pseudónimo

6. Son «Escribiré», que aparece en el artículo con el título «Prólogo y disculpa»; «Mi madre», que se incluyó en la edición de 1909; «Mi primera obra literaria», y «Azorín es un hombre raro», que en *Alma Española* se había titulado «La rareza de mi carácter».

por el que se le conocerá públicamente hasta su muerte. Entre la identificación impedida al inicio y la asumida con posterioridad, media el texto de *LCPF*, lo que es sumamente revelador respecto a la naturaleza de una y otra. La primera se basaría en una asimilación entre el escritor y su propia historia, al modo rousseauniano, pero ya es sabido que no creer en la historia es característica de la crisis del entresiglo. La segunda, en cambio, se fundamenta en el contenido de la epifanía narrada al final de *LCPF*, en la experiencia íntima —apoyada en la filosofía— de que la realidad del yo no es exactamente la de su historia, sino que ese yo es sentir del transcurso temporal en la eternidad y es también los otros.

Bajo ese signo, y no bajo el de la identidad biográfica, se produce la identificación de Martínez Ruiz con Azorín. El creador llega a ser otro gracias a los hallazgos del personaje, o como afirmara Livingstone, «el personaje llega a ser el creador del autor» (1970: 57). Este dejarse crear por su personaje es esencial, ya que por un momento coloca al escritor en posición pasiva, aquella que según Zambrano es «necesaria en esa acción suprema que es el engendrarse a sí mismo» (1994: 80). Autoengendrado, «como nacido de nuevo», dirá Anna Krause (1955: 147), Martínez Ruiz se ha abierto, a través de *LCPF*, la posibilidad de una nueva etapa vital y literaria. En ella, la renuncia a la acción y la estética del reposo ya están asentadas, de modo que queda atrás la iniciativa política del anarquista literario⁷, es decir, lo que Zambrano ve como salida en falso de la cultura europea que solo puede superarse a través de la confesión: la entrega a la acción revolucionaria para llegar precipitadamente a un tiempo prometido, eludiendo así el trabajo necesario para que la historia se vaya transformando (Zambrano, 1995: 52-53). De ese activismo se convierte José Martínez Ruiz a una actitud contemplativa por la que la realidad ya no es objeto de «empresa ni construcción», como dirá la filósofa sobre el escritor (2014: 234), sino origen de «un fuego íntimo» (2014: 235), de un enamoramiento desasido que, como en la mística oriental «posee una cosa sin sufrimiento, sin el dolor, sin la acción» (2014: 236)⁸. Por eso Zambrano ha podido llamar al escritor «místico civil» y describir su función en la cultura española como la de «ir depositando entre el ruido y agitación, un poco de silencio, de sosiego, de vida donde el espacio y el tiempo son percibidos en su pureza original»

7. María Zambrano considera las posteriores iniciativas políticas del autor como «caídas de Azorín ante algunas tentaciones políticas o de vida en activo» (2004: 37) que lo desviaron de su apuesta por la contemplación. Para la filósofa, estas incursiones de Azorín en la vida política son casi extravíos respecto a un voto decidido de renuncia a la acción que, sin embargo, al autor le costaba mantener.

8. No es extraño que este desasimiento se parezca al desapego de las tradiciones orientales, dado el influjo que tuvo en Azorín *El mundo como voluntad y como representación*, una obra en la que el *vedanta advaita* tiene un peso considerable.

(Zambrano, 2004: 38). Para la filósofa, la mejor aportación de Azorín «ha sido el tiempo y el ancho espacio en que siempre se le verá, dueño de un espacio vital que no era de su tiempo».

Parece, pues, que el escritor ha conseguido aquello que se logra, según la misma autora, gracias al género de la confesión: acceder al corazón del tiempo saliendo de la contingencia histórica para volver a ella y amarla sin dispersarse. No exactamente para abrirse a la esperanza de una realidad mejor (y en eso se diferenciaría del logro agustiniano), pero sí para que la verdad encontrada en la literatura sea alimento de su propia existencia. Con ello, y paradójicamente, *LCPF* permite una forma de trascendencia que se desliza un ápice fuera del encierro literario en el que las confesiones rousseauianas la habían confinado. Rousseau, criatura sin Dios y por tanto en soledad, solo puede volverse «hacia sí mismo, recreándose en su propia actividad [...], devolviéndose su propia figura» (Zambrano, 1995: 82). Su modo de escapar a la dispersión del mundo es replegar la vida sobre sí misma en el texto confesional. *LCPF* no se sustrae al juego de espejos literario, y de hecho le da una vuelta de tuerca, pero justamente para poder hacer el camino de retorno hacia la vida, donde fructifica. El yo en que lo hace tampoco es exactamente aquel que no encuentra nada fuera de sí mismo, por bien que antes solo haya podido creer, con Schopenhauer, en su propia representación de las cosas. Extremando también las posibilidades de esa representación, precisamente crea a otro, Antonio Azorín, que transforma al yo del escritor desde una obra literaria que ya es objeto exterior.

Cierto que la fe última del «místico ateo» —así llamaría Anna Krause a Azorín (1955: 113)— se enraíza en el yo y en su posibilidad de autocrearse con la palabra. En ese sentido, «los profundos anhelos» (Zambrano, 1995: 39) que quedan al desnudo con la crisis finisecular no encuentran calma definitiva y abocan al escritor a una grafomanía que, destinada a decantar la conciencia en la materialidad literaria, solo acaba con la muerte. Esa es, de hecho, la forma de trascendencia disponible en la modernidad y paradigmáticamente atestiguada por la obra de Unamuno o de Juan Ramón Jiménez. Pero no es menos verdad que el yo de Martínez Ruiz ha acogido la epifanía de su Antonio Azorín: la experiencia de una eternidad unificadora lo ha abierto a una dimensión de la existencia que, propicia o no, se encuentra más allá de las percepciones solipistas y recorre todas las pequeñas cosas del mundo, salvadas de la objetivación a que las condena la filosofía schopenhaueriana por el amor de la obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anales de Literatura Española*, 22 (2010), *Serie monográfica*, 12: *Novela lírica y novela poemática en el Modernismo español*; ed. Miguel Ángel Lozano Marco.
- AZORÍN, «Juventud triunfante. Autobiografías. Martínez Ruiz», *Alma Española*, 22 de noviembre de 1903.

- AZORÍN, «Deber de amistad. *Las confesiones de un pequeño filósofo*», España, 22 de abril de 1904.
- AZORÍN, *El libro de Levante*, en *Obras completas*, t. IV, Madrid, Aguilar, 1948.
- AZORÍN, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, «Azorín y la renovación de la novela. *Las confesiones de un pequeño filósofo* como novela lírica, novela digresiva y autoficción», *Iberorromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 80 (2014), pp. 168-185.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen & Carmen ESCUDERO MARTÍNEZ, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986.
- KRAUSE, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo. Indagaciones en el origen de una personalidad literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- LIVINGSTONE, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Asedios a la novela lírica. Darío Villanueva, (ed.). *La novela lírica*. 2 vols. Madrid, Taurus, 1983», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), p. 493-499.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Schopenhauer en Azorín: la “necesidad de una metafísica”», *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), pp. 203-216.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), *Serie monográfica, 5: Simbolismo y Modernismo*, pp. 123-138.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María, «En torno a un libro de memorias. *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en José Martínez Ruiz (*Azorín*). *Actes du premier colloque international. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Pau, 25 et 26 avril 1985*, Pau, J&D Éditions, 1993, pp. 47-58.
- PÉREZ HERRANZ, Fernando-M. & Antonio LÓPEZ CRUCES, «Sobre la posible huella de *Las confesiones* de Rousseau en *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en Estanislao Ramón Trives y Herminia Provencio Garrigós (eds.), *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana. Actas del congreso internacional*, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Universidad de Murcia, 1998, pp. 309-318.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid, Alianza, 1970.
- VILLANUEVA, Darío, *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.
- WALLIS, Alan, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
- ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 1995.
- ZAMBRANO, María, *Unamuno*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- ZAMBRANO, María, «Una mística de España», en *Pensamiento y poesía en la vida española*, ed. Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 233-236.

TODO ES FRANCIA Y TODO ES ESPAÑA

Christian MANSO
Université de Pau

Con el volumen titulado *Cien artículos de Azorín en «La Prensa»*, que publicó Verónica Zumárraga en 2012, se abrían para los estudiosos páginas nuevas que Azorín había destinado exclusivamente a los argentinos, en particular, y, más generalmente, a los habitantes de habla española del Cono Sur. En efecto, como advierte la investigadora, «una vez publicado, el artículo era enviado al autor, como recorte suelto, y [...] por último, se destruía el original, fuera manuscrito o mecanografiado» (Zumárraga, 2012: 12)¹. En este novedoso campo de investigación resalta, entre otros, el interés del escritor por la crítica literaria en la que pone especial cuidado en las exposiciones, los análisis, de sus temáticas, en los fundamentos de sus juicios. Es de suponer, por supuesto, que es plenamente consciente de que, por más que comparta su afición por el crisol cultural peninsular, sus lectores de allende el océano necesitan adaptarse constantemente para enterarse perfectamente de las profundas y complejas informaciones que ha optado por transmitirle.

Esta actitud voluntariamente didáctica no es de extrañar en el escritor, ya que desde muy temprano pretendió renovar fundamentalmente la aproximación crítica a la obra escrita y, por consiguiente, concebir una historia de la literatura española que se apartara resueltamente del retoricismo escolástico inmovible de la época, y que privilegiara la sensibilidad de unos receptores, más fluida y receptiva en función de su propia circunstancia. Pruebas fehacientes son *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914), que inauguraban una nueva era en el campo de la recepción de las obras literarias, desde los orígenes de la literatura española

1. En adelante el número de la página de la obra aparecerá entre paréntesis.

hasta su producción contemporánea, un campo que Azorín iba a ensanchar a todo lo largo de su rica y compulsiva vida de literato.

Este cariz de Azorín, por muy veraz que fuera, no bastaría, sin embargo, para abarcar el alcance de su empresa literaria. En efecto, como lo consignó repetidas veces, para él la literatura española no se podía idear sin una «excitación extraña que la fecundase» (1959b: 913), o sea sin una influencia venida de fuera que Azorín localiza en Francia, como lo confiesa en el «Prólogo» de *Con Bandera de Francia*: «Hay una cuestión previa, ya ventilada, resuelta, archivada: no se puede conocer la literatura propia —plenamente— si no se conoce una extranjera; no se puede conocer el propio idioma —en sus puridades— si no se conoce otro extraño. Para mí esa literatura y ese idioma son los de Francia» (1950: 9). Con lo que serán incalculables las veces en que, de manera implícita o explícita, Azorín hará manifiesta en su larguísima carrera la presencia de la literatura francesa al lado de la literatura española, en un diálogo continuo y según varios enfoques; así lo podremos comprobar en este puntual y limitado estudio, cuyo interés radica en ese vaivén permanente entre ambos campos literarios y en lo que implica para Azorín.

*

El texto más revelante en la materia es, por cierto, el que dedica Azorín a Menéndez y Pelayo, con ocasión de la reimpresión de sus obras completas a cargo de su discípulo, el señor Bonilla San Martín («En torno a Menéndez y Pelayo», 15 de abril de 1924). Al tratar de Menéndez y Pelayo Azorín lo asocia, acto continuo, al autor francés que, a su juicio, le corresponde por las afinidades electivas que ambos tienen en común, a Sainte-Beuve, precisamente. Con lo cual, nada más empezar su reflexión, surge en su mente una pregunta que da inmediatamente constancia de su *modo operandi*, y que, en esas condiciones, no deja de ser más pertinente respecto del propio objeto de su artículo: «¿Leen en América, en la Argentina, los autores jóvenes a Menéndez y Pelayo?» (219). La respuesta formulada por Azorín no puede ser más tajante: «leerán seguramente a Sainte-Beuve, y es de aplaudir esta lectura, pero Menéndez y Pelayo es otra cosa» (220). A partir de esta constatación que no vacila en pronunciar a la hora de comparar las personalidades renombradas por su dedicación a la erudición literaria, se propone Azorín explicitar el déficit de lectores de Menéndez y Pelayo con vistas a atajarlo o al menos a reducirlo. A este fin se fija en una cosa práctica, material, prosaica, que frena considerablemente, a su juicio, la difusión de la obra de Menéndez y Pelayo, a saber el «tamaño» (220) de los volúmenes que componen la nueva edición: «el tamaño de folio es propio de biblioteca, pero no es a propósito para ser traído y llevado en lectura continua» (220). A modo de reproche que dirige al artífice de estas obras,

Azorín le pregunta irónicamente a este último: «¿Cómo llevar en el bolsillo un infolio?» (220). Al respecto, extrae los contra-ejemplos justificativos que le facilita la misma literatura francesa: «Se lleva un volumen de Sainte-Beuve o de Lemaître (volúmenes en 8.º)» (220). Con los cuales puede hacer hincapié en el tamaño de los libros de estas obras completas que le parece totalmente contraproducente, hasta estrafalario: «pero si queremos leer en un viaje, en el paseo, a Menéndez y Pelayo, hemos de traer en la mano un ancho y pesado volumen» (220). Así que demuestra meridianamente la falta de discernimiento de Bonilla San Martín que, en esa circunstancia, equivale a cavar la sepultura de aquella egregia personalidad de las letras españolas: «Es un error [...] esa edición en la forma adoptada. Vale tanto esa edición como confinar al maestro en una biblioteca solo para uso y goce de los eruditos» (220). Azorín no puede sino manifestar con vehemencia su incompreensión y su desacuerdo con lo que estima un escarnio editorial debido a la cortedad de vista del editor, que priva, consecuentemente, al público de un corpus literario de magnitud y que, en su opinión, es preciso rescatar de su mausoleo: «Menéndez y Pelayo no es un autor muerto [...]. Si existe modernamente en España una prosa viva, enérgica y espontánea, es la de Menéndez y Pelayo» (220).

Tras denunciar este error «que redundará en daño del maestro» (220), Azorín se las ingenia para imaginar una solución susceptible de corregirlo, o al menos de disminuir su impacto, y redimir a Menéndez y Pelayo de un perjuicio considerable. Se le ocurre la publicación de «una colección de páginas escogidas» (220) del autor. A este fin Francia le inspira tal idea: «De todos los escritores antiguos y modernos se han hecho en Francia antologías tales. Conocidas son las colecciones de Armando Colin, Hachette y *Mercurio de Francia*» (220). Respaldándose en este argumento inquebrantable, Azorín se entusiasma: su tono toma una coloración más perentoria, apasionada, para acabar con un tinte francamente sarcástico: «Hay en España necesidad urgentísima de una antología de Menéndez y Pelayo. La Biblioteca Menéndez y Pelayo, de Santander, está obligada a publicar ese libro... si es que antes algún espléndido español de América no lo hace y se lo regala a la madre patria» (220). Lo que desencadena en Azorín una larga y poco común efusión de amargura, motivada por el desperdicio de tamaño que la edición de Santander lleva implícito: «¡No podemos saborear una página de Menéndez y Pelayo, que tan adentro ha llegado en su amor a España, no podemos leer una página de Menéndez y Pelayo en una vieja ciudad ante un bello paisaje! ¡Qué enorme, formidable error el de los editores de la nueva edición!» (220). El uso de las frases admirativas, de la reiteración de las fórmulas negativas, la denuncia pública del vilipendio a lo entrañable de la obra de Menéndez y Pelayo, son elementos que bastan para conmover a los lectores argentinos o americanos, contar con su aquiescencia y su apoyo para encontrar la solución adecuada

consistente en confeccionar la antología deseada: «escojamos las páginas más delicadas y españolas del maestro y publiquémoslas en un elegante volumen» (220). Es de notar que mediante el imperativo enfervorizador Azorín solicita el concurso de los lectores argentinos, ya que en España no pudo encontrar a un público lo suficientemente receptivo como para sensibilizarle a este asunto que le afectaba con prioridad.

Vuelve, entonces, a la concepción teórica, metodológica más bien, del futuro libro: «De todas las antologías citadas, merecen predilección las publicadas por el *Mercurio de Francia*. Pueden ser tomadas como modelo» (220). Al respecto se va a expresar Azorín de manera magistral puntualizando el contenido exhaustivo de lo que conviene llamar el aparato crítico del libro por venir: «Llevan todas una corta introducción (firmada por un escritor prestigioso) y luego, al final, una bibliografía escrupulosa, fragmentos de críticas que se han hecho del autor, listas de libros en que se puede estudiar el autor y relación de revistas y periódicos en que se han publicado trabajos y artículos dedicados a él; finalmente, se pone también una iconografía o mención de todos sus retratos, fotográficos o pictóricos» (221). A todo este lujo de precauciones, Azorín cree necesario añadir una advertencia que atañe específicamente a España y que habría que evitar a toda costa: «se tiene la idea absurda de que las críticas adversas que se han hecho de un autor ilustre deben ser calladas y olvidadas» (221). Su consejo preventivo pretende evitar lo perjudicial que se produjo cuando Bonilla San Martín publicó la «excelente monografía dedicada a Menéndez y Pelayo (Madrid, 1914)», pero calló «los artículos o libros en que se hace crítica un poco dura del maestro» (221).

Otra vez, para sostener su alegación, recurre Azorín al ejemplo ajeno: «No se procede así en Francia, donde, por cierto, el culto a los grandes autores es más vivo y fervoroso que en España» (221). Y como consecuencia lógica, aboga por una exhaustividad absoluta que, al integrar unas cuantas facetas negativas, no va a perjudicar, a su juicio, la aprehensión de la personalidad literaria del autor, ni mucho menos, sino que, paradójicamente, le va a dar más substancia, más credibilidad y va a generar más aliciente, más curiosidad, en el estudioso: «cuando se estudia al Greco o a Cervantes tal vez lo más interesante es conocer los juicios adversos o desabridos que respecto de estos artistas se han formulado; el juicio de Felipe II respecto del Greco o el de Gracián, en su *Criticón*, respecto de Cervantes» (221). Resulta que de dialéctica tan escrupulosa Azorín no solo persuade a sus receptores de que la antología no puede sustraerse a este criterio, sino que se ha de conformar con unas pautas que consagran a los autores de categoría: «habría que citar, sin miedo ninguno, fragmentos de los juicios poco favorables que se han publicado acerca del maestro. No empecería eso la gloria de Menéndez y Pelayo. La controversia es la vida de los grandes autores» (221). Y siempre para ilustrar y afianzar su tesis se vale del modelo de

referencia: «¿Se concebiría en España un libro sobre Cervantes o Menéndez y Pelayo como el que Guillermo Guizot publicó sobre Montaigne?» (221). Para Azorín la veneración no quita forzosamente la crítica, todo lo contrario: «Guizot cuenta que era apasionado admirador de Montaigne» (221). Para ultimar su demostración y conseguir plenamente la adhesión de sus lectores, Azorín hace gala de su excelsa erudición en el campo de la literatura francesa: «y su libro —el de Guizot—, en su más reciente edición, va autorizado por un universitario y académico de la nombradía de Faguet» (222). Y, por si fuera poco, Azorín multiplica los ejemplos sobre Racine, Pascal, etc. Tras este acalorado debate sobre este punto preciso no puede menos de censurar con virulencia sarcástica la postura inadmisibles de los responsables santanderinos: «los beneméritos eruditos que se hallan al frente de la biblioteca y publican un excelente boletín no conocen el verdadero interés de la fama del maestro contestando, como contestan, destempladamente, a quien se aventura a formular, hablando de Menéndez y Pelayo, alguna opinión heterodoxa» (222).

Una vez resuelta esta cuestión tan básica como crucial y trascendental por lo que toca a la supervivencia y a la expansión de la obra de Menéndez y Pelayo, Azorín vuelve al principio de su reflexión relativa a la comparación entre las obras de Sainte-Beuve y las de Menéndez y Pelayo. El carácter común que sobresale de sus obras respectivas radica en su incansable labor de recuperación de un *thesaurus* literario caído en el olvido: «Ha valorizado (Menéndez y Pelayo) —como Sainte-Beuve— muchedumbre de autores que estaban injustamente olvidados» (222). Pero se apresura Azorín a rectificar su aseveración considerando que ambas labores no son enteramente equiparables por razones obvias: «Pero España no es Francia» (222). Un argumento que justifica mediante su ciencia en materia de historia literaria de ambos lados del Pirineo: «En Francia el trabajo de erudición estaba hecho ya al advenimiento de Sainte-Beuve (o lo hacían, por separado, otros escritores); en España, Menéndez y Pelayo tuvo, él solo, que hacerlo todo; fue, a la vez, un artista como Sainte-Beuve, y un investigador como Gaston Paris» (222).

Llegado a este estadio de su examen crítico, Azorín estima estar ya en condiciones para cotejar la propia escritura de ambos autores. Distingue una meridiana diferencia de estilo entre Menéndez y Pelayo y Sainte-Beuve; la atribuye al medio ambiente en el que cada uno vivió, estableciendo por ende una ecuación entre el paisaje y el paisanaje: «La prosa es más recia, más pintoresca, más exaltante que la de Sainte-Beuve; la de este es más fina, más penetrante, más suave» (222). También en este campo de la aproximación a sus expresiones respectivas, como lo hizo tantas veces, Azorín se focaliza en los retratos de cada uno, que, según él, son los espejos inconfundibles de su psique: «se adivinan las cualidades distintivas de uno y otro [...] ¡cuántas pequeñas perfidias hay en las omisiones, en las notas aclaratorias (notas de las reediciones), de

los “lunes” y los “retratos” de Sainte-Beuve!; ¡Cuánta finura... felina!» (222). La perspicacia fisiognómica de Azorín no puede ser más eficiente, gracias a la cual advierte disimilitudes y también similitudes: «Nada de eso existe en Menéndez y Pelayo. La visión es noble, franca, digna y si se quiere ruda. Pero en otros rasgos del maestro salen, a veces, por diez páginas de salvedades, tornasoles y perfiles del escritor francés» (222).

Si el mérito de Menéndez y Pelayo se puede asemejar al de su ilustre vecino, hay que identificarlo, por supuesto, en su «comprensión amplia de la literatura» (222). Al igual que Taine, Lemaître, Anatole France, «Menéndez y Pelayo, que había consagrado su vida a los grandes autores, no ha tenido inconveniente en hablar en prólogos y artículos de escritores como Bustillo, Polo y Peyrolón, Casimiro Collado, P. Restituto del Valle, Marqués de Molins, etcétera, etcétera» (222). Al otro lado del Pirineo, Taine también focalizó su atención en escritores de similar calidad como «Edmundo About, Camilo Seiden, Bertrand, etcétera. Y con entusiasmo (ha hablado) de las novelas de Héctor Malot» (223). Para corroborar todos los datos que acaba de aducir, no le parece ocioso seguir con el ejemplo francés: «Y si cogemos al azar un volumen de *Los contemporáneos*, de Lemaître, o de *La vida literaria*, de France, veremos que al lado de grandes autores se habla de escritores modestos, estimables» (223). Concluye su brillante defensa de la literatura con una verdadera profesión de fe que, a partir del caso concreto de Menéndez y Pelayo y de los escritores franceses, se asienta en el reconocimiento de dignidad para cualquier producto literario, y recusa por consiguiente cualquier jerarquización entre las producciones y entre los escritores: «La literatura es muy ancha y varia. Todo es Francia y todo es España» (223).

Esta lección magistral de Azorín vale tanto por su metodología como por su particular ciencia literaria, que es un elocuente e ininterrumpido diálogo guiado hábilmente por un paradigma que lleva contenida la dimensión de lo universal. Dirigiéndose a unos lectores argentinos, americanos, se esmera Azorín en someterles argumentos adecuados para granjearse su adhesión sobre un problema capital para la perduración y el desenvolvimiento de la difusión de la literatura española peninsular en América, e intentar constituir un largo frente único entre los españoles, a la vez disciplinado, combativo, para conquistar el mercado americano: «mientras nos pasemos la vida mordisqueándonos unos a otros, excomulgando los que se tienen por selectos a los que se reputan que no lo son, no conseguiremos nada, absolutamente nada, y los americanos seguirán leyendo los libros de Francia o de Italia, y no los de España» (223).

Ni que decir tiene que al dirigirse a ese público americano Azorín puede hablar sin vacilaciones ni reservas, defendiendo una tesis que por varias razones le plantearía en su patria problemas protocolarios, editoriales, personales, empezando por un enfrentamiento directo con los santanderinos. Prefiere esquivarlos

inteligentemente, asociando a ese público en cada fase de su reflexión sobre la solución preconizada con el fin de persuadir a un editor local de ese continente de que le confie la realización de la antología diseñada ya en su mente. Así que, actuando de esta manera, resuelve buena parte del problema acuciante que enuncia al principio: el déficit de lectores que afecta a la literatura española en América, debido en gran parte a una miopía editorial española. Por otra parte la denuncia de las discrepancias internas entre los escritores españoles no puede sino agravar la situación por limitar las posibilidades de lecturas y, por consiguiente, perjudicar la difusión de la literatura española. Con lo cual la solución de Azorín se ha de contemplar como la respuesta del buen sentido.

*

Unos años antes de ese texto de 1924 Azorín había aprovechado la ocasión que le facilitaron las columnas del periódico argentino para preocuparse por el total olvido de Leopoldo Alas, Clarín, a principios de la segunda década del siglo xx («Leopoldo Alas», 14 de julio de 1921). Lo que lamenta doblemente, ya que ese olvido viene asociado a la desaparición completa de sus libros en las librerías. Urge, pues, en su opinión, «una edición crítica y definitiva de sus obras» (213). Si Azorín toma tan a pecho tal asunto es que admite que le incumbe una responsabilidad personal en esta empresa de rehabilitación del escritor de Oviedo. Por un lado, considera que tiene el bagaje intelectual suficiente como para lanzarse a esta labor: «he sido yo quien ha escrito con algún detenimiento sobre la personalidad de Leopoldo Alas» (213), y, por otro, da por cierto que «Clarín es uno de los más grandes literatos modernos de España» (213).

A partir de estos prolegómenos Azorín quiere compartir sus recuerdos con sus lectores sobre sus relaciones amistosas con Clarín, a quien conoció en el otoño de 1898 en Madrid. Al rememorar que Leopoldo Alas era catedrático en la Universidad de Oviedo, no pierde la ocasión para señalar que «Asturias ha impuesto en nuestra literatura una cierta tendencia de ironía jovial, de humor, de sátira humana y trascendente» (213), consciente de su papel de mediador cultural entre sus lectores americanos y la metrópoli. En el casino de esa ciudad Clarín se dedicaba a varias ocupaciones, como la lectura de los periódicos, la concepción de sus «paliques», pequeñas piezas de humorismo agridulce, y «jugaba» (214), asemejándose así, según Azorín, a «otros eminentes escritores de todos los tiempos y de todos los países» (214). Al respecto, y como para acreditar tal modo de conducta de próceres, Azorín saca provecho de su cuantiosa erudición que encuentra en la literatura francesa: «Regnard, el dramaturgo, era jugador; Benjamín Constant, jugaba también; Ponsord, el autor de tragedias clásicas, hombre correctísimo, probo, virtuoso, no podía tampoco librarse de tal pasión» (214). Si entra en detalles en este campo del divertimento, es que

tiene la convicción de que no va a «dañar en nada la memoria» (214) de Clarín, ni mucho menos. Todo lo contrario: para él este tipo de anécdota la consolida. Responde, *mutatis mutandis*, a lo que Azorín indicaba anteriormente respecto de lo «adverso». No se debe silenciar ese cariz de la figura literaria, so pena de desvirtuarla; forma parte integrante de su genio. Azorín, como lo vimos, rechaza lo liso, lo pulido, prefiriendo las asperezas, los salientes, y, por consiguiente, tiende a captar lo complejo de la personalidad humana y literaria, lo humano, ¿lo demasiado humano?

Tras contar unos cuantos recuerdos de su encuentro con Clarín en Madrid en 1898, vuelve al objeto de su artículo, intentando explicar el olvido de que es víctima «el único gran crítico que había en su tiempo» (215). Leopoldo Alas, según él, sufrió la animadversión de muchos de sus rivales y hasta de la muchedumbre, debido a la misma genialidad y causticidad de su pluma. Lo que deplora Azorín, subrayando la falta de perspicacia de la gente y su ofuscación al reducir Clarín a un «simple satírico» (216). Su total desaparición de la escena pública, en esas condiciones, se puede mejor entender: «al cesar el espectáculo de la divertida flagelación, el público se olvidó del fustigador» (216). Lo peor en ese caso fue que dicha actitud multitudinaria hasta se extendió a la gente selecta y a los «mismos admiradores» (216), o sea que Clarín fue el blanco de una crueldad inimaginable que indigna a Azorín. Compungido, no puede sino afirmar con mucha amargura: «Clarín fue olvidado en absoluto, por completo» (216).

Y, para colmo, dos acontecimientos infaustos, cada uno con su dosis específica de descrédito, contribuyeron a descalificar del todo al maestro: una obra reiteradamente anunciada sobre Clarín, *La filosofía de Clarín*, elaborada por Posada, que no «llegó a publicarse» (216), y una malograda editorial que, si bien dio a la imprenta sus obras completas, «lo hizo desmañadamente, impíamente, sin que nadie se acordase de poner al frente dos páginas de prólogo» (216).

Como lo vimos anteriormente, se explaya Azorín con la mayor sinceridad e indignación y también con el fervor que le inspira aquella insigne figura de las letras españolas, injustamente maltrecha en su opinión. Ni que decir tiene que cuenta con la adhesión de su lectorado americano, al que considera como su paño de lágrimas a la par que como un aliado potencial para el proyecto que le somete a su juicio. La justificación de su defensiva desvela recordando ante todo la generosidad de Clarín cuando, recién llegado a la Corte, era aspirante a literato y pudo contar con el apoyo del maestro: «elogiado por Clarín, alentado eficazmente por Clarín» (216). Lleno de gratitud ante semejante actitud del eminente crítico, Azorín no dejó de multiplicar las ocasiones para manifestarle su reconocimiento y su admiración escribiendo unos textos sobre su obra, y hasta compuso «una edición crítica de páginas sueltas suyas» (216).

La mención de esa obra ya revelada, le incita, consecuentemente, a formular un deseo, esperando que su lectorado le ayude a cumplirlo: «Ahora quisiera ver realizado el proyecto de una edición elegante y cuidada de todos sus libros» (216). A este fin tiene ya presente un ejemplo para su concepción: «Pudiera ser esa edición análoga a la hecha por Luis Conard, editor parisiense de las obras de Flaubert, o a la que Champion, otro benemérito editor, está haciendo de los libros de Stendhal» (216). La referencia francesa se impone como norma con sus requisitos metodológicos y científicos con los cuales coincide Azorín: «Literatos de prestigio, escrupulosos, se encargarían de prologar, revisar las diversas obras de Clarín; cada uno de estos colectores (uno para la novela, otro para la sátira, otro para los cuentos, etc.) cuidaría de ofrecernos un breve estudio, en que se “situara” exactamente el libro con relación a su tiempo; nos proporcionaría el texto puro, con las variantes si las hubiera, y recogería en los apéndices cuantos datos, noticias y anécdotas juzgara convenientes para la total comprensión de la obra» (216).

Acaba Azorín con un verdadero llamamiento a la conciencia de sus lectores americanos, en quienes piensa encontrar un eco favorable, lo que supone que en su propia patria no espera obtener tanta atención ni comprensión. Se puede comprobar, otra vez, su línea inflexible de referencias modélicas con las cuales evidencia una amplia cultura literaria transfronteriza que le permite desempeñar un auténtico papel de árbitro transnacional.

*

El 14 de enero de 1934 Azorín publica un artículo titulado «El centenario de Pedro Antonio de Alarcón». Considera su gesto como un «deber» (239), o todavía un desagravio, de cara a una actitud política que le repugna: el Estado español «no ha celebrado el centenario de Alarcón» (239), nacido en 1833, como tampoco celebró el de Pereda, su coetáneo. Azorín no vacila en acusar frontalmente al mismo gobierno de la Segunda República por haber hecho poco caso de aquellas glorias literarias patrias, lo que lamenta profundamente. Reconoce, de buen grado, que Alarcón empezó por ser un «ardiente y fervoroso demócrata y revolucionario» (219) y que acabó siendo «uno de los más genuinos representantes del conservadurismo en España» (239). Pero rechaza con mucho vigor la postura gubernamental que, a sus ojos, fundamenta un radicalismo simplista, reductor e infundado: «las ideas políticas, al tratarse de un artista literario, no nos interesan en grado sumo; las ideas políticas son, en un literato, lo accesorio. Se puede ser liberal o conservador y tener una suprema maestría en el arte de escribir. Se puede ser conservador y escribir bien. Se puede ser liberal y escribir bien también» (239). Y también echa pestes de una amplia corriente de opinión que en España carece, claro está, de alteza de miras:

«No incidamos en un prejuicio en que se incide todavía —y con tesón— en España» (239) Cuando se refiere a España, es de entender, por supuesto, que alude a la Segunda República, y si insiste particularmente en el sustantivo «tesón» es que apunta al clima de afrenta reinante que juzga pernicioso: «Y si no se niegan méritos por sus ideas políticas a Menéndez a Pelayo, cerca andamos de ello, y bien se nota en los juicios que en la izquierda se hacen de Menéndez y Pelayo este recelo inmotivado» (239). Y como acostumbra a recurrir a una fuente paradigmática para asentar su propia opinión, otra vez se respalda en los usos del país vecino: «En países cual Francia, tales reservas y restricciones no existen» (239). Como prueba más palmaria cita un caso que saca de la actualidad más candente: «Un novelista como Francisco Mauriac —el primero de los novelistas actuales de Francia, el primero entre los jóvenes— puede ser elogiado con toda amplitud, sin restricciones, siendo, como es, sincero católico» (239). Por más que haya abogado por este régimen político cuyo advenimiento se remonta a la primavera de 1931, Azorín no puede tolerar tal arbitrariedad en la clase política que está al frente del gobierno. Se revela, por ende, con su ecuanimidad, su ecumenismo el Azorín que está determinado a combatir contra una injusticia que no puede perdonar a sus propios correligionarios.

Así que este artículo que escribe se ha de comprender a la vez como un acto de rebeldía justificada y de compromiso de un intelectual antidoctrinario. Para Azorín, Alarcón fue un cumplido periodista que durante buena parte de su vida luchó con ahínco por sus propias ideas, que divulgó en la prensa y en sus libros. Acabó cansándose y se apartó del trato de la gente en una casita de las cercanías de Madrid: «allí apuré toda la amargura que para un artista, sincero artista, supone el ser combatido y negado sistemáticamente» (240). Padeció el resto de su vida lo que fue lo más cruel para «un hombre que del público vive: el silencio [...], ese silencio hostil, creación de la envidia» (240).

El momento no puede ser más idóneo para rescatarlo del silencio en que está sumido, tanto más cuanto que, hecho sorprendente y paradójico, «Pedro Antonio de Alarcón continúa vendiéndose como se vendía en su tiempo» (240). En efecto, este silencio de la discordia tan solo es el fruto de una crítica poco escrupulosa, ya que «los millares y millares de lectores que le siguen y no le abandonan compensan su memoria de los desdenes críticos» (240). Reconoce con franqueza Azorín que Alarcón «no es una gran figura» (240). Sin embargo, para justificar su elección alega que Alarcón «es uno de los escritores españoles más simpáticos del siglo XIX» (240). El mayor reproche que le puede dirigir a Alarcón es su fascinación por la frivolidad; una frivolidad de que se contagió al frecuentar en demasía a unos escritores franceses, como Alfonso Karr o Champfleury, o sea escritores a quienes considera Azorín como indignos de verdadera estimación por sus «escritos brillantes que tienen la seducción de un arte ficticio y de relumbre» (241). Para Azorín sus producciones respectivas se

caracterizan por su aspecto efímero y deleznable, todo lo que es contrario a su concepción del objeto literario.

Afortunadamente, esta faceta de insustancialidad en Alarcón viene ampliamente compensada por una más substancial, valiosa, universal e intemporal: «Si es Alarcón un autor de ingenio, a la manera del gusto francés, es también —y en mayor parte— un escritor a la manera española y de todos los tiempos y de todos los lugares» (241). A pesar de toda su admiración por la literatura francesa, como se advirtió hasta ahora, Azorín revela que no es un incondicional absoluto; revela también sus reservas acerca de unos cuantos de sus representantes, acogándose al regazo de la literatura primigenia. Además, hace notar que en muchos de los libros de Alarcón resaltan los «nombres de los más altos y significativos laboradores de la inteligencia» (241), entre los cuales cita a Shakespeare y Balzac. Con lo cual puede encaminarse hacia la faceta de Alarcón que, en su opinión, le permite conseguir la categoría de buen artista: «posee el sentido del dolor y de la tragedia» (241).

De ahí que sea su intención llevar la contraria a los malévolos críticos que tan solo se fijaron en su cariz humorístico. Tanto es así que Azorín invita su lectorado a releer a Alarcón para sacar el meollo de su escritura, es decir apartarse de la superficialidad de la crítica y adentrarse en lo intrínseco del texto. Al efecto, le indica claramente lo que se desprende exactamente de la producción de Alarcón: «La narración pasa de lo festivo a lo dramático. Y luego de lo dramático, entre burlas y veras, sin que el autor dé importancia a la cosa, a lo trágico» (242). La dimensión trágica es, al fin y al cabo, lo que predomina en Alarcón, lo que lo caracteriza y lo que hay que tener presente cuando se lo lee. Lo que lo erige en una referencia de alta estima entre los autores españoles, según Azorín, que aprovecha la ocasión para desvelar a sus lectores su propio estado anímico respecto a su propia existencia actual.

En efecto, la lectura de Alarcón ha despertado en la mente de Azorín una onda de empatía debido a la cualidad particular de lo trágico que se desprende a todo lo largo de la obra de Alarcón. No se trata, según Azorín, de «lo trágico material» (242) de que se nutre constantemente el teatro, sino más bien de «lo trágico espiritual» (242) que tan solo afecta a la psique del ser humano. Tal es, en la opinión de Azorín, la dimensión que sobresale en Alarcón y que lo lleva a juzgarlo como «uno de los más hondos escritores españoles contemporáneos» (242), y a este respecto revela a su lectorado lo que experimenta personalmente en lo más recóndito de su propio corazón: «bajo las apariencias de amenidad, acaso de frivolidad, se hallará en perfecta consonancia con el fondo de nuestro entristecido espíritu» (242).

¿Cómo interpretar esta confesión en el periodo histórico en el que la República acaba de acumular varios reveses, siendo el mayor el resultado de las recientes elecciones generales de noviembre de 1933? Posiblemente Azorín

se suma a la protesta que va ganando terreno en la época. Desde luego que hay que tomar en cuenta las discrepancias enunciadas a las claras al principio de su artículo para entender perfectamente lo que quiere expresar; a su «entristecido espíritu» corresponde algo profundo que se ha esfumado, que se ha roto: su fervor republicano. Su tristeza, a principios de 1934, traduce una amarga decepción, una irreparable traición que tienen poco que ver con cualquier expresión ideológica, que se han de concebir, más bien, en el mismo trasfondo de su psique, a saber, en el espacio donde se encuentran, en una compleja red, las fibras intelectivas y sensitivas del demiurgo, de las cuales emanaba ya su concepción de la generación de 1898.

*

Con estos textos se pudo poner en evidencia la faceta del eminente literato transnacional que fue Azorín, a la par que su irrefutable autoridad en materia de crítica literaria. Lo que implica en él una ininterrumpida labor de asiduo lector y de sensato crítico en ambas vertientes del Pirineo, en la cual se ha de incluir un excelso conocimiento de la lengua francesa que le sirve para traducir mentalmente, y sin parar, la cuantiosa y heterogénea producción de allende el Pirineo. Al respecto, no sería cargar las tintas aseverar que Azorín pasó su vida traduciendo del francés al español para cumplir con su propia deontología de literato, y poder informar concienzudamente a sus receptores sobre la literatura. Seguía el precepto de su maestro Montaigne, a saber, «frotar y limar su cerviz contra la ajena» (2007: 235).

Como se advirtió, las columnas de *La Prensa*, con el Océano de por medio, le ofrecen a Azorín una pintiparada tribuna para desahogarse y confiarle a sus lectores americanos cuantos deseos, proyectos y advertimientos abriga en su conciencia debido a su obligación contraída con la literatura. Hasta se franquea con sus íntimos sinsabores.

Por fin, destaca cada vez la lección magistral de un Azorín que aprovecha la ocasión para hacer uso de una luminosa didáctica en diferentes niveles: historia de la literatura, historia de las ideas, metodología, análisis textual, sociología del público. Se porta Azorín como un lector responsable, consciente de su papel de pensador, de educador, y a este fin utiliza una lengua cuyo objetivo estaba ya inscrito en el epígrafe de Paul Alexis que encabezaba *Bohemia* (1897): «Je voudrais que tout ce qui sortirait de ma plume fût simple..., simple..., et d'une clarté de cristal..., aussi transparent que ces eaux limpides au fond desquelles on distingue les moindres cailloux, les brins de mousse, les tout petits poissons jouant au soleil... Oui! la clarté et le naturel: voilà ce que je voudrais atteindre...» (Azorín, 1959a: 291).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AZORÍN, *Con bandera de Francia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1950.

AZORÍN, «Bohemia». *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959a.

AZORÍN, «La generación de 1898, IV», en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1959b.

MONTAIGNE, Michel de, *Les essais*, I, XXV, Paris, La Pochothèque (Le Livre de Poche),
Librairie Générale Française, 2007.

ZUMÁRRAGA, Verónica, *Cien artículos de Azorín en «La Prensa»*, Alicante, Universidad
de Alicante, 2012.

AZORÍN LEYENDO A LOS POETAS (1929-1945)

Francisco Javier Díez DE REVENGA
Universidad de Murcia

Vamos en estas páginas a sorprender una vez más al maestro Azorín leyendo a los poetas. Martínez Ruiz no era un lector de poesía cualquiera. Él mismo jamás cultivó, que sepamos, la poesía, pero fue un lector singular y excepcional de muchos poetas españoles y extranjeros. Pero insistimos, no era un lector cualquiera. Cuando se aproximaba a un poeta quería sentir enseguida la vibración lírica que le conmoviera e intentar sin demora explicarla concentrándola en una impresión, en una reflexión sobre tal o cual poeta, en una lectura de este o aquel poema, siempre sin orden ni concierto, deteniéndose aquí y allá, sin prejuicios ni ideas preconcebidas, siempre abierto a recibir una impresión para contarla al lector de sus artículos en el periódico.

Y, por supuesto, tenía sus criterios bien afianzados, no se dejaba llevar por la precipitación de una lectura, se detenía y procuraba extraer qué es lo que de aquel poeta le había conmovido. Lo sabemos bien: el maestro no seguía un sistema, no contaba con unos criterios establecidos, que modularan o influyeran en su impresión, no se ajustaba a ninguna norma; todo en él era intuición y juicio sincero, sin artificios, sin alambiques. Porque su objetivo era transmitir al lector de su artículo, en el periódico diario, una opinión que lo invitara en definitiva a leer a ese poeta, a buscar sus obras, acaso en una reciente edición, y a releer, si fuera el caso, unos poemas preferidos.

Un libro interesante, en el complejo mundo de las ediciones azorinianas, es el que lleva el título de *Leyendo a los poetas*, que se publica, porque así lo han señalado sus críticos y estudiosos, en 1945, en la Colección Variorum de la Librería General de Zaragoza. Esa fecha, la de 1945, no figura en absoluto en el libro. Es la que E. Inman Fox (1992: 72) da a esta edición en su catálogo. Examinamos un ejemplar de esa curiosa y contradictoria edición. A ese volumen nos vamos a referir con cierto detenimiento para hallar al Azorín lector

de poetas que hemos estudiado en otras ocasiones, y que en mi libro *Azorín, entre los clásicos y con los modernos* (2021: 216-229) recuperé, recordando que en diferentes oportunidades me he ocupado de las relaciones de Azorín con la poesía, con los poetas y, por supuesto, con la poesía y los poetas de su tiempo, en especial de su admiración hacia los poetas de la generación más joven en aquellos fabulosos y riquísimos años veinte y treinta el pasado siglo (1990, 1996, 1999, 2015). Recordaba Gerardo Diego en un artículo publicado en los años sesenta, un año después de la muerte del maestro de Monóvar, la decidida vocación poética de Azorín, que tanto se mostraba en su condición de escritor de prosa poética como de lector de poesía. Y evocaba las muchas páginas escritas a lo largo de los años por Martínez Ruiz sobre poetas y poesía:

El lector de poesía Azorín —escribía el autor de *Alondra de verdad*— nos ha dejado en muchos de sus libros un impresionante caudal de sensaciones, de descubrimientos de bellezas ocultas o disimuladas, de exaltación de lo mínimo o de lo vulgar, de modo tal que hoy se han hecho ya proverbiales los versos sobre los que él fijó su mirada y los ritmos que hicieron vibrar su delicado corazón. Desde el *Poema de Mio Cid* hasta los poetas jóvenes de ayer mismo —recuerdo una profunda exégesis poético metafísica de la poesía de Jorge Guillén, cuando el poeta vallisoletano empezaba su obra— apenas hay un poeta de consideración o un poeta modesto sobre el cual no se haya inclinado el fervor sensible de Azorín (1968 y 1949).

Leyendo a los poetas es un libro contradictorio, una recopilación de artículos azorinianos heterogénea y extraña. Un examen de la edición original de *Leyendo a los poetas* presenta algunas contradicciones curiosas. El libro, ya lo hemos indicado, carece de mención alguna del año de publicación. En la tercera página se indica que pertenece a una colección de *Obras pretéritas* del maestro Azorín, en la que ya se habían publicado *Tiempos y cosas* y *Veraneo sentimental*, y se anuncian otros doce volúmenes, entre ellos *Leyendo a los poetas*. *Tiempos y cosas* y *Veraneo sentimental* los fecha Fox en 1944 (1992: 70-71). Los otros once se anuncian como «de próxima publicación». Y son los siguientes: *Palabras al viento*, *La farándula*, *Huellas en la arena*, *Aura en las cañas*, *Historia y vida*, *Andanzas y lecturas*, *Tópicos del día*, *Más fantasías y devaneos*, *Esencias de España*, *De un transeúnte*, *Indicaciones*. Que sepamos, solo vieron la luz *Palabras al viento* (1944) y *La farándula* (1945). Más tarde apareció *Historia y vida* (1962), pero ya en otra colección: Austral. *Andanzas y lecturas* era el nombre de otra serie de artículos de Azorín y esa denominación figuró en el antetexto de varios artículos de aquellos años.

Muy interesante es recordar el texto que se incluyó en la solapa de la edición:

Azorín. Obras pretéritas. Nueva serie de libros del maestro. Se trata de obras pretéritas y en ellas se recogerán trabajos estimables, aparecidos en la prensa de ambos mundos y todavía no incluidos en libros. Se habían de perder para la fama del escritor de no recogerse, pues nadie los iría a leer en los viejos periódicos o en las olvidadas revistas, si no los agavilláramos para ofrecerlos a sus admiradores.

No es imputable al maestro Azorín esta publicación. Se ha rendido para consentirla, a la tenacidad de algunos buenos amigos y admiradores suyos, que hace años venían atacándole en pro del consentimiento. Estos amigos han tomado y se seguirán tomando el trabajo de estas recopilaciones, y si, en definitiva, consiguiera algún éxito, se creerán bastante pagados con la satisfacción de haber contribuido a que resalte, en la historia literaria, más amplio el panorama de la representación de Azorín en las letras de España.

El texto, sin duda redactado por José García Mercadal, que fue el recopilador de esta como de otras ediciones, respira algún espíritu sumamente curioso, como el patriotismo suscitado al final, pero sobre todo lo que procura es la trascendencia de la empresa cuando ya Azorín, es evidente por las palabras recogidas, no se interesaba por recopilaciones de textos suyos. Y así lo señala Fox, ya que al parecer el maestro no se preocupaba, a partir de 1940, de las recopilaciones que hacían de sus artículos y que le daba mucha pereza corregir las pruebas de imprenta. Se encargaban de todo los compiladores o editores responsables que hacían y deshacían. El periodista y escritor zaragozano José García Mercadal, fundador en la Librería General de la colección Variorum, se ocupó desde luego de la selección de *Leyendo a los poetas*.

La única fecha que figura en los créditos de la edición que manejamos, impresa en Imprenta Sáez, Buen Suceso, 14. Madrid, es la de 1929, y en efecto esa fecha tiene cierto sentido. En la página 4 en un recuadro se lee:

ES PROPIEDAD DEL
AUTOR.
Queda hecho el depósito
que marca la ley.
Reservados los derechos
para todos los países.
Copyright, 1929, by Azo-
rín

Y tiene cierto sentido, porque todos los artículos estaban escritos y publicados ya en 1929-1930. Desde luego se trata de obras *pretéritas*, es decir del pasado. Y las recogidas en el volumen de *Leyendo a los poetas* lo son. Podemos comprobar perfectamente que los artículos recogidos se publicaron entre 1910 y 1930. Por las fechas que figuran al final de la mayor parte de los artículos recogidos

se sitúan entre esas dos fechas. El más antiguo datado de los artículos en el libro es «El problema teresiano», que se fecha el 22 de marzo de 1910. Y los más recientes son de 1930: «La casa abandonada», fechado en Madrid, 1930, y «Galicia», fechado en 1930. En el cuadro siguiente se puede advertir que, en efecto, no hay ningún texto posterior a 1930, que sepamos. Para construirlo hemos seguido los datos facilitados por E. Inman Fox en su *Guía de la obra completa* de Azorín, aunque la hemos completado en lo posible identificando algunos artículos que Fox no incluye en *Leyendo en los poetas*.

| N.º | TÍTULO | FECHADO | PERIÓDICO | FECHA | FOX | OBSERVACIONES |
|-----|--------------------------------|----------|---------------------|----------|-----|--|
| 1 | Gonzalo de Berceo | | ABC | 5-2-29 | no | |
| 2 | El campo y los poetas | | Diario de Barcelona | 4-6-10 | x | |
| 3 | Al margen del Persiles | 14-4-14 | La Vanguardia | 14-4-14 | x | |
| 4 | El problema teresiano | 22-3-10 | ABC | 22-3-10 | x | |
| 5 | Dos grandes prejuicios | 22-3-17 | ABC | 22-3-17 | x | |
| 6 | Lope de Vega | 24-2-14 | La Vanguardia | 24-2-14 | x | |
| 7 | El barroquismo de Lope | 5-3-25 | ABC | 5-3-25 | x | |
| 8 | La tierra española | 11-7-18 | ABC | 11-7-18 | x | En la fecha: San Sebastián |
| 9 | De la montaña a Madrid | 4-25 | ABC | 23-5-25 | x | |
| 10 | Un retrato imaginario | 28-5-25 | ABC | 28-5-25 | x | |
| 11 | Cadalso | 1-4-14 | ABC | 1-4-14 | x | |
| 12 | Don Esteban Manuel de Villegas | 17-10-13 | ABC | 17-10-13 | x | Por errata: fechado en el libro 17-10-31 |
| 13 | Hijos de Gerardo Lobo | 19-12-24 | ABC | 19-12-24 | x | |
| 14 | El poeta Gerardo Lobo | 6-1-25 | ABC | 6-1-25 | x | |
| 15 | Meléndez Valdés | 4-26 | La Prensa | 16-5-26 | no | En La Prensa: Poesía española |
| 16 | Moratin | 3-3-14 | La Vanguardia | 3-3-14 | x | |
| 17 | En el congreso | 25-11-23 | ABC | 25-12-23 | x | |

| N.º | TÍTULO | FECHADO | PERIÓDICO | FECHA | FOX | OBSERVACIONES |
|-----|------------------------------|----------|----------------|----------|-----|---|
| 18 | Sobre Espronceda | 6-14 | ABC | 28-6-14 | x | Por errata: fechado en el libro junio, 1944 |
| 19 | Campoamor | 26-1-14 | ABC | 26-1-14 | x | |
| 20 | Filosofía | 2-10-29 | ABC | 2-10-29 | x | |
| 21 | Dos poetas | | Las Vanguardia | 27-2-13 | no | En La Vanguardia: Andanzas y lecturas. Dos poetas |
| 22 | El camino de la cartuja | | | | | |
| 23 | Los poetas del amor | 31-10-13 | ABC | 31-10-13 | x | |
| 24 | Las burbujas de la vida | 9-5-24 | ABC | 9-5-24 | x | |
| 25 | La casa vieja | 24-10-23 | ABC | 23-8-23 | x | |
| 26 | Las copas de Rengifo | 26-9-25 | ABC | 26-9-23 | x | |
| 27 | Rosalía de Castro | 8-1-14 | ABC | 8-1-14 | no | |
| 28 | Su sonrisa triste. Evocación | 4-28 | ABC | 28-4-23 | x | |
| 29 | Silencio | 25-3-29 | ABC | 23-3-29 | no | En ABC: Rosalía de Castro. Silencio |
| 30 | La casa abandonada | 1930 | La Prensa | 7-12-30 | x | En la fecha: Madrid |
| 31 | Maragall | 9-1-14 | ABC | 19-3-19 | no | |
| 32 | Campoamor, por Maragall | 4-4-14 | ABC | 4-4-14 | x | |
| 33 | Rubén Darío | 27-1-14 | ABC | 27-1-14 | x | |
| 34 | El libro amado | 23-5-28 | ABC | 23-5-28 | x | |
| 35 | Galicia | 1930 | La Prensa | 27-2-30 | no | |
| 36 | Manantiales de la ruta | 23-7-23 | ABC | 21-7-23 | x | |

Localización de fecha y lugar de publicación de los artículos de *Leyendo a los poetas*.

El título del volumen, *Leyendo a los poetas*, tiene también su propia historia, tal como se refleja en una de las notas a pie de página del compilador, en el artículo sobre «Rubén Darío», explicando una frase de Azorín que se puede leer en el artículo recopilado: «Al hablar de Rubén Darío en estas notas sobre los poetas, hacemos una excepción. En esta serie es Rubén el único de los poetas vivos de que hablamos» (1945: 207-208). Y anota García Mercadal: «Se refiere Azorín a la serie *Leyendo a los poetas*, comprendida solo por una parte de los artículos recogidos ahora en este libro del mismo título (N. del C.)» (1945: 208).

En efecto, Azorín inició el 23 de noviembre de 1913, en *La Vanguardia*, una serie nueva de artículos, que el maestro denomina *notas*, y que llevaría en el título de cada artículo el antetexto, con la mención de *Leyendo a los poetas*. Así, el primero se tituló «Leyendo a los poetas. Fray Luis de León», al que seguirían otros artículos hasta un total de treinta, de los cuales diecisiete pasarían a su libro *Al margen de los clásicos* (1915), y uno a *Rivas y Larra* (1916). Seguimos los datos ofrecidos por Fox en su imprescindible *Guía de la obra completa* de Azorín. Dos no se recogieron en libro, y diez se incluirían en la edición que comentamos de *Leyendo a los poetas*. El cuadro de localizaciones y destino de los artículos de la serie refleja la situación de cada uno de ellos.

| N.º | TÍTULO | PERIÓDICO | FECHA | LIBRO |
|-----|--------------------------|---------------|----------|--|
| 1 | Fray Luis de León | La Vanguardia | 25-11-13 | Al margen de los clásicos |
| 2 | Góngora | La Vanguardia | 2-12-13 | Al margen de los clásicos |
| 3 | Bartolomé Argensola | La Vanguardia | 9-12-13 | Al margen de los clásicos |
| 4 | Calderón | La Vanguardia | 16-12-13 | Al margen de los clásicos |
| 5 | Cervantes | La Vanguardia | 23-12-13 | Al margen de los clásicos |
| 6 | Garcilaso | La Vanguardia | 28-12-13 | Al margen de los clásicos |
| 7 | Cadalso | ABC | 1-1-14 | Leyendo a los poetas |
| 8 | Bécquer | ABC | 4-1-14 | Al margen de los clásicos |
| 9 | Más de Fray Luis de León | La Vanguardia | 6-1-14 | Al margen de los clásicos |
| 10 | Rosalía de Castro | ABC | 8-1-14 | Leyendo a los poetas Andando y pensando |
| 11 | Los primitivos | ABC | 13-1-14 | Al margen de los clásicos |

| N.º | TÍTULO | PERIÓDICO | FECHA | LIBRO |
|-----|---------------------------|----------------------|--------------------|--|
| 12 | El romancero | La Vanguardia | 13-1-14 | Al margen de los clásicos |
| 13 | Quevedo | ABC La Vanguardia | 17-1-14 20-1-14 | Al margen de los clásicos |
| 14 | Campoamor | ABC | 26-1-14 | Leyendo a los poetas |
| 15 | Rubén Darío | La Vanguardia | 27-1-14 | Leyendo a los poetas |
| 16 | Cervantes | ABC | 30-1-14 | Al margen de los clásicos |
| 17 | Al margen del Persiles I | La Vanguardia | 3-2-14 | Leyendo a los poetas |
| 18 | Al margen del Persiles | ABC | 5-2-14 | Al margen de los clásicos |
| 19 | Al margen del Persiles II | La Vanguardia | 10-2-14 | Al margen de los clásicos |
| 20 | Ercilla | La Vanguardia | 17-2-14 | Al margen de los clásicos |
| 21 | Lope de Vega | La Vanguardia | 24-2-14 | Leyendo a los poetas |
| 22 | Moratín | La Vanguardia | 3-3-13 | Leyendo a los poetas |
| 23 | El duque de Rivas | La Vanguardia | 10-2-14 | Rivas y Larra |
| 24 | José Somoza I | La Vanguardia | 17-3-14 | Al margen de los clásicos |
| 25 | Maragall | ABC | 24-3-14 | Leyendo a los poetas Andando y pensando |
| 26 | José Somoza II | La Vanguardia | 24-3-14 | Al margen de los clásicos |
| 27 | José Somoza III | La Vanguardia | 30-3-14 | Al margen de los clásicos |
| 28 | Campoamor por Maragall | ABC | 4-4-14 | Al margen de los clásicos |
| 29 | José Somoza IV | La Vanguardia | 7-4-14 | Al margen de los clásicos |
| 30 | Al margen del Persiles | La Vanguardia | 14-4-14 | Leyendo a los poetas |

La serie *Leyendo a los poetas*: fecha de publicación y libro de destino.

En relación con los diferentes libros que se reunieron bajo la supervisión directa de Azorín en las primeras décadas del siglo, Miguel Ángel Lozano, al referirse a los artículos o breves ensayos reunidos en *Al margen de los clásicos*, en 1915, destaca que difiere de otros libros de la época, en concreto los tres «ensayos de crítica e historia literaria», reunidos entre 1912 y 1914: *Lecturas españolas* (1912), *Los valores literarios* (1913) y *Clásicos y modernos* (1913). Porque

la actitud fundamentalmente crítica se transforma «en una serie de efusiones líricas que nacen de impresiones de lecturas» (1998: 54). El escritor anota sensaciones aisladas suscitadas por páginas o fragmentos más que por obras completas. Se trata entonces de sugerencias emotivas más que de auténticas reflexiones críticas. Destaca Lozano el vuelo lírico, las impresiones de actualidad, porque, en realidad, el propósito de Azorín es divulgar no contenidos sino actitudes, «difundir una actitud atenta, una sensibilidad receptora, el placer de la lectura, la personal asimilación de cada texto, porque los clásicos son cosa viva si lo somos nosotros» (1998: 55). Y Azorín deja de ser un crítico literario, no es un erudito revelando secretos de los libros y situando épocas o tendencias, es solo un lector, un modelo de lector ante el libro de manera que «el receptor se convierte en creador» (1998: 55). Y en tal concepto y sentido de estas visiones azorinianas hay que situar, desde luego, a pesar de su heterogéneo contenido, los artículos recopilados en la edición de *Leyendo a los poetas*. Examinemos algunos ejemplos, aunque en esta ocasión nos vamos a ceñir exclusivamente a los clásicos, dejando para otra ocasión a los modernos.

Azorín fue, como otros contemporáneos suyos, un admirador constante de Berceo. En la evocación del poeta que figura en *Leyendo a los poetas*, «Gonzalo de Berceo», la ficción de la imagen del poeta recordado parte de una realidad absoluta. Azorín utiliza su sistema de traer personajes del pasado al presente. Se recrea para dar sensación de realidad en los topónimos, con el fin de situar a Berceo en su medio geográfico real: Berceo, Nájera, La Rioja, Pradoluengo, Ezcaray, Torrecilla o la sierra de la Demanda. Su lectura del poeta lo convierte también en personaje de su propia ficción ubicado en su pueblecito de casas blancas y enjalbegadas, y termina situándolo en el monasterio donde escribe. Y naturalmente está leyendo al poeta y cita sus versos, en los que se habla de caridad y de igualdad entre los humanos. La actualización del personaje es inmediata y su modernización imprescindible. Del siglo XII lo trasfiere al siglo XX y, modernidad por modernidad, en su mención del socorro del pobre surge el nombre de Concepción Arenal, que revela no solo actualización sino también compromiso. Pero Azorín sigue leyendo al poeta y se ciñe a su texto con precisión. Se detiene en los versos 464 al 475 de su *Vida de Santo Domingo* y habla de limosnas, de caridad, de pobres abandonados y vergonzantes: «A sus casas hay que ir a buscarlos con cuidado, con amor, tal como aconseja la admirable Concepción Arenal socorrerles» (1945: 9). Muy siglo XX, Azorín reclama: todos somos iguales en humanidad. Todo lo transfigura Berceo: el vaso de buen vino, la nuez foradada, las chirivías, el pan.

Azorín trata también de carencias. En el artículo «El campo y los poetas» se queja de que los poetas españoles no han sentido el campo, especialmente los poetas clásicos, entre los que solo salva a tres: Berceo, Garcilaso y Fray Luis de León. Los demás, hasta la poesía moderna, no han sentido el campo,

que solo aparece en los modernos a partir de Baudelaire, el poeta maldito. Pero de Berceo destaca, entre tantas carencias de los poetas antiguos, el olor del paisaje, de la vegetación. Nunca en la poesía el aroma ha sido sentido por los poetas, aunque hayan vivido el campo, como Garcilaso por las riberas del Tajo o Fray Luis en las del Tormes, sobre todo este último en *De los nombres de Cristo*. Aun así, afirma sin complejos: «Después de Berceo, de ese gran poeta, menos conocido y gustador de lo que debiera, yo no sé que exista otro artista literario clásico de que se dé esta sensación integral de la naturaleza» (1945: 4). Pero lo mejor viene a continuación. Cuando proclama sin reparo alguno su metodología, que interesa a la hora de valorar estas lecturas de los clásicos que está realizando Azorín: «Escribo sin tener los textos escritos a la vista; no estoy haciendo un estudio crítico, solo apuntando algunas ideas» (1945: 14). La conclusión no se espera: la poesía castellana es «tan seca, tan árida, tan “libresca”» (1945: 14).

Aparece en *Leyendo a los poetas* Saavedra Fajardo, tan admirado de Azorín, como hemos estudiado en mi libro de 2021 (65-76). Contra el determinismo, la voluntad. He ahí la modernidad de Saavedra Fajardo. Surgen estos comentarios en el artículo «Al margen del *Persiles*», que figura en el libro que comentamos. Es uno de los varios que escribirá sobre la novela última de Cervantes. Y es un artículo interesante porque Azorín va en busca del escritor moderno como él lo llama, alejado de fantasías y supersticiones, falsas leyendas y patrañas que Cervantes acoge en el *Persiles*, sobre todo cuando se refiere al pájaro que llama *barnadas*, solo existente en Hibernia y en Islandia, y que no vive por tierras cálidas del Sur; o la creencia recogida en el *Persiles* de que en Inglaterra no hay lobos ni arañas. No puede creer Azorín que ni Cervantes, ni Lope, ni Saavedra Fajardo apliquen «la lógica, la crítica o la inducción a los fenómenos del mundo» (1945: 19). Y el resto del artículo está dedicado a uno de sus clásicos preferidos porque razonó y huyó de supersticiones y falsas creencias, nada menos que Saavedra Fajardo, al que van dirigidos los habituales elogios. Por eso hemos asegurado y establecido que esta edición de *Leyendo a los poetas* es una edición plagada de contradicciones. Y una de ellas la constituye la presencia de estos textos de Saavedra Fajardo y sus correspondientes alabanzas: «Saavedra Fajardo es uno de los espíritus más finos y lúcidos de nuestro siglo xvii: tan fino y lúcido como Cervantes» (1945: 20). Y la comparación o la relación no se hace esperar en la imaginación azoriniana: «Los dos han viajado mucho; los dos han estado —no entre libros, como Gracián—, sino en contacto con la realidad viva» (1945: 20). Y los elogios se acumulan: «¡Qué profunda y bella frase! ¡Qué frase tan preñada de fatalidad, de misterio y de poesía! ¡Qué sensación tan nueva y moderna!» (1945: 22). Apareció la poesía, y también la modernidad, que se reitera más adelante: «Saavedra es uno de los clásicos de espíritu más sutil y moderno» (1945: 22). Por eso no entiende cómo, en el

terreno de las supersticiones y de las falsas creencias, pueda estar tan atrasado como Cervantes en el *Persiles*. Las citas de ambos clásicos admirados son sumamente reveladoras para generar y justificar la perplejidad de Azorín, que esta vez no estaba *leyendo a los poetas*.

La ocasión histórica para hablar de Santa Teresa, en el artículo titulado «El problema teresiano», es especial, marzo de 1910: la colección de Clásicos Castellanos ha iniciado su trayectoria bajo los auspicios de la revista *La Lectura* con una edición de *Las Moradas*, al cuidado de Tomás Navarro Tomás, a quien Azorín no menciona en su artículo, aunque se felicita por la claridad y elegancia de la nueva colección. Otras ediciones de Clásicos Castellanos serán glosadas en sucesivos capítulos de *Leyendo a los poetas*: la de Esteban Manuel de Villegas, editada por Narciso Alonso Cortés; la de Meléndez Valdés, realizada por Pedro Salinas; la de Espronceda, al cuidado de José Moreno Villa. Aunque a Navarro Tomás no lo nombra sí lo hace, y con el correspondiente elogio, a dos poetas que Azorín apreciaba. Así a Pedro Salinas lo considera «uno de los hombres nuevos de España. Poeta, crítico, erudito, posee Salinas un temperamento fino, delicado, espiritual» (1945: 101). Y de Moreno Villa, «el delicado poeta», exclama en relación con Espronceda: «Un poeta ordena y comenta la obra de otro poeta. ¡Dios libre al buen poeta de la epidemia reinante del simbolismo!» (1945: 111). A Azorín le entusiasmaba la colección de Clásicos Castellanos por su elegancia. De ahí parte su artículo sobre «El problema teresiano», de la elegancia, señalada ya en Santa Teresa por fray Luis de León, que opina que el estilo de la santa de Ávila es elegante, pero no en el artificioso sentido actual de la palabra, sino en el sentido de espontaneidad, franqueza, rudeza muchas veces e incluso incorrección y desaliño. Su estilo no es literario y en su obra no hay el menor rastro de literatura. Y Azorín la recrea, a la santa, situándola, como debe ser, en su entorno y su tierra, Castilla, y en su raza de guerreros, aventureros y conquistadores: «De todos nuestros escritores no hay ninguno que, como Santa Teresa, sea tan representativo de un medio y de una raza» (1945: 28). Representa la santa la acción y su catolicismo no es sino dinámico, de movimiento y de lucha. Y ahí es donde Azorín encuentra la modernidad (otra de sus palabras preferidas cuando habla de los clásicos) de la escritora. Hoy sería uno de los máximos propulsores de lo que el escritor denominó catolicismo social. El problema del pensamiento moderno, intelectualista frente al vitalismo que representa Teresa; frente al éxtasis y la contemplación, la acción y la lucha.

Sorprende al lector Azorín en *Leyendo a los poetas* por su entusiasmo hacia el poeta sevillano renacentista Fernando de Herrera. Ya nadie se acuerda de Fernando de Herrera y no es extraño que el lector de clásicos Azorín reivindique su calidad como gran poeta. La ocasión la tiene en 1917 cuando publica su artículo «Dos grandes prejuicios». A la altura de aquel mes de marzo, Azorín

reflexiona y con acierto singular sobre lo que hoy denominaríamos el canon a la hora de juzgar los valores literarios, que él descubre muy desviados cuando la opinión se ve influida y tergiversada por los prejuicios, especie deformadora de que se halla muy bien dotada nuestra historia literaria. Y, como no podía ser de otro modo, sorprende al denunciar dos grandes prejuicios, por lo visto consolidados en aquellos días. Fernando de Herrera y don Ramón de la Cruz estaban entonces encasillados muy superficialmente y mal desde luego, prejuicios ante los que se rebela el maestro e intuitivo lector que Azorín llevaba dentro. Quizá hoy día, si alguien lo recuerda, le sigue ocurriendo a don Ramón de la Cruz, lo que denunciaba Azorín hace más de un siglo. En el caso de Herrera, si alguien lo recuerda añadimos también, no sucede lo mismo. Fernando de Herrera, «maravilloso poeta lírico, esencialmente lírico» (1945: 31), estaba considerado en ese momento histórico un poeta grandilocuente y oratorio. Y todo se debía a su *Canción de Lepanto*, poema «inspirado, lleno, rotundo» (1945: 32), que destacó por encima del resto de su obra a pesar de que en su época se le llamó *el Divino* y se le consideraba profundamente por la gente literaria: «Nada más delicado, sentido, tierno e íntimo que sus poesías» (1945: 32). Aun así, la posteridad lo consideró un poeta ampuloso y retórico: «Pero en Herrera hay mucho más» (1945: 33). Lo mismo sucedía en 1917 con don Ramón de la Cruz, a quien se «empeña la crítica en ver [...] únicamente, exclusivamente, como pintor de majos» (1945: 33). ¿Por qué?, se pregunta Azorín. El prejuicio viene de la misma época de Cruz y el propio autor protestó enérgicamente sin conseguir hasta la fecha deshacer el entuerto. Se oculta, asegura finalmente Azorín, «un pensador delicadísimo que, de la forma breve, elegante, de seis u ocho escenas, nos expone una lección moral y nos da una visión del mundo» (1945: 34).

En su primera evocación de Lope en *Leyendo a los poetas* («Lope de Vega»), Azorín evoca al joven atolondrado de diecisiete años y reconstruye sus conflictos y sus amores con una lectura detenida de varios pasajes de *La Dorotea* que considera autobiográficos. Y de *La Dorotea* extrae el pasaje en el que Lope censura directamente al escritor que no reflexiona ni medita, lo que se contradice con la imagen del propio Fénix que transmite el maestro: «¿Cómo escribe Lope? Escribe rápido, veloz, vertiginosamente. Una comedia la hace en un abrir y cerrar de ojos» (1945: 37). Y se pregunta aún más: «¿Borra mucho Lope cuando escribe? ¿Reflexiona, medita, repiensa un momento lo que escribe y echa un tachón sobre lo que ha escrito, para escribir a seguido otro vocablo más exacto, otra frase más feliz?» (1945: 38). Se refiere Azorín leyendo *La Dorotea*, y averiguando allí los detalles autobiográficos del joven Lope, a la enfermedad que padece: neurastenia; «es mozo, tiene sangre y fósforo: enfermedad melancólica por amorosa inclinación o pérdida del bien que se gozaba y que los médicos llaman erotes» (1945: 39). Pero todo cambiará

con la madurez y el gozo de la popularidad y la admiración de sus seguidores, aunque siempre corrigiendo y tachando; quien no piensa no borra, se dice en *La Dorotea*. Para concluir el maestro Azorín esta evocación con una pregunta enigmática, tras los elogios a su fecundidad e ingenio y después de llamarlo poeta fecundísimo, de un ingenio fértil en extremo. «Pero ¿y la emoción, lo sutil, lo delicado, lo etéreo, lo inefable, la divina emoción?» (1945: 40). Era el 24 de febrero de 1914.

En el segundo artículo, «El barroquismo de Lope», asegura Azorín que Lope no era un poeta barroco ni su poesía se distinguió por los artificios porque era un poeta espontáneo. Lo más interesante de este capítulo es que Azorín para demostrarlo se apoya en Alberto Lista y en sus estudios como ensayista. Lista es otra de las reivindicaciones de personajes olvidados de las que hay muchas en *Leyendo a los poetas*. Y, en efecto, lo que afirma Lista es que Lope es el poeta más fácil y fluido de todos los poetas españoles: lenguaje puro, pensamientos siempre ingeniosos y con la gracia cómica que complace sin ofender: describe las bellezas sencillas, las escenas hermosas de la naturaleza, los placeres de la vida del campo y la sencillez de las costumbres. Sencillez y verdad, añade Azorín: naturaleza, pueblo, mujeres, estos son los temas fundamentales y los tres grandes amores. Y siguiendo a Lista destaca y afirma que nadie ha escrito con más verdad el alma, la constancia y la ternura de la mujer, su valor en las situaciones más difíciles de la vida y la disposición a sacrificarse por el objeto que ama. La estética de Lope no es arte sino instinto: «Diríase un impulso de la vida pura y espontánea. El poeta cambia rápidamente, impulsado por su amor instintivo, irreprimible de las cosas y de los seres» (1945: 45). Y lejos queda, en efecto, el barroquismo, el saber culto y extraño y la pedantería a que se refiere Lista cuando el poeta se enreda en cuestiones escolásticas. El grande, tembloroso y magnífico poeta que era Lope está lejos, muy lejos del barroquismo. Y queda también para la posteridad el encomio de Lista, de quien nadie se acuerda: «no se le cita jamás; nunca se le recuerda. En los manuales de literatura nunca se alega su autoridad» (1945: 43). Pero sus estudios literarios, que Azorín detalla y enumera en este artículo, siguen siendo imprescindibles porque era un fino, delicado y sagaz crítico: «Lista es un ensayista. Acaso el primero de los ensayistas españoles» (1945: 43).

Azorín está en San Sebastián y escribe un 11 de julio de 1918 sobre un poeta moderno que le ha sorprendido en una edición recientemente publicada, y transcribe unos versos en los que se transparenta la naturaleza y la tierra, y que a alguien le parecerían relacionables con Francis Jammes o la Condesa de Noailles. El motivo es el campo y San Isidro Labrador. Pronto revela Azorín que el poeta transcrito no es otro que Lope de Vega. El artículo se titula «La tierra española». Surgen enseguida inteligentes comentarios sobre los textos transcritos y, más aún, una comparación de la poesía de Cervantes con la de

Lope. A Azorín en aquel julio de 1918 todo le parece espléndido y descubre al Lope más amado, al Lope multiforme y variado: «Desde la tragedia honda, conmovedora, hasta el poeta satírico, humorístico» (1945: 52). Los elogios y la admiración se suceden sin respiro: «Lope lo ha recogido todo. Facilidad y elegancia: estas son, a mi entender, sus dos cualidades esenciales» (1945: 50). Y enumera sus variadas creaciones y los diversos géneros cultivados para concluir que, en esa heterogénea producción, brilla el poeta por su fuerza y por su intensidad. Y, sobre todo, lo que sobresale en Lope son sus creaciones aparentemente fáciles que, sin embargo, encierran una lección profunda de vida. Unos versos del *Isidro* le sirven a Azorín para evocar al Lope de Vega preferido y predilecto:

... Que en la senda del vivir
no ir adelante, es ir
atrás; y el que a arar empieza,
no ha de volver la cabeza,
sino arar y proseguir.

En estos cinco versos, asegura Azorín, está todo Lope de Vega: «elegante, rápido, fácil, enérgico [...] pasa la vida con una desenvoltura, con un brío, con un despejo que asombran y subyugan» (1945: 49).

Cerramos esta revisión de los clásicos en *Leyendo a los poetas* con Góngora. «Un retrato imaginario» se titula esta fantástica y ficcional evocación del poeta cordobés. Nos hallamos en el 28 de mayo de 1925. Faltan tan solo dos años para que se cumpla el tercer centenario de la muerte del poeta y Azorín augura conmemoraciones. No tiene idea de hasta qué punto las habrá. Su evocación gongorina queda situada en un escenario doméstico, una habitación, una casa, una vela ardiendo y un enfermo que ha perdido el conocimiento porque se ha sumido «en un parasismal sueño profundo». Es don Luis de Góngora que ha sufrido un accidente y que, tras despertar de tres días de ausencia, ya no será el mismo. Un soneto suyo, «A una enfermedad que tuvo en Salamanca, de que estuvo tres días tenido por muerto», lo recuerda, aunque Azorín no cita nada más que uno de sus versos:

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,
en un paroxismal sueño profundo,
en cuanto don Apolo el rubicundo
tres veces sus caballos desensilla.

Fue mi resurrección la maravilla
que de Lázaro fue la vuelta al mundo;
de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla.

Entré a servir a un ciego, que me envía,
sin alma vivo, y en un dulce fuego,
que ceniza hará la vida mía.

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
si a Lazarillo lo imitase un día
en la venganza que tomó del ciego!

A partir de aquel accidente, Góngora, según Azorín, «lo vería todo con intensidad y a la vez vagamente» (1945: 62). Desde entonces viviría en un sueño y esta ensoñación tenue le producía una profunda voluptuosidad. Y tendría una nueva visión del mundo y los colores, los sonidos, los gritos de la gente, las caras humanas «adquirían para él una significación extraordinaria» (1945: 63). Y el maestro asegura que de aquellos estados de ánimo surge la diferencia: «Escribía versos. Esos versos no eran como los demás que escribían otros poetas» (1945: 63). Y es entonces cuando surge en su evocación la palabra mágica, la que más aprecia a la hora de evocar a los clásicos: modernidad. Conseguida con la «supresión de intersticios de las cosas, de las sensaciones» (1945: 63). «No estaba su originalidad en la expresión; radicaba en la sensación» (1945: 64). Con el pensamiento puesto ya en 1927, y en el homenaje que habrá de rendir a Góngora su ciudad de Córdoba en el tercer centenario de su muerte, termina el artículo, señalando que su influencia no solo ha afectado a la poesía, sino también a la prosa literaria e incluso a la pintura: «Y bien merece que se rinda tributo, no meramente local, sino nacional, al hombre que por modo tan extenso e intenso ha influido en el arte moderno» (1945: 65).

A pesar del heterogéneo carácter de los textos recogidos en *Leyendo a los poetas* dedicados a nuestros clásicos, hemos de destacar el interés, en los años en que escribe los textos, entre 1910 y 1930, pero especialmente entre 1914 y 1929, por la modernidad que quiere hallar en cada uno de los poetas examinados. Justamente en estos mismos años, y en los siguientes, Azorín, gran admirador de la tradición pero entusiasmado por las innovaciones, quiso ocuparse de los poetas nuevos que iban surgiendo en la generación más joven, la joven literatura, a la que dedicó, como sabemos, espléndidas exégesis que no todo el mundo comprendió, pero que sí agradecieron y mucho estos poetas jóvenes. Azorín admiraba y ansiaba la modernidad, y la buscó hasta en los clásicos, como hemos podido advertir en las semblanzas en estas páginas glosadas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZORÍN, *Leyendo a los poetas*, Zaragoza, Librería General, [1945].
- DIEGO, Gerardo, «El poeta Azorín», *ABC*, 16 de febrero de 1949.
- DIEGO, Gerardo, «Azorín y la poesía», *Arriba*, 2 marzo de 1968.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Azorín y los poetas del 27». *Montearabí*, 8-9 (1990), pp. 7-14.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Azorín y los poetas y la poesía de su tiempo», *Anales Azorinianos*, 5 (1996), pp. 55-73.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Azorín poeta, Azorín lector de poesía», *Anales Azorinianos*, 7 (1999), pp. 211-234.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Azorín y los poetas de la joven literatura (1918-1927)», en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *III Congreso Internacional Azorín. Azorín y otros escritores. Centenario del Homenaje de Aranjuez*, en *Azorín y otros escritores. Centenario del Homenaje*, Alicante, Ayuntamiento de Monóvar / Diputación de Alicante, 2015, pp. 79-93.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2021.
- FOX, E. Inman, *Azorín. Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Introducción. Los ensayos de Azorín», en Azorín, *Obras escogidas, II. Ensayos*, Madrid, Espasa, 1998, pp. 17-62.

LA CRÍTICA DE AÑOS CERCANOS: LA NOVELA VANGUARDISTA DE AZORÍN ANTE LA CRÍTICA DE SU TIEMPO

Miguel Ángel MORA SÁNCHEZ
Universidad de Alicante

En una ciudad antigua, milenaria; una tiendecita en una calleja; la calle es retorcida y silenciosa; no pasa nadie nunca por ella; ventanitas angostas en los muros largos; puertas que no se abren jamás. Una puerta entornada. ¿Qué habrá detrás de esta puerta?

(Azorín)

Estamos en la era de la posverdad, una idea que va más allá de una mera palabra, una idea que se sustenta sobre los pilares de la mentira (Rodríguez Ferrándiz, 2017) o, como mínimo, tiene su base en ideas equivocadas. Curiosamente esto no es algo que resulte privativo de nuestra época. La historia de la cultura, y por ende de la literatura, presenta un amplio abanico de muestras. Tiempo ha pasado desde que las páginas de las principales revistas culturales y literarias españolas se hicieron eco de la publicación de las denominadas novelas vanguardistas de Azorín, antiguo maestro, antiguo lector y antiguo compañero de quienes en ellas escribían. En todas se destacaba este hecho, la «antigüedad» de su autor. Azorín, conocido por su teatro, sus crónicas políticas, sus novelas y, sobre todo, por pertenecer a una generación de reconocidos maestros que tuvo cabida a fines del siglo XIX, pasaba a encabezar la lista de escritores «noveles», en este caso «avanzados», entregados a la búsqueda de nuevos caminos para la novela.

Las reacciones ante la publicación de estas novelas fueron muchas y no vamos aquí y ahora a comentarlas de forma exhaustiva. Solo tenemos intención de señalar que de entre ellas quedó una idea por encima de todas: las novelas vanguardistas de Azorín representaban un intento más del autor por engancharse al vagón de la moda literaria, de querer revitalizar su pacto de

caballero con la fama, ganada a pulso durante años y bien asentada por aquellas fechas. Idea que parte de un falso poso de verdad, pero que ha calado como «máscara de una mentira» en parte de la crítica posterior, y, sorprendentemente, en algunas vertidas por sus coetáneos, en una época demasiado próxima a la aparición de sus obras. Su pluma se encargó de producir novelas como *Félix Vargas*, 1928 (más tarde llamada *El caballero inactual*), *Superrealismo*, 1929 (llamada en posteriores ediciones *El libro de Levante*) o *Pueblo*, 1930, que junto con su colección de cuentos *Blanco en azul*, 1929, constituyen lo que él mismo denominó «Nuevas Obras». Pero, ¿por qué «nuevas»? ¿Acaso no lo es toda obra inédita? ¿Qué quería transmitir Azorín con este nombre? Puede ser vano intento pretender dar respuesta a unas preguntas quizá obsoletas, sobre todo en este momento, pero las reflexiones sobre Azorín que se vayan a realizar tendrán que andar sobre caminos ya transitados, en los que siempre, bajo una capa de tierra ya descubierta, queda otra tan rica —y quizá no tan conocida—, todavía por descubrir.

La crítica a Azorín en su tiempo parte obligadamente de un ensayo publicado en 1917 por Ortega y Gasset en *El Espectador* (1946: 153-184). Antes de nada, nos gustaría recordar que la historia literaria ha sido generosa con la figura de Ortega y le ha reservado un lugar destacado. En el plano de la crítica literaria es considerado como el baluarte del intento de renovación de la agonizante producción literaria ochocentista que se produjo en España a comienzos del siglo xx. Su figura ha sido objeto de críticas acerbas unas¹, y más suaves las otras, pero ha permanecido más o menos intacta al paso de tiempo. Lo cierto es que Ortega fue un hombre de su tiempo, fue un «yo y su circunstancia» (fue él quien dijo, en *Teoría del clasicismo*, que «el tiempo de ahora es decisivo para todo el porvenir español», motivado fuertemente por las artes y preocupado por el discurso literario. No falta quien, como Guillermo de Torre (1957), haya defendido siempre su nombre como el de un gran literato, un hombre cuya vocación primera iba dirigida, en esencia, hacia la literatura. Este interés inicial no era nada fortuito. Ortega ha sido encasillado, en su prehistoria literaria, como un elemento propio de la corriente novecentista, que de manera más o menos intensa se produjo en la España de principios de siglo xx.

Como es lógico, las páginas escritas en *El Espectador* no valoran las obras de vanguardia por el simple hecho de que todavía no habían sido escritas. Sin embargo, la novela de Azorín anterior a 1917 ya presentaba bastantes rasgos innovadores que Ortega parece olvidar por completo cuando afirma: «Nada más opuesto a América que un libro de Azorín. La palabra América, repercutiendo

1. Sobre todo, ha sido criticado por las generaciones posteriores. El ejemplo más claro se puede ver en Juan Goytisolo (1959a y 1959b). Pero también fue criticado por algunos de sus discípulos, más tarde iniciados por otros caminos, como Max Aub (1974) y Juan Chabás (1952).

en las cavidades de nuestra alma, suena a promesas de innovación, de futuro, de más allá. Para los que amamos la obra de Azorín, oír su nombre equivale, en cambio, a recibir una invitación para deslizar la mano una vez más sobre el lomo del pasado, como sobre un terciopelo milenario» (p. 154).

Ortega establece en su ensayo sobre Azorín una serie de juicios sobre la obra azoriniana que los críticos posteriores van a repetir hasta la saciedad, a modo de mantra, y que supuso un obstáculo para apreciar el valor del autor monovero. Lo que primero destaca el filósofo madrileño es la fina sensibilidad que muestra nuestro autor a la hora de percibir la realidad, materia inexcusable de su obra narrativa. La sensibilidad, acompañada de la emoción ante el paisaje, por ejemplo, es considerada el eje conductor de la prosa azoriniana. Uno de sus mayores logros consistirá en la sabia captación de lo que Ortega llamará las «emociones dobles», tales como la ternura, la inocencia o la nostalgia, donde la mezcla de placer y dolor se hace patente sin mucho esfuerzo.

Lo que hace Ortega es considerar a Azorín un filósofo de la historia, antes que un novelista. Como tal, tendrá una concepción de la historia (que la mayor parte del tiempo la podemos confundir con la vida) bastante distinta de la que se venía usando (aquí mismo tenemos un rasgo de novedad que parecía pasar inadvertido para Ortega, a pesar de ser él mismo quien lo señalara). La historia no es vista en Azorín como una evolución de ideas colosales (Progreso, Humanidad o Democracia), sino como una continuidad de insatisfacciones personales, que nos hacen volver continuamente sobre pequeñas cosas de la vida más natural para satisfacerlas: «En esta operación de catar el sentimiento vital de las edades sorprendemos una vez y otra a Azorín. Su arte consiste en revivir esa sensibilidad básica del hombre a través de los tiempos» (p.159).

Junto a ello encontramos también en Azorín esa propensión a poetizar lo vulgar: dejando de lado lo magnífico y heroico, busca Azorín lo trivial y baladí. Es lo que Ortega llamó «primores de lo vulgar», convertir lo más cercano a nosotros en algo realmente importante, por medio de la mera repetición, por la continuidad y constancia con que aparece en nuestra propia vida. Todos estos son recursos empleados por el escritor de Monóvar, que seguirá utilizando años más tarde, pero sin pretender capitalizarlos, a pesar de que se hayan convertido en lugares comunes de toda la crítica azoriniana, como ha sucedido con esa vuelta hacia un estilo personalista e intimista, que ha provocado incluso juicios como los de algún crítico contemporáneo que llega a negar la capacidad de contar que tiene Azorín.

Pero lo que a nosotros más nos interesa es ver algunas posturas encontradas que se mantuvieron en la prensa literaria de la época ante la publicación de las novelas de vanguardia de Azorín. El ensayo de Ortega nos ha servido para situarnos en una línea de crítica abierta por él, sustentada en no pocos prejuicios (asumidos como ideas comunes), y que tendrá algunos continuadores como

Julio Casares (1916) o Rafael Cansinos-Assens (1925), hasta llegar a otras ideas, quizá dispares de las que aquí vamos a comentar y que han funcionado en nuestra historia de la literatura a modo de posverdad, tal y como indicábamos al principio de presente trabajo. Lo que pretendemos es desmontar estas ideas, sorprendentes en boca de autores de renombre, repasando solamente las críticas vertidas por otros autores, curiosamente más jóvenes que Azorín, pero que marcan una línea un tanto diferente en la valoración de algunas de sus obras.

Hemos aprovechado uno de los títulos del propio Azorín para intentar acercarnos a algunas de las notas críticas que se sucedieron a la publicación de las dos novelas centrales del vanguardismo azoriniano: *Félix Vargas* y *Superrealismo*, dos de sus «nuevas obras».

El 29 de diciembre de 1928 aparece en *La Voz*, periódico de amplia difusión en los años veinte, una reseña titulada «Félix Vargas y Azorín», firmada por Andrenio (1928). Su principal intención parece ser marcar el carácter de continuidad que tenía esta novela de Azorín con respecto a otras obras suyas anteriores: «¿Qué es este nuevo libro *Félix Vargas*? ¿Novela? El autor la llama etopeya. Este nombre de retórica antigua significa descripción de carácter, acciones y costumbres de un personaje; retrato literario, bosquejo de novela personal o de biografía. No otra cosa es *Don Juan* y *Doña Inés*» (1928: 1).

No anda desencaminado este crítico cuando establece relaciones entre estas tres novelas tan ligadas entre sí y que tienen una estética tan similar. De ahí, por ejemplo, que no se entienda muy bien por qué Azorín llamó «nuevas obras» a sus novelas desde *Félix Vargas*, cuando *Doña Inés* es una de las novelas que más se aproximan a una nueva estética. Pero nos salimos de nuestro tema. La cuestión es que Andrenio, en esta nota periodística, deja constancia de la peculiaridad del vanguardismo azoriniano, pecando a veces de un excesivo desprecio hacia la vanguardia como movimiento. Frente a esos «grupitos de avanzada que buscan hasta ahora sin éxito apreciable, la nueva receta para escribir obras maestras», aparece en Azorín, según Andrenio, la más tradicional técnica de la descripción: «Azorín: la sutil filigrana del pormenor, el delicado trabajo de disociación y reconstrucción del paisaje, del medio y también del hombre». Pero a nosotros no nos interesa demasiado el análisis del contenido que pueda hacer el crítico, sino su apreciación global. Su actitud es positiva ante las novelas de Azorín, pero hay que señalar una cosa, no es por su marcado talante renovador, sino por ser de quien son, un maestro. Esta pequeña nota, que apenas pasa de la columna y media, es ante todo una especie de homenaje mínimo a Azorín y su magisterio. De hecho, opone a Azorín la «tentación de la modernidad», considerando que Azorín está por encima de esas cuestiones. «Lo nuevo no consiste en los cambios puramente formales» y este es el gran fallo de los modernos, viene a decirnos Andrenio en un arrebatado de crítico reaccionario, en una actitud de clara incompreensión con las vanguardias que

en aquel momento se estaban produciendo en España (sobre todo en el ámbito de la novela). Azorín es, para él, individualidad y descontextualización, y nada tiene que ver con aquellos que lo rodean, porque al fin y al cabo el maestro es él.

Una idea un tanto diferente parece tener José Díaz Fernández, conocido narrador, autor de *Venus mecánica*, 1930, novela vanguardista, quien publicó una reseña en *El Sol* sobre *Superrealismo* (Díaz Fernández, 1930), en la que se afirma que Azorín marcha al compás de los gustos e ideas modernas y que se arriesga a intentos más difíciles de renovación y cambio. Esto no es algo nuevo en Azorín y es de todos conocido. Su más comentada novela, *La voluntad*, de 1902, era ya un arriesgado ensayo de novelar lo innovable, de definir un género difícilmente definible de manera unilateral; con ello entra en una dinámica de grupo que lo acerca a su generación, la del 98, en un sentido de camaradería, ya que todo el grupo se nutrió de ese deseo de renovación de un género considerado en declive, por eso se le compara a veces con lo aventurero de un Unamuno, o la maleabilidad de un Valle, por ejemplo. Se hace notar una de las constantes de la prosa azoriniana, y es su descripción del paisaje, a la que no escapa ninguna de sus novelas: «Solo aparece preciso y firme el paisaje, el paisaje de Azorín hecho luz y cristal, de colores y líneas que surgen con nitidez pictórica en ese fondo eclipsado del libro. El hombre y los hechos van insinuándose, desapareciendo y regresando por el camino de la peripecia intelectual» (p. 2).

A la par se elogia la capacidad del escritor de Monóvar para romper con la estructura clásica de la novela a través de esa pérdida de la unidad del tiempo y del espacio e incluso se señala la proclamación de la autonomía de la palabra, «la libertad de las palabras, cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua» (1982: 709). Sin duda esta crítica es más positiva con respecto a Azorín y mucho más comprensiva ante su vanguardismo. No vamos a entrar aquí en valoraciones sobre el análisis un poco más detallado que realiza de la novela; tan solo cabe apuntar que esta reseña destaca ante todo los aspectos más renovadores de la prosa azoriniana, en abierto enfrentamiento con quienes consideran a Azorín un autor de narrativa poco dada a la novedad de los tiempos modernos.

Con el título de «Superrealismo azoriniano» publicó meses más tarde otra reseña Díez-Canedo, en el mismo periódico, *El Sol* (Díez-Canedo, 1930), en la que se hace especial incidencia sobre uno de los aspectos de la prosa azoriniana al que no se le había prestado demasiada atención hasta el momento: la visualidad. En un determinado momento llega a decir: «Poco hay ahora que antes no hubiera», en una clara referencia a libros anteriores, y en particular a los procedimientos de las artes visuales de que hace gala Azorín. Para Díez-Canedo el novelista de Monóvar es un artista plástico y este será el enfoque de toda la reseña. Este crítico no se para a pensar si ello supone un rasgo de

novedad en la narrativa, sino que simplemente lo considera una cualidad innata a nuestro escritor, sin entrar en consideraciones tampoco sobre la relación con su contexto inmediato. Eso sí, le llama poderosamente la atención, sobre todo, la huida por parte de Azorín de la palabra novela, tanto en *Félix Vargas*, a la cual llama «etopeya», como en *Superrealismo*, a la que denomina «prenovela»: «para que la prenovela pasara a novela sería necesario apurar todos los perfiles que se entrecruzan en la atmósfera vaga de *Superrealismo*. A esto ha llegado Azorín, a crear una atmósfera, a dibujar rasgos de algún personaje, situaciones de una acción; a apuntar algunas ideas directoras» (Díez-Canedo, 1930: 2).

Lo que a nosotros nos interesa es constatar la apreciación de que esta novela contiene reflexiones sobre el propio acto de creación, cosa bastante habitual en la novela de los dos primeros decenios de siglo. ¿Metanovela?, quizá pura novela intelectual de renovación formal². La cuestión es que en esto precisamente no hay solución de continuidad con respecto a sus obras anteriores. Sin embargo, esta es una de las reseñas más sugerentes y valorativas sobre Azorín que no para aquí. Para Díez-Canedo las palabras en Azorín adquieren una dimensión de juegos de luz natural, muy próxima al impresionismo pictórico, con el que indudablemente se halla vinculado; y a su vez, en una aparente relación de simbiosis imaginativa, surgen unos juegos de luz artificial, que en este caso muy bien podríamos asociar al cine³: «Todo el libro de Azorín, bañado en una luz que suaviza contornos, combina formas, es a ratos cinematográfico, a ratos impresionista, siempre sin menoscabo de la realidad, viva en el fondo de sus evocaciones más libres» (1930: 2).

Comentario aparte merece el conjunto de reseñas que Antonio Espina escribió en la *Revista de Occidente*, por cuanto presenta una actitud radicalmente diferente de los anteriores artículos. No hay que olvidar que este fue autor de *Pájaro Pinto* (1926) y *Luna de copas* (1929), obras que engrosan la denominada «nueva novela vanguardista» de los años veinte y treinta del pasado siglo. Él mismo expresó sus ideas sobre la novela en un relato publicado en la *Revista de Occidente*, titulado «Bacante». Para Espina la clave articulada de la novela radica en el punto de vista, situado en una posición externa comparable a la del proyector cinematográfico, que queda fuera y lejos de la pantalla. Su concepción de la novela es de un vitalismo genesiaco, en el que la obra es como fuente de la vida, en sus palabras «chorro germinal de vitalidad».

Sin olvidar su admiración por el maestro, Antonio Espina centra sus comentarios en la radical renovación formal que estas suponen. La primera reseña vio

2. Para el concepto de metanovela en Azorín véase Javier García Fernández, 1989.

3. Para una breve visión de las relaciones entre Azorín y el cine véase Mora Sánchez, 1997: 242-250. No habría que dejar de consultar sobre este tema Lozano Marco, 1997: 57-68, y Mayoral, 1997: 141-153.

la luz en 1929, sobre *Félix Vargas* (Espina, 1927), en la que se elogia lo que él llama «una ruta hasta hoy inexplorada en su proteica y fértil sensibilidad de gran artista» (1927: 114). Para este destacado narrador de la prosa hispánica de vanguardia, *Félix Vargas* inicia una trayectoria distinta en la orientación estética azoriniana, aunque en él no falte el elegante espíritu que nutre otras obras pasadas ya consagradas al éxito. Dice: «su estructura, su plan, el desarrollo psicológico del asunto y, sobre todo, la incorporación de ciertos elementos extraliterarios a la novela, dan a esta el aire inconfundible de algo muy nuevo. De ese algo que se persigue desde hace tiempo en los laboratorios de la vanguardia y que Azorín acierta hoy a verificar en su libro» (1927: 115).

Espina sitúa a Azorín a la cabeza de la vanguardia española que por aquel momento está gestando algunas de sus mejores novelas. Para él, *Félix Vargas* es una perfecta adaptación de los procedimientos cinematográficos a la novela, intentos que él mismo realiza en sus novelas *Pájaro Pinto* o *Luna de copas* con notable maestría. Espina centra su atención en la parte más innovadora del relato azoriniano, dejando de lado cualquier tradición, pero reivindicando siempre la condición de novela que tienen los textos azorinianos: «¿No cabe tratar indirectamente un modelo o una situación de la vida? ¿No se puede mirar un ser o un objeto a través de una lente o de un sistema de lentes deformantes que conviertan el objeto en figura original, definida por inéditas e imprevistas siluetas y luces?» (1927: 118).

En su artículo sobre *Superrealismo*, Espina (1950) quiere superar esa imagen cegadora que al parecer le produjo la primera novela comentada, en la que no veía más que estructuras cinematográficas por todos lados. Aquí ya alcanza a considerar el grupo de las «nuevas obras» de Azorín (*Félix Vargas*, *Blanco en azul* y *Superrealismo*) como un intento y un logro importante dentro del panorama de las letras españolas de conseguir un arte nuevo, y además «hay que tener en cuenta que es Azorín el que lo realiza» (1950: 138), un Azorín que aventaja, no solo en edad, a más de uno de los escritores jóvenes. En él destaca tanto su habilidad de narrador, como su vasto conocimiento, su «formación cultural y teórica del vanguardismo». Azorín aparece como un magnífico escritor de novela «pura», en una línea de vanguardismo europeo que ya se había venido produciendo en la década anterior en nombres tan conocidos del escritor de Monóvar como Proust o Giraudoux.

La crítica que realiza Espina tiene un marcado tono encomiástico, como casi todas las reseñas al uso, pero lo que en esta queremos destacar es que ya no se da tanta importancia a la figura de Azorín como tal, como maestro, sino que se intenta poner el acento sobre sus logros narrativos, sobre su obra, fuera de todos los ambages de su personalidad. Se tiene muy en cuenta la conexión de Azorín con su tiempo, con las inquietudes de renovación novelística por las que el mismo Espina camina y junto con él se van conduciendo hacia una

modalidad de novela que la crítica ha dado en llamar «novela lírica», donde quizá encontramos la novela más puramente vanguardista, aunque como dice el mismo Espina, Azorín «ha hecho poesía, aunque no haya escrito versos» (1950: 132).

Somos conscientes de que la crítica a la novela de vanguardia de Azorín presentaba en su momento serias dificultades. A pesar de la fama y el prestigio de nuestro autor, su crítica estaba sujeta al rigor de unos juicios que el gran maestro de maestros, Ortega y Gasset, se había encargado de establecer. Sin embargo, hemos podido observar que Espina, por ejemplo, valora muy de forma avezada los logros de estas novelas azorinianas que otros no supieron ver. La crítica, pues, a la novela vanguardista de Azorín se debate entre el reconocimiento de sus calidades narrativas y la valoración como cabeza ilustre de la cultura española, es decir, entre quienes la reconocen y quienes la ocultan. No es, pues, de extrañar que lo mismo suceda con toda la crítica posterior de Azorín (su comentario lo dejamos para otra ocasión), en la que la valoración de la novela vanguardista azoriniana ha sufrido oscilaciones y desequilibrios en sus diferentes estudios. En general, las críticas a Azorín son siempre positivas. Sin embargo, algunas como la de Gómez de Baquero van en la línea de alabar al maestro, pero dando muestras de ignorar la obra. No tenemos que olvidar que, en *La Gaceta Literaria*, por ejemplo, se vertieron varias críticas semi-condescendientes en relación al peculiar superrealismo azoriniano. Y esto no solo sucede con algunos contemporáneos suyos, sino que críticos posteriores, sobre todo de la posguerra española, fueron totalmente reacios a reconocer los hallazgos narrativos formales que la novelística de vanguardia española había conseguido (Mora Sánchez, 1992a), entre la que contamos, claro está, las comentadas obras de Azorín.

Creemos que estas fluctuaciones en los juicios sobre la obra vanguardista de Azorín han actuado en beneficio de unas frente a las otras, a modo de la mencionada posverdad. Por eso pensamos que se impone una revisión de la postura de toda la crítica ante esta etapa de la creación azoriniana con un cambio radical en el prisma de análisis. La valoración de ella todavía está necesitada de revisiones críticas que pongan en valor su carácter renovador, ya que no basta con enjuiciarla ya sea de manera positiva o negativa, sino que se impone un conocimiento profundo de su naturaleza y sus logros para ofrecer una correcta interpretación de la obra azoriniana en conjunto. No solo basta con establecer a nuestro autor como el «gran renovador del lenguaje literario» (López Cruces, 2006: 1), por encima incluso de Valle-Inclán, sino que hay que aprender a leerlo en su dimensión ideológica de un conservadurismo final proveniente de un liberalismo natural (Mainer, 2017: 7); en su dimensión estética de la incontestable búsqueda de la magia de palabra para producir impresiones en el lector. Y para impresionar al lector nada mejor que las imágenes. Porque si

en algo coinciden todos los lectores del autor monovero es en su capacidad de crear imágenes que impresionan en la mente de quien se atreve con sus novelas.

Por este motivo, aquí solo hemos pretendido recordar que siempre tenemos que abordar las ideas vertidas sobre Azorín de forma crítica, puesto que como autor de una valía excepcional, vamos a encontrar diferentes formas de acercarse a su obra, y que quizá conocer la percepción de algunos coetáneos suyos nos ayude a crearnos una visión más exacta de lo que supuso la incursión del autor en formas de novelar que él nunca sintió como ajenas, sino que nacen de una pulsión profunda por la indagación en nuevos caminos narrativos que no abandonaron nunca su ideario. Tras su lectura es posible que nos sintamos más cercanos a una u otra postura, pero nunca olvidaremos el principal propósito de Azorín, quien —parafraseando a Alejandro Sawa— lo que quería era dar la batalla a la novela⁴.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRENIO (psed. de Eduardo Gómez de Baquero), «Félix Vargas y Azorín», *La Voz*, 29 de julio de 1928, p. 1.
- AUB, Max, *Discurso de la novela española contemporánea*, Madrid, Akal, 1974.
- AZORÍN, prólogo a *El libro de levante*, en *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, p. 709.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, «Martínez Ruiz (Azorín)», en *La nueva literatura*, I, Madrid, Páez, 1925, pp. 87-107.
- CASARES, Julio, «Azorín (José Martínez Ruiz)», en *Crítica profana*, Madrid, Renacimiento, 1916, pp. 131-242.
- CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea*, La Habana, Cultura, 1952.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José «Félix Vargas», *El Sol*, 5 de enero de 1930, p. 2.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Superrealismo azoriniano», *El Sol*, 5 de marzo de 1930, p.2.
- ESPINA, Antonio, «Azorín, Félix Vargas. Etopeya», *Revista de Occidente*, 67, 7 (1929), pp. 114-118.
- ESPINA, Antonio, «Azorín, Superrealismo. Prenovela», *Revista de Occidente*, 87, 8 (1950), pp. 131-136.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Carlos Javier, *La metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Davis, University of California, 1989.
- GOYTISOLO, Juan, «Para una literatura nacional popular», *Ínsula*, 146 (1959a), pp. 6-11.
- GOYTISOLO, Juan, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix-Barral, 1959b.
- LLORENS GARCÍA, Ramón F., *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- LÓPEZ CRUCES, Antonio José, «Azorín ante las vanguardias. Reseña», *Eikasía. Revista de Filosofía*, 7 (2006), pp. 1-10.

4. «Quizá sea ya tarde para lo que me propongo: quiero dar la batalla a la vida» (Azorín, en Sawa, 1977: 77).

- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio, *Azorín y las vanguardias (Su recepción de lo nuevo: 1923-1936)*, Madrid, UCM, 2003.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio, *Azorín, poeta puro*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2005.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «“No hay más realidad que la imagen”. Azorín, el creador como espectador», *Anales Azorinianos*, 6 (1997), pp. 57-68.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española*, 15 (2002a), pp. 123-138.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Los últimos libros de Azorín», *Anales Azorinianos*, 8 (2002b), pp. 45-58.
- MAINER, José Carlos, «Azorín, medio siglo después», *Revista de Libros* (2017), pp. 1-13.
- MAYORAL, Marina, «Procedimientos cinematográficos en *Doña Inés* de Azorín», *Anales Azorinianos*, 6 (1997), pp. 141-153.
- MORA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, «La crítica de Ayala a la novela española de vanguardia», en A. Sánchez Trigueros (ed.), *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, Granada, Diputación de Granada, 1992a, pp. 229-238.
- MORA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, «II. Las ideas críticas sobre la novela de la tercera generación de intelectuales», en *La novela corta de vanguardia en la «Revista de Occidente»* y *«La Gaceta Literaria»*, Alicante, Universidad de Alicante, 1992b, pp. 40-116.
- MORA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, «Azorín o el encanto de la luz. El cine a través de la pintura y la literatura», *Anales Azorinianos*, 6 (1997), pp. 242-250.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Azorín o primores de lo vulgar», en *OO.CC*, Madrid, Revista de Occidente, 1946, II: *El Espectador*, pp. 153-184.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl, *Máscaras de la mentira. El nuevo desorden de la pos-verdad*, Valencia, Pre-Textos, 2017.
- SAWA, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*, ed. Iris M. Zavala, Madrid, Alhambra, 1977.
- TORRE, Guillermo de, «Ortega, teórico de la literatura», *Papeles de Son Armadans*, 7, 19 (1957), pp. 22-49.

A LA LUZ DE LA VELA, EN INSTANTES PROFUNDOS, CUANDO TODO REPOSA

Verónica ZUMÁRRAGA

Fundación Ortega y Gasset Argentina

Entre 1940 y 1950 la República Argentina vivió una década riquísima en expresiones culturales y al mismo tiempo, en violento contraste, experimentó cambios en materia política y social tan profundos que sus consecuencias llegan al presente. Durante ese lapso, Europa padeció la Segunda Guerra Mundial y España transitó una posguerra marcada por las pautas del régimen franquista. En este trabajo me propongo describir los últimos diez años de Azorín como colaborador del diario *La Prensa*, de Buenos Aires, coincidentes con este periodo, recorriendo los ciento setenta y cinco artículos publicados, tras los cuales pondrá punto final a treinta y cinco años de asidua colaboración. Incluso me atreveré a dar el número total de artículos publicados entre marzo de 1916 y enero de 1951 (las fechas límite de los treinta y cinco años de colaboración referidos), puesto que llevo mucho tiempo mencionando «el millar de artículos» escritos por Azorín para el diario *La Prensa*, pero una cosa es valerme de la información aportada por E. Inman Fox en su imprescindible *Guía* (1992) y hablar de esa mítica cifra, y otra es ir pasando las páginas del diario, volumen tras volumen, mes tras mes, a lo largo de más de veinte años de mi vida (porque comencé esta investigación en 2001), y descubrir que el investigador estadounidense, o sus colaboradores, no habían registrado determinado artículo, tal vez aparecido en un día hábil (cuando lo común era que aparecieran en el suplemento literario del domingo). Esos simples hallazgos vienen alterando la cifra total desde el principio. Por otra parte, son tantos los años y tantos los artículos que también a mí me podría quedar alguno fuera de registro¹, pero

1. Los once artículos no registrados por Inman Fox entre 1916 y 1951 son los siguientes: «En torno a Menéndez y Pelayo», 15/4/1924; «La literatura actual», 11/12/1927; «El más allá»,

aproximaré la mía tras el final del recorrido, y se la ofreceré a Miguel Ángel Lozano Marco, maestro y amigo, como un homenaje.

Vengo cubriendo por etapas esta producción azoriniana para la Argentina, y presentando en diversas publicaciones mi conclusión sobre cada una de ellas. En mi último trabajo me ocupé del año 1940 (Zumárraga, 2017), por eso en este empiezo por 1941 y llego hasta el último, publicado en 1951, año en que el gobierno peronista intervino el diario *La Prensa*, saqueó sus espléndidas instalaciones y prohibió su publicación. El diario que había nacido en 1869, que había llegado a ser el más importante de Hispanoamérica, que había enseñado el español a los millones de inmigrantes que llegaban en oleadas a estas tierras, que había recibido elogios de personalidades como Albert Einstein (Pedro, 1925), que había alcanzado tiradas de 603 710 ejemplares por día (tal es el número exacto que corresponde al 25 de mayo de 1937, pero alcanzó la máxima de 725 000), que exigía a sus colaboradores la primicia absoluta de sus artículos (y por eso todos están encabezados por el «Especial para *La Prensa*») y que había hecho vivero París a Azorín (y con el pago de sus colaboraciones siguió haciéndole vivero Madrid por varios años), ese mismo diario sucumbió bajo el atropello de un gobierno populista que lo venía hostigando desde su llegada al poder en 1945.

Tras la caída del segundo gobierno peronista en 1955, *La Prensa* volvió a manos de sus dueños, pero nunca recuperó el brillo del pasado y en la actualidad es una sombra desdibujada de lo que fue. De la República Argentina puede decirse lo mismo, aunque muchos nos empeñamos en creer que hay reservas en nuestra sociedad como para revertir la destrucción que muestra nuestro presente. Azorín no se daría por vencido. Nosotros tampoco.

UNA METRÓPOLI CULTURAL PARA TODA LA AMÉRICA HISPANA

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el economista estadounidense Paul Samuelson, Premio Nobel de Economía en 1970, aventuró lo siguiente:

Si alguien hubiese preguntado en 1945 ¿qué parte del mundo espera usted que experimente el más dramático [*sic*] despegue económico en las próximas tres décadas?, probablemente yo hubiera dado una respuesta parecida a la siguiente. La Argentina es la ola del futuro. Tiene clima templado, su densidad de población ofrece una dotación favorable de recursos naturales [...] Por un accidente histórico, su población actual constituye la más homogénea progenie de las naciones de Europa occidental y la Argentina de 1945 se encuentra en

26/2/1928; «La vida de los insectos», 1/10/1933; «La aventura de Corot», 7/2/1937; «No está la Venus de Milo», 18/4/1937; «El milagro de la flor», 1/9/1937; «El secreto de Guayaquil», 13/3/1938; «El pretérito perfecto», 14/8/1938; «España es de sí misma», 25/12/1939; «El viaje», 6/5/1945.

un estado intermedio de desarrollo del cual se puede fácilmente esperar un rápido crecimiento (Sáenz Quesada, 2019: 496).

La predicción, que lamentablemente no se cumplió, se refiere al ámbito económico, pero es interesante destacar que, según Samuelson, podría haberse concretado, entre otros factores positivos, gracias al «accidente histórico» por el cual la Argentina de 1945 contaba con «la más homogénea progenie de las naciones de Europa occidental». A estas corrientes inmigratorias europeas que empezaron a llegar a mediados del XIX y que siguieron llegando durante casi un siglo, debemos sumar, en la década que nos ocupa, la llegada de intelectuales y científicos españoles a quienes la Guerra Civil o la posguerra habían expulsado de su patria. El «accidente histórico» fue por lo tanto doble entre nosotros. Esta presencia activa de tantas figuras notables españolas, entre los que hubo escritores, músicos, físicos, pedagogos, médicos, matemáticos, enriqueció nuestro panorama al punto de convertir a Buenos Aires en «una metrópoli cultural para toda la América hispana», en opinión de Miranda Lida (2019: 157-164), quien dedicó un estudio a Amado Alonso, el español que yo elijo para ejemplificar este fenómeno ocurrido en toda la Argentina, dado que también se extendió a las provincias.

Becario de la Junta de Ampliación de Estudios, este discípulo de Ramón Menéndez Pidal llegó a Buenos Aires en 1927 para hacerse cargo de la dirección del Instituto de Filología, fundado en 1923 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como parte de los programas de intercambio que el Centro de Estudios Históricos había acordado con las autoridades universitarias de la Argentina. Menéndez Pidal supo elegir muy bien al quinto director del Instituto, pero quizás no imaginó que este joven filólogo, que venía por cuatro años, se quedaría casi veinte al frente de este centro, que hoy lleva su nombre por haberlo convertido en el foco de la cultura hispánica de todo un continente. Tengamos presente que movimientos como el regeneracionismo, el americanismo, el arielismo y el reformismo universitario argentino de 1918 habían hecho posible la creación de los institutos universitarios en la Argentina, y no olvidemos tampoco que si el Instituto de Filología alcanzó ese brillo fue porque otros focos, como el Centro de Estudios Históricos de Madrid, eran desmantelados por el franquismo.

La actividad científica del Instituto de Filología tal vez pueda presentarse diciendo que con el correr de los años su *Revista de Filología Hispánica* estableció un contacto con la Universidad de Columbia, Estados Unidos, que trazó un eje sur-norte a través de todo el continente como nunca antes se había alcanzado. Podríamos también referir la labor de hombre público que desarrolló Amado Alonso entre nosotros, ocupándose tan pronto de conquistar los espacios que la elite intelectual argentina dominaba (revistas como *Realidad*, *Sur*, *Anales*, *Nosotros* le abrieron sus puertas) como de atender a través de la

Junta Argentina para la Ayuda de los Universitarios Españoles las necesidades de los exiliados de la Guerra Civil y del franquismo que iban llegando a nuestro país. No puedo ocuparme de los muchos discípulos y equipos de trabajo que formó ni de los numerosos temas de investigación que abordó personalmente y propuso abordar a los muchos investigadores que conformaron su Instituto. No corresponde aquí ocuparme de su intensa actividad docente en el nivel terciario y universitario (solo refiero que mi madre, egresada en 1941 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y toda su generación seguían devotamente sus clases porque «Amadito» tenía un gran encanto personal y porque su dicción era tan perfecta que entre los alumnos circulaba este dicho: «Habla sin un solo error de ortografía»). Pero sí quiero resumir que desde su fundación hizo de la editorial Losada una empresa exitosísima, porque propuso a los más brillantes integrantes del Instituto para los cargos de editores, traductores y responsables de las diversas Colecciones y Bibliotecas, y porque llegó a publicar la totalidad de la producción de su Instituto en ese sello. Y como gramático, lingüista y filólogo escribió la mejor *Gramática castellana* que conoció nuestro mundo panhispánico. Y si me ocupo de ambas actividades, editorialista y gramático, es porque quiero relacionarlas con las colaboraciones de Azorín para *La Prensa*.

La lengua española había sido elegida como elemento aglutinador por la dirigencia argentina, la llamada Generación del 80, desde la llegada de los primeros inmigrantes (que tenían obligación de mandar a sus hijos a la escuela), pero en la década 1940-1950 el aluvión inmigratorio había sido tal que la mayoría de los hablantes en Buenos Aires mostraban «una educación idiomática deficiente», cuestión que resolvieron atender dos extraordinarios amigos (entre sí y de la Argentina): Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso, autores de la *Gramática castellana*. La pensaron como herramienta para los profesores del nivel secundario de la República Argentina, sin imaginar que alcanzaría la cima de la lingüística descriptiva en español, según valoración de Francisco Marcos Marín (1975: 2). Este libro de texto, publicado por Losada en 1938, llegó a tener veintiséis ediciones, lo que prueba que fue efectivamente una herramienta útil a lo largo de varias décadas en manos de profesores que tenían la responsabilidad de enseñar la gramática de la lengua en uso a sus alumnos del nivel medio y universitario. Hasta el día de hoy es una gran referencia, como todo lo atinente a sus autores. Se trata de una obra en dos tomos (a \$4 m/arg. cada uno) que manipulaban tanto profesores como alumnos: «Hemos dispuesto nuestra exposición en diferentes tipos de letra. En letra mayor está lo que el alumno debe estudiar; en letra menor, lo que puede leer como complemento. Hemos puesto en letra negrita las definiciones o fórmulas abreviadas que el alumno debe aprender» (1943: 10). Aquí los autores están metiendo las manos en la masa porque la política educativa de entonces (y de ahora) sostenía (y

sostiene) que la lengua en uso no se debe estudiar y la *Gramática castellana* establece aquí que no solo se debe estudiar sino que hay fórmulas que se deben memorizar. Amado Alonso entró de lleno en esta discusión y llegó a diseñar programas oficiales de Lengua y Literatura para todo el país.

Los autores parten de nociones tan obvias como necesarias: «La propiedad del decir es una adecuación interna de la frase al pensamiento que se ha querido expresar; la corrección es una adecuación externa a las formas admitidas socialmente como las mejores» (1943: 17). Y aquí viene la importancia social que tiene la lengua para los autores: «La incorrección provoca un juicio social que cae sobre quien la comete, el cual queda como de educación idiomática deficiente» (1943: 16), y ya dijimos que esta deficiencia es la que estos dos científicos, español uno y dominicano el otro, se propusieron combatir en la Argentina y en el mundo hispanohablante. Y como ambos se declaran continuadores de los postulados alcanzados un siglo antes por el gramático venezolano Andrés Bello, resulta que esta *Gramática castellana* es una interesante manifestación de panhispanismo.

Con valentía hacen frente a quienes habían atacado desde un principio la creación del Instituto de Filología: «Es un error grave creer que el español llamado general sea el idioma propio de los españoles, impuesto externamente a los americanos con perjuicio de sus hablas regionales» (1943: 15). Y ya entonces proponían este moderno concepto nivelador: «cuanto más cultas son las personas más tienden a la unidad y uniformidad del idioma» (1943: 15).

Cierro este apartado presentando la actividad editorialista de Amado Alonso (siempre acompañado por Pedro Henríquez Ureña) en Losada, la «principal casa editora del exilio español en Buenos Aires», según Miranda Lida (2019: 152). Allí colaboró como asesor literario, autor, traductor, editor y director de colección. Las gestiones del filólogo navarro hicieron posible las publicaciones de obras de Américo Castro, Ramón Menéndez Pidal, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Blas de Otero, Miguel Hernández, entre otros. La editorial les pagaba el 10% de lo obtenido por sus obras (a autores o herederos), porque era lo que percibían «Ayala y Azorín», como le explica el discípulo a su maestro Menéndez Pidal (Lida, 2019: 153), y porque el propósito era hacer «tomitos baratos, para vender muchos». Colecciones como «Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal», «Biblioteca clásica y contemporánea», «La pajarita de papel» y «Los inmortales» acercaron tanto al especialista como al lector común obras de Horacio, Virgilio, Plutarco, Sófocles y Juan Ruiz. La colección de lingüística de Losada, dirigida por Amado Alonso, publicó el curso de Ferdinand de Saussure, y ya dijimos que se había convertido en un departamento del Instituto de Filología, que llegó a confiar a Losada la edición y la distribución de sus publicaciones.

Como resume Miranda Lida, la editorial Losada fue una casa amiga para el Instituto y para el exilio español. Este logro de Amado Alonso fue el resultado de una prédica iniciada en 1937, cuando propuso convertir a Buenos Aires en el principal polo científico y cultural de toda Hispanoamérica:

Nunca acentuaremos demasiado el gravísimo peligro que corre la ciencia española de interrumpirse y perecer. Pero la ciencia española y la ciencia argentina e hispanoamericana es una sola ciencia. En el concierto internacional de la producción científica lo que se tiene en cuenta es la producción científica en castellano (Lida, 2019: 142).

Curiosamente, el periodo de oro de Losada coincide con la década que nos ocupa. Diego Losada había fundado su editorial en 1938. Diez años después, en torno a 1948, ese esplendor empezó a declinar, porque el peronismo ascendente le dificultó la tarea a esta empresa cuyo objetivo era producir libros bien hechos al alcance de todo el mundo. El gobierno que sostenía «alpargatas sí, libros no» también le dificultó tanto la vida a Amado Alonso que en 1946 resolvió su traslado y el de su numerosa familia a Massachusetts, muy a su pesar y muy a pesar de sus discípulos, algunos de los cuales lo siguieron a Harvard.

NO SE OLVIDE TAMPOCO QUE EN ESPAÑA HA NACIDO SÉNECA

Y mientras tantas cosas están ocurriendo en América y en Europa, veamos qué actitudes adopta frente a ellas el escritor alicantino en sus artículos para *La Prensa*.

Doña Inés, la novela que Azorín había publicado en 1925, vio la luz en Buenos Aires en septiembre de 1939, publicada por Losada. Llegó a tener siete ediciones (la última en febrero de 1969, cuando ya había muerto su autor). Si como acabamos de ver Losada pagaba el 10% de la ganancia a los autores, Azorín no pudo desconocer el florecimiento de este sello editorial, porque habrá cobrado un dinero por esta y las otras diez obras suyas publicadas en la «Biblioteca clásica y contemporánea». Justamente Ramón Pérez de Ayala y él, por haber sido los primeros autores publicados por Losada marcaron esa pauta retributiva, que después se aplicó a todos, como acabamos de ver. En 1916 habían ingresado juntos al diario *La Prensa* como colaboradores externos, por lo tanto los argentinos los conocían muy bien y quizás por eso fueron elegidos por Amado Alonso para inaugurar esta ola de publicaciones que convirtió a Buenos Aires en un polo editorial. Sudamericana y Emecé, también fundadas por españoles, se sumaron a esta corriente que hizo del libro un puente inquebrantable entre la Argentina y el continente americano y entre la Argentina y la Península Ibérica.

Desde su primera colaboración Azorín había hecho del libro su tema principal en *La Prensa*. En ella precisamente se había referido a la aparición en Madrid de las *Obras completas* de Francisco Giner de los Ríos. Una y mil

veces había hablado de los puentes tendidos entre España y América gracias a los libros y una y mil veces había deseado que esos lazos se multiplicaran y fortalecieran con el paso del tiempo. ¿Cómo puede ser que tras veinticinco años, cuando ello ocurre en Buenos Aires de la manera más oportuna, libre y vigorosa, aunque a contrapelo de lo que se vive en España, él no diga o no pueda decir una palabra de esta explosiva producción editorial?

Pero tampoco dice una palabra a sus lectores de la Argentina respecto de la aparición en España de títulos significativos. Viene a cuento recordar aquí que entre 1931 y 1933 Azorín había publicado en *La Prensa* hasta veintidós artículos titulados «Índice de libros nuevos españoles» (ILNE, que no tuvieron segunda aparición), en los que llegó a reseñar más de un centenar de obras de diversos géneros que tenían el atractivo de estar «recién salidas» de las imprentas. Limitémonos ahora a la novela española, que vivió en esta década un renacimiento significativo: entre 1941 y 1951 autores jóvenes como Ramón J. Sender (exiliado en México), Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Laforet y Ana María Matute publicaron sus novelas más emblemáticas. Azorín se ocupó de *Nada* (1944), por dar un ejemplo, en *Destino*, mostrando esa capacidad para detectar las novedades que había mostrado en aquellos veintidós ILNE. Pero, ¿cómo puede ser que no reseñe, o no pueda reseñar para la Argentina *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Los Abel* (1947), *La sombra del ciprés es alargada* (1948) o *Viaje a la Alcarria* (1948)? Tampoco se ocupa, o no puede ocuparse, de la producción correspondiente a esta etapa de su amigo Pío Baroja, como sí lo hace para la prensa española. Y como lo había hecho en periodos anteriores para este medio argentino (Fuster García; en Azorín, 2012).

En primer lugar, me centraré en 1941 por ser el primer año de este periodo, el más productivo (veintiséis artículos, número que tendrá una significativa declinación en los años siguientes) y porque marca tendencias que se mantendrán hasta 1951. Su primer artículo de este año es del 5 de enero y se titula «Las tertulias». Describe la costumbre española de reunirse en torno a un brasero y hablar de lo que sea: «Médico o notario, hacendado o fabricante, alguien, en suma, trae todas las tardes o en la noche a la tertulia una magna cuestión gramatical» que por cierto no se resuelve. A su mesa de trabajo también llegan con frecuencia estas preguntas gramaticales que él no responde: «No hemos contestado pensando que la Gramática es la región de lo arbitrario y de lo contingente. Desde la analogía hasta las normas ortográficas, todo se tambalea en la gramática». Es llamativo que Azorín vea inconsistencias en la gramática y resulta chocante su postura, cuando en ese mismo año, de este lado del océano, Alonso y Henríquez Ureña emprendían una campaña urgente valiéndose de esa misma gramática española (en absoluto tambaleante) para que millones de personas accedieran a la dignidad social de la que carecían. Para ellos lo

«tambaleante» eran las limitaciones de los hablantes en la Argentina, y a las «personas de cultura vacilante» dirigían sus esfuerzos. Por ejemplo: «La mayor parte de las falsas acentuaciones se han originado en falsas semejanzas, y para evitar toda posible caída en ellas lo mejor es despertar la conciencia del alumno sobre los casos de vacilación» (Alonso & Henríquez Ureña, 1943: 152-153).

Creo que esta desvalorización de la gramática no es más que una postura adoptada por Azorín, una especie de ficción creada por quien domina la sintaxis española con singular estilo y por quien siempre puso cuidado en la redacción de sus artículos. No descarto que sea un síntoma de cansancio. Aquí solo marco que la realidad argentina de entonces, y el diario *La Prensa* en particular, ponían sumo interés en la aplicación de las normas gramaticales y que este desdén azoriniano se parece más a la postura antisistema de su amigo Pío Baroja que a la realidad de sus artículos, a través de los cuales nos enseñó a los argentinos a usar el español con propiedad, corrección y arte. Este asunto, que muestra una desinteligencia entre el escritor alicantino y la realidad lingüística de sus lectores hispanoamericanos, reaparece con frecuencia y llega al cenit en el artículo titulado «El caso de Claudio Teba» (5/1/1947).

Paso al panorama europeo, para seguir planteando interrogantes en torno a ese cansancio que advierte en el Azorín de esta etapa. Abrir los tomos de *La Prensa* de 1941 es encontrarse con titulares que hieren, como siempre lo hacen las noticias sobre la guerra, porque estas que tienen ochenta años se parecen a las de hoy en día. Es oportuno mencionar que *La Prensa* fue un diario anunciante y que sus avisos clasificados dieron origen a la fortuna de la familia Paz, su dueña. Ocuparon siempre las primeras páginas del diario, lo que muestra la importancia que esta empresa periodística les daba. Durante los años de la guerra, títulos como los que veremos a continuación encabezaban la portada, pero la noticia no se desarrollaba sino hasta la tercera o cuarta página, siempre después de la larga retahíla de avisos clasificados:

- Las fuerzas británicas conquistaron ayer Bardia y tomaron prisioneros a 25 000 defensores (6 de enero).
- Fue dispuesta ayer por el presidente Roosevelt la movilización de la flota de guerra (9 de enero).
- Según Londres Mussolini cedió a Hitler la dirección de la guerra (22 de enero).
- Intensamente fueron bombardeados los puestos franceses del Canal de la Mancha (6 de febrero).
- El subsecretario Summer Wells aseguró que EE. UU. está listo para defender al continente (12 de mayo).
- Alemania se encuentra en guerra con Yugoslavia y Grecia desde esta mañana (6 de abril).
- Griegos, yugoslavos y británicos oponen una gran resistencia a los alemanes en los Balcanes (8 de abril).

A lo largo de 1941 solo en dos oportunidades Azorín menciona la Segunda Guerra Mundial:

No quiero que se me olvide insinuar que tal vez en lejas tierras se imagine que los españoles andamos, con tanta baraúnda como hay en Europa, encapotados, ceñudos y mohínos. Pues no hay tal: nuestros semblantes son lo de siempre, y reímos cuando hay cosas reideras y lagrimeamos cuando tenemos duelos. El porvenir lo contemplamos con serenidad. Haremos en cualquier trance lo que tengamos que hacer. No se olvide tampoco que en España ha nacido Séneca («La vida de un español», 21/9/1941).

No nos hallamos los españoles, con la batahola de Europa, acoquinados y medrosos. Puesta España en trance ineludible, sabría hacer honor a su historia. Todos cumpliríamos sin vacilar con nuestro deber. No se engañe nadie, no, pensando en imaginarias disensiones («Asueto en Valdepeñas», 2/11/1941).

¿Baraúnda? ¿Batahola? Son eufemismos que chocan leídos al lado de los titulares de *La Prensa* de estos años. Ya había notado que a Azorín le resultaba difícil usar la palabra «guerra» en 1939 y en 1940 al referir la civil española, pero ahora está mencionando la Segunda Guerra Mundial, y le resulta igualmente conflictivo aplicarla. ¿O lo tiene prohibido, dada la neutralidad española, como tiene prohibido deslizar la menor crítica al régimen, si quiere publicar sus artículos fuera de España? ¿Y por qué estas dos referencias son las únicas menciones que hace de la Segunda Guerra a lo largo de sus cinco años?

En 1917 no solamente mencionaba la Primera Guerra Mundial, sino que informaba detalladamente a sus lectores en la Argentina acerca de ella y sus implicancias en España: «pero si un colaborador de *La Prensa* en España no se ha de limitar a trazar fantasías y devaneos más o menos ingeniosos, sino que ha de reflejar en sus crónicas la actualidad, es deber nuestro hablar de la cuestión que hoy preocupa más a los españoles». Y el artículo se titula «España ante la guerra» (24/6/1917). ¿Cómo puede ser que quien informó a sus lectores de la Argentina pormenorizadamente en 1917, por ejemplo, de la presencia de los norteamericanos en Francia, así como de los bombardeos a París (que presenció en el mismo año), o que quien se ocupó hasta de justificar la germanofilia de Pío Baroja no diga absolutamente nada de esta Segunda Guerra? ¿Cómo puede desinformar de esta manera a quienes tan bien había informado en el pasado?

Finalmente menciono, cerrando esta sucesión de interrogantes, que el 1 de marzo de 1941 *La Prensa* da la noticia de la muerte de Alfonso XIII en Roma. Ni una palabra por parte de Azorín a lo largo de todo ese año. En 1919 había contado a sus lectores de la Argentina cómo había acompañado al rey en su viaje por Francia e Inglaterra, cómo había hablado con él de los cincuenta años que entonces cumplía el diario argentino (Alfonso XIII era lector de *La Prensa*, según información de Azorín) y hasta había referido la significativa anécdota

de la primera crónica puesta como telegrama urgente entre París y Madrid. El hecho, protagonizado por Azorín, había ocurrido en 1905, en ocasión de otro viaje del rey a París. Azorín lo acompañaba en esa oportunidad en calidad de flamante cronista de *ABC*. Había escrito su artículo en simultáneo, sobre el sombrero de copa usado para asistir a la Ópera. Al finalizar la función había corrido al telégrafo y había mandado al diario su texto. El envío le había costado ochocientos francos. Pero había inaugurado una era, que *La Prensa*, orgullosa de su servicio telegráfico, y sus lectores, amantes de toda modernidad, habrán sabido valorar, cuando Azorín contó la hazaña catorce años después de realizada. ¿Cómo puede ser que no honre en ese mismo diario a Alfonso XIII en el momento de su muerte? La política franquista y el avance nazi en toda Europa han de ser la explicación de tantos silencios.

Mientras estudiaba el periodo 1916-1936, lamenté que Azorín no se hubiera ocupado de temas relacionados con España, propios del contexto argentino de entonces: el matrimonio Díaz de Mendoza-Guerrero y la creación del Teatro Cervantes; Marcelino Menéndez y Pelayo y la Cátedra argentina que llevaba su nombre; el destino de la biblioteca personal de Emilio Castelar; los tres viajes de Ortega y Gasset a la Argentina; el libro de Adolfo Posada sobre la Argentina; la publicación de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (Zumárraga, 2010: 239). En este último periodo, me toca lamentar estos muchos silencios sobre asuntos sensibles; pero ahora no creo que haya desconocimiento; hay prohibición por parte del régimen y sometimiento por parte del escritor.

Azorín ya padeció sus guerras, ya lloró a sus muertos, ya transitó su autoexilio, ya pactó con el régimen, como nos describe Ramón Llorens García (1999: 75-80). Su situación a partir de 1940 tiene una triple explicación, desarrollada por Inman Fox (1993: 82): primero, es un sometido y un condicionado por el franquismo (para seguir publicando fuera de España tiene que atenerse a determinadas normas, y para volver a hacerlo en España tiene que respetar otras); segundo, la evolución lógica de su pensamiento político lo lleva a abrazar la ideología del régimen porque, tras el fracaso del republicanismo, se aferra a la idea conservadora de la continuidad de un espíritu nacional a través del tiempo; tercero, se trata de su característica conformidad con el destino. Relaciono esta tercera explicación, la resignada conformidad, con la curiosa expresión que hemos elegido para titular este apartado y que aparece en la cita de su artículo «La vida de un español»: «No se olvide tampoco que en España ha nacido Séneca». Según ella, una característica de la modalidad española ha de ser el estoicismo, simplemente por haber nacido Séneca en Córdoba. Siguiendo este razonamiento, este Azorín silenciado, condicionado y sometido de la década 1941-1951 no es un tráfuga, como dijo en 1948 Ibáñez Martín, ministro de Educación, cuando recibió un pedido de ayuda económica para el escritor alicantino (Llorens García, 1999: 122), es un estoico. Sería un gran estoico en una nación de estoicos.

Sin embargo, la valoración que hago de los artículos de Azorín correspondientes a esta década es otra: por encima de sometimientos o estoicismos, visto desde la Argentina, Azorín es un lujo al que *La Prensa* se ha habituado; no el único, porque la lista de sus colaboradores externos es abundantísima, pero sí el más prolífico: Ramón Pérez de Ayala, que abarcó exactamente el mismo periodo como colaborador, publicó un total de seiscientos veinticinco artículos, cifra considerablemente inferior a la de Azorín, como ya veremos (O'Brien, 1981). Crear una empresa, ser su propio jefe, trabajar desde su casa y colocar dentro y fuera de España un producto de calidad reconocida a lo largo de setenta años es una hazaña de la que él fue consciente y de la que estaba genuinamente orgulloso. Que uno de sus principales clientes, durante treinta y cinco años, fuera *La Prensa* debería ser un motivo de orgullo también para los argentinos. Es conocida la situación que describe en su libro *París*: en medio de su autoexilio lo citan más de una vez desde un organismo público porque él y su mujer llevan mucho tiempo viviendo en la capital francesa como indocumentados:

Lo que ha tranquilizado, en parte, a este burócrata, como antes al señor que nos visitaba, es el hecho de que nosotros no vivimos en París del dinero de Francia: nuestras expensas, bien legítimas, se hacen con numerario venido de la Argentina y que los directores del gran diario *La Prensa* tienen la munificencia de ministrarnos. De todos modos, es preciso buscar una persona de chapa que diga quiénes somos nosotros; quedaremos todos tranquilos (*París*, 1945: 212).

En última instancia, se trata de vivir: «no vivimos en París del dinero de Francia»: viven, durante esos tres años, exclusivamente del dinero de la Argentina, que convertido a francos sigue siendo significativo, y él se lo gana legítimamente, trabajando. Esto ocurría durante su autoexilio (1936-1939). Esta situación se prolonga durante los años 1940-1943, si bien poco a poco Azorín logra publicar artículos y libros en España, y tener otros ingresos. Porque hay que comer y hay que mantener una casa. Ya lo dijimos: se trata de vivir, o de sobrevivir, dadas las circunstancias. Tendrá motivos para dejar fuera de sus artículos los asuntos mencionados. Siempre agradeciendo a los directores de *La Prensa* su munificencia, muestra capacidad y tenacidad para ocuparse de otros temas, sobreponiéndose al cansancio, a los temores, al desánimo, con inquebrantable fe en su oficio, en la tarea que viene realizando desde los quince años, de la que es absolutamente dependiente, de la que, llegado un momento, quiere y no puede desprenderse, como Llorens García nos describe en su libro *El último Azorín* (1999: 127).

EN CONTACTO CON EL ALMA DEL UNIVERSO

Azorín escribió durante esta década sus últimos ciento setenta y cinco artículos para *La Prensa*, de los cuales ciento treinta y uno reciben la clasificación «C»

que Inman Fox asigna en su *Guía* a los que consisten en un cuento, parábola, diálogo, fragmento autobiográfico, etc., en suma, una pequeña pieza de ficción. Conforman una mayoría incuestionable, que no sorprende porque este refugiarse en la ficción es algo que Azorín viene practicando desde 1936 en París. Los cuarenta y tres restantes están clasificados, según propuesta del investigador estadounidense, con la «L» (literatura, periodismo, el leer y el escribir), con la «T» (teatro) o con la abreviatura CUL (historia, pueblos, cultura, arte, cine). He volcado esta clasificación en el listado general. La «P» (política o pensamiento sociopolítico) no aparece ni una vez. Esperable. Y hay un artículo que no registró.

Otra clasificación que puede hacerse agrupa, por un lado, los ciento trece artículos que no fueron posteriormente reunidos en libro y, por otro lado, los sesenta y dos que tuvieron una segunda aparición en las siguientes obras: *Sintiendo a España* (1942), *Salvadora de Olbena* (1944), *Memorias inmemoriales* (1946), *El artista y el estilo* (1946), *Con Cervantes* (1947), *El cine y el momento* (1953), *Pasos quedos* (1959) y *Cada cosa en su sitio* (1973). Aquí tengo la oportunidad de agradecer concretamente a Miguel Ángel Lozano Marco la reedición en el tercer tomo de sus *Obras escogidas* (1999) de *Memorias inmemoriales*, donde aparecen nada menos que veintitrés artículos publicados inicialmente en *La Prensa* durante el periodo que nos ocupa; así como la reedición en el primer tomo de *Salvadora de Olbena*, donde aparecen dos. Rescatar del olvido veinticinco artículos de este yacimiento es un paso que ojalá inspire a otros. Y digo del olvido porque la ausencia de reediciones de las obras de Azorín en nuestros días hace tan inaccesibles los artículos que una vez tuvieron segunda aparición en un libro como los que quedaron guardados en las páginas del diario y solo se pueden leer en algunas hemerotecas.

Sin embargo, la clasificación que propongo referente a esta última etapa de producción para *La Prensa* es otra y se relaciona con el modo de vida de Azorín a lo largo de esta década: un escritor consagrado, entre los setenta y los ochenta años, con los hábitos de un anciano (adoptados desde que cumpliera los cincuenta años: «Si quieres vivir sano, hazte viejo temprano» sostiene el protagonista de «El arte de vejecer», 10/10/1943), que goza de buena salud y de vida social activa (que no aparece jamás en estos artículos y que sí aparecía en etapas anteriores), se levanta a las dos de la mañana, las horas llamadas por él y por Lope de gallicinio, puesto que en torno a las dos los gallos se des-perezan y comienzan a cantar («Gente del campo», 5/4/1942), para escribir, de puño y letra (a veces también a máquina) y a la luz de la vela (porque así cree cuidar mejor la vista), en medio del silencio de la noche, unos artículos atemporales, más bien breves, mucho más breves que en etapas anteriores (y algunos brevísimos), cuyos destinatarios son lectores que están a once mil kilómetros de distancia.

Este jornalero de la pluma, que escribe en medio de la noche, sabe que hay un hombre, o una mujer, que en algún punto lejano del mundo lo viene leyendo desde hace muchos años. Es un hombre con mil nombres, que sin apartarse de la mesa de trabajo en su casa madrileña practica dos maneras de viajar, que conforman las dos clasificaciones que propongo: o reformula y resignifica creaciones literarias, particularmente cervantinas (primer grupo, del que transcribiremos un ejemplo); o, adoptando nombres de ficción, se traslada a las diversas regiones de España, particularmente rurales, y específicamente alicantinas, para ofrecernos unas descripciones de paisajes, impregnadas de literatura, historia, filosofía y recuerdos (segundo grupo). Lo notable es la fe que lo anima, la insistencia de este hombre que escribe. Insistencia en la producción de artículos, en estos dos temas, en los recursos, en lo estrafalario de las historias. Insistencia en sumar términos que definen los momentos de la noche: además del gallicinio, muchas veces a lo largo de estos artículos se menciona la nocturnancia, el sonochar, el concubio, el lubricán y hasta la galeantropía (condición mental en la cual uno piensa que es un gato, y desarrolla hábitos de esos felinos), puesto que sus personajes también son noctámbulos, algunos son hijos de Madrid (de donde pocas veces se aparta el autor), y como tales son gatos, y todos los gatos contemplan la luna. Y la luna es observada, querida y admirada por varios personajes de estos artículos («El amante de la luna», 26/9/1943; «El caballero y la luna», 11/6/1944).

Y habría una insistencia más: «Ahora, después de haber publicado millares y millares de artículos, me da grima el ver un artículo mío. Si he de ser sincero, no los veo, no quiero verlos; son hijos que campean por el mundo sin que se entere su padre; esto si es que existe tal campeamiento» («Elogio de los tipógrafos», 4/8/1946). Echa a volar estos artículos y no los ve nunca más. Se desentiende sistemáticamente de ellos, lo que indica que ha dejado de ser lector de *La Prensa*.

Azorín no es el miniaturista que algunos han querido ver. En los artículos centrados en el paisaje rural (segundo grupo, del que también seleccionaré un artículo como ejemplo), no es el paisaje lo que describe, puesto que no lo tiene por delante, sino su evocación; no es el paisaje, sino su misterio, puesto que todo lo que nos rodea es misterio. Por más minucioso y exacto que parezca, el observador no se ha trasladado al campo, está describiendo un recuerdo, un paisaje del alma, una experiencia de infancia o juventud, observada con el cuidado que sus maestros escolapios le enseñaron a poner en la contemplación de la naturaleza y de todo lo que lo rodea. Es el observador del milagro cotidiano, ya sea milagro orgánico o espiritual («No hay instante sin milagro», 25/2/1945). Es el que pone su inteligencia al servicio de la observación para tratar de desentrañar el misterio del universo, misterio que a Kant lo llevaba a razonar en torno a «la cosa en sí», a Schopenhauer a asociarlo «con la oscura actividad

de la voluntad, que pervive de su devoración, alimentándose de su propia muerte, en un ciclo sin sentido ni finalidad», y que a Azorín lo anima a salir del pesimismo mediante una inteligencia ordenadora y creadora de imágenes. Estoy aquí valiéndome del recorrido por el pensamiento de Azorín que trazó Miguel Ángel Lozano (1997: 57-68) y que va del pesimismo de Schopenhauer dentro del ámbito de la voluntad a la visión de una inteligencia ordenadora del alma del universo, por parte de su bisabuelo, José Soriano, con quien parece reencontrarse en esta etapa de su vida.

Vuelvo a la noche, para cerrar este apartado:

El sueño de estos trabajadores es lo que se llama sueño suelto; toda la noche transcurre para ellos como para los lirones; duermen en poyos sobre los que se extienden petates o esterillas, o bien en la blanda y cálida cama del pajar. Y si es verano, en tiempo de la trilla, se tumban también en la paja recién trillada, cara a las estrellas; el autor de estas líneas ha querido alguna vez, allá en su mocedad, dormir de esta suerte en campo abierto, y puede asegurar que nunca ha tenido mejor sueño, ni nunca ha entrado más profundamente, sin darse de ello cuenta, en contacto con el alma del universo («Gente del campo», 5/4/1942).

Estos ciento setenta y cinco artículos, en su cantidad sorprendente, son la demostración de que vivir es ver volver, son un ejercicio de libertad en medio del sometimiento, son la quintaesencia azoriniana, o como diría nuestro escritor, son las escurrimbres de tantos años de colaboración a distancia. Es conmovedora la imagen del anciano que escribe a la luz de la vela, en instantes profundos, cuando todo reposa. Así cierra Azorín su artículo «La vida de un español» (21/9/1941), en el que se pinta a sí mismo. Tal vez intuye que ha empezado a despedirse de la Argentina. Escribir en este contexto es un magnífico acto de obstinación y de fe, y por eso esta triple circunstancia (de modo y de tiempo) da título a este trabajo.

FICCIONES EN TORNO AL PAISAJE

José Payá Bernabé tuvo la gentileza de comentarme que el lunes 25 de diciembre de 1939 Azorín había publicado en *La Prensa* un artículo titulado «España es de sí misma» en el que aparecía la trasposición literaria de Monóvar bajo el nombre de Malvar. A Inman Fox y a mí se nos había escapado este artículo, extrañamente publicado en día lunes. Por la fecha de publicación queda fuera del periodo que nos ocupa, pero lo traigo a colación porque con él se inaugura una serie de cuatro en los que la ciudad natal de Azorín tiene un carácter protagónico. En esta serie el paisaje alicantino cobra una fuerza mayor, lo que es mucho decir, porque de todos los paisajes de España de los que Azorín se ocupa, el de la provincia de Alicante, tanto el de montaña como el marítimo, tiene una lógica preponderancia. Los otros tres artículos en los que aparece

Malvar son: «El mismo doctor» (6/6/1943), «Al pie del olivo» (31/10/1943) y «El mensaje a García» (21/1946). Siempre tendré un recuerdo agradecido para el director de la Casa Museo Azorín, que con tanta generosidad nos ayudó a los investigadores, y que a mí me animó a poner manos a la obra, cuando en el año 2000 me dijo: «La Argentina tiene una deuda con Azorín».

Sostuve que el Azorín de esta década no informa acerca de su vida social o pública. Sin embargo, en este apartado debo mencionar que hay algunas significativas referencias a su actividad como novelista. «Salvadora de Olbena» (19/5/1944) es «el embrión de mi novela *Salvadora de Olbena*; puede verse la evolución del pensamiento», tal como dirá en el epígrafe de la segunda aparición de este artículo en *Memorias inmemoriales*. Exactamente lo mismo ocurre con «La toledana» (5/3/1944), que reaparece en *Memorias inmemoriales* con el siguiente epígrafe: «Primera idea de mi novela *María Fontán*». En «Actitudes de artista» (18/4/1948), confesará que así como logró escribir *Salvadora de Olbena*, no reanudará el proyecto de escribir una novela basada en Cecilia de Rianzares, nombre que da título a un artículo publicado el 12 de noviembre de 1944, pero que a ambas mujeres, la creada y la no creada, las ve ya en una lejanía tan remota como inaccesible.

Y es evidente que «El verdadero don Juan» (16/9/1945) es una síntesis de su novela *Don Juan*, así como Victoria Vélez, la bella protagonista de «Hay una continuación» (19/3/1944) nos remite a *Doña Inés*, si bien ambas novelas son anteriores a esta década. Y donde sí hay una estricta referencia a su producción novelística actual es en «La vida es así» (23/4/1944). Allí el protagonista abandona la ciudad y se instala en el campo como viñador, produciendo un cambio de vida tan drástico que confiesa: «Ya mi novela, *La isla sin aurora*, que con tanto entusiasmo había empezado, no representaba nada para mí».

A continuación, transcribo un fragmento del artículo elegido como muestra de los muchísimos dedicados a la contemplación del paisaje. La tarea de elegir solo uno no fue fácil. En «Treguas en la Mancha» un escritor, narrador en primera persona, se instala en una finca manchega, de la que el dueño está momentáneamente ausente. Cuando este regresa, el amigo visitante finge ser el dueño y le describe las tareas rurales que se practican en el Carrascal. El artículo demuestra que Azorín es un hombre de campo, que sabe mucho del cultivo del olivo, pero que también sabe otras cosas, como que hace un siglo los vendedores ambulantes de Lucena anunciaban su mercadería por las calles haciendo tañer dos planchitas de bronce, rítmicamente:

«Treguas en la Mancha», domingo 23 de noviembre de 1941

—El olivo, querido amigo —he proseguido— es un árbol delicado, tan delicado como un intelectual todo nervios; tan delicado como un vibrátil poeta lírico; delicado y dócil al propio tiempo. Delicado porque cualquier lesión en

sus raíces que le infiera el arado o la azada le ofende mucho. Con el olivo se puede hacer todo cuando es joven; suma importancia tiene en él la forma que demos a su copa; la más conveniente forma es la baja, achaparrada, con las ramas colgantes, como las de un sauce llorón, y con un claro en el centro, a fin de que todo el olivo pueda ventilarse y se eviten de este modo las enfermedades que amenazan al árbol. El olivo se aprovecha todo; ve contando; la aceituna produce el aceite y sirve también adobada para sustento; la madera del olivo es blanca y consistente; en la peana del árbol esa madera tiene hermosas vetas; el ramaje, cuando la poda, alimenta la lumbre; de todos los fuegos, te puedo decir que el que más me place, en las sonochadas de invierno, en los fríos amaneceres, es el fuego de olivo, ya de los troncos, troncos de olivos caducos, ya de las ramas, que producen viva y alegradora chamarasca y llenan la casa de un grato olor. Los olivares los tengo yo plantados en el Carrascal, unos de azafranares, y otros de viñedos; no faltan tampoco los sembrados. Se me ha olvidado decirte antes que el olivo para ser pródigo y benefactor en todo, hasta produce en su vejez una especie de goma llamada olivina y que dicen que es vulneraria. Cuando trajinando por la casa, manejando para tales o cuales menesteres, navajas o cuchillos, nos hagamos una cortadura, probaremos a curarla con el bálsamo del olivo que yo guardo a prevención en una redoma.

Nos hemos sentado en el monte tras largo caminar, unas veces por estrechas sendas y otras a campo traviesa; estamos cansados y gozamos en nuestra España, en el corazón de la Mancha, de la noche que llega y nos va envolviendo con su capuz; las primeras estrellas han comenzado a lucir; los días, ahora, en el otoño han acortado ya mucho; en la casa habrán encendido, no las antipáticas bombillas eléctricas, sino los candiles, y en la mesa habrá preparado para nosotros un viejo velón de cuatro mecheros con su despabiladera, fabricado en Lucena, provincia de Córdoba, y comprado hace más de un siglo, a un vendedor ambulante, uno de esos vendedores de Lucena que para anunciar su mercancía van por las calles haciendo sonar, rítmicamente, con el choque, dos planchitas de bronce.

(Estamos de regreso en la casa; ilumina el recibimiento la lumbrada de la cocina; las trébedes están ya colocadas sobre el fuego; con la freidera un labriego, maestro en migas y gazpachos, manjares delicadísimos, muy difíciles de guisar bien, va rayendo en la ancha sartén las costras que acaso quedaron de las anteriores migas. Nos sentamos en la cocina).

—Las migas y los gazpachos —continúo yo— son los dos mantenimientos clásicamente manchegos; las migas vamos a comerlas ya con aceite nuevo. Habrás visto en nuestro paseo un olivar expuesto al mediodía, en un hondón abrigado; ese olivar siempre se adelanta a los demás; yo no espero, por otra parte, que la aceituna esté pintona del todo; cuando comienza a ponerse morada, o acaso antes, ya están mis oliveros ordeñando los olivos. Tú no sabrás acaso, metido entre tus libros, que existe desde muy antiguo, desde los tiempos de Roma, discusión sobre si la aceituna se ha de coger temprana o tardíamente. Soy decidido partidario de cogerla cuanto antes. Estoy ya en

estos días haciendo la recolección; me paso las horas yendo de un olivar a otro; prohíbo el vareo, y todo quiero que se haga a mano; de este modo no se estropea el olivo; si acaso, en las ramas altas, en aquellas que no importa el daño, puesto que han de ser luego podadas; si acaso en esas ramas es donde permito el vareo. ¡Y qué agradable es ver caer la aceituna, por ordeño, en las anchas sábanas de esparto tendidas en el suelo! De estas aceitunas, molidas en el alfarje, prensada la pasta en los cofines, saldrá el aceite de nuestras cocinas y de nuestras mesas. Y el aceite a cuya luz yo quisiera, por su dulzura, por la dulzura de la luz de aceite, poder leer y escribir siempre. La mesa la tenemos ya aparejada, querido amigo; vamos a cenar en este mismo recibimiento, ante el hogar; toda la casa trasciende ya al olor de las migas; sentémonos; después, cuando charlemos un rato, yo me retiraré a mi cámara, dormiré unas horas, tres o cuatro, en el lecho de bancos, y allá a la madrugada, cuando estén cantando los gallos, me levantaré, y ya vuelto a ser escritor, pobre escritor, no propietario, propietario del Carrascal, empezaré a ennegrecer cuartillas y cuartillas.

FICCIONES INSPIRADAS EN CERVANTES Y EL *QUIJOTE*

«Si escribo, es porque leo» («En la España profunda», 1/4/1945) dice Antonio Seijas, un personaje de ficción que explica con esta breve fórmula el asunto de su producción literaria. «Los dos Migueles», Montaigne y Cervantes, son presencias constantes a lo largo de toda la producción del Azorín de esta década, porque los muchos protagonistas ficticios, que como ya dije suelen trasladarse a diversas regiones de España, lo hacen habitualmente en compañía de estos autores, pero en este apartado quiero destacar que hay quince artículos dedicados específicamente al *Quijote*, a otro personaje cervantino o al propio Cervantes, sin olvidar a los cervantistas de toda laya. En el listado general los he señalado con el término «cervantino» (para Inman Fox algunos de ellos responden a la clasificación CUL). En ellos hay de todo, desde el protagonista que en Alcázar de San Juan está construyendo un carro de madera, subido al cual proyecta llegar a la cueva de Montesinos, para honrar allí a Cervantes en el cuarto centenario de su nacimiento («Preparación al centenario», 2/2/1947); hasta el alcaláino que reniega de Cervantes porque, basándose en la biografía de Gregorio Mayans y Ciscar, considera que el autor del *Quijote* adoptó Madrid como cuna, lo cual supone negar su nacimiento en Alcalá de Henares («Adiós a Cervantes», 14/7/1946). Hay otros quince artículos, correspondientes al periodo 1916-1940, con los que se formaría un conjunto de treinta que bien podría componer un libro. Por una cuestión de espacio solo puedo transcribir un fragmento de artículo como muestra de este interesante grupo. Elijo uno centrado en don Quijote, un modo seguro de ir cerrando este trabajo.

El cura y el barbero han tapiado la puerta de la biblioteca de don Quijote, creyendo poner así un coto a su locura. Pero Pepa Vicenta, el ama, y Antonia, la sobrina, notan que Alonso Quijano, en lugar de mejorar, empeora y está cada

vez más violento. Promediando el artículo, Sansón Carrasco trata de explicar al cura y al barbero la razón de esta conducta:

«Peor está que estaba», domingo 23 de febrero de 1941

Verán ustedes lo que pasa. Yo tenía un tío. Pero no el tío que teníamos todos en Graná, que ni era tío ni era ná. Mi tío era maestre de campo, y murió en la batalla de San Quintín. ¡Se portó como un valiente! Dejome por su heredero. No era rico. Lo que me legó fueron dos docenas de libros. Todos, sí, eran primorosos. Habían salido de los tórculos plantinianos. Allí, en esos cuerpos, estaban los filósofos griegos trasladados al latín. No los he leído. No me entusiasman las sutilezas filosóficas. Pero Alonso se pasa las horas muertas leyéndolos. No sabía latín y lo ha aprendido a fuerza de darle vueltas a un viejo tesoro que yo tengo. Nadie más temático que Alonso. ¡Ay, suspiro! Y suspiro porque la cabra, que siempre tira al monte, al monte ha vuelto. Alonso Quijano ha dado en otro tema más estupendo que el anterior. Pepa Vicenta y Antonia están desoladas. Alonso, después de pasar horas y horas sobre mis mamotretos, llega a casa y arma la de Dios es Cristo. Se sienta a la mesa y echa por el aire los platos. Coge un cacharro y lo estrecha contra el suelo. Agarra un hacha y la emprende a hachazos contra una ventana. ¿Qué género de locura es este? No lo sé todavía.

Estaba yo, Joaquina Sánchez, con el rabo de la sartén en la mano, friendo unas magras, y exclamo: «¡Señor, acuérdate de nosotros!». Y apenas acabo de pronunciar entre mí tal súplica, ve aquí que entra desalada por la puerta Pepa Vicenta. No puede casi hablar. Ni decir pío. Los sollozos interrumpen su voz. Lo que sucede es que Alonso está como una espuerta de gatos. Por poco si tira por la ventana a la propia Pepa Vicenta. Como decían en una comedia que vi siendo muchacha:

Ayer, con cólera insana,
Si no le dan a la mano,
Echa por una ventana
A una dueña y un enano.

Soy la misma Joaquina la que continúa hablando. Y digo, a más de lo dicho, que Alonso ha intentado darle una manta de palos a un perro. Pero el perro se ha revuelto contra Alonso y le tiraba las grandes dentelladas. Y la casa se hundía con los gritos de Alonso, los ladridos del can y los ayes lastimeros de Pepa y Antonia [...] Y lo raro es que Alonso se reía a carcajadas. «¡Zenón de Elea!, ¡Heráclito!», gritaba desafortadamente. Pepa Vicenta no ha sabido dar estos nombres. Pero el cura los ha colegido. Don Quijote ha dado, al fin, en otra y más descomunal locura.

Sansón Carrasco ha esclarecido el misterio. ¿Qué locura es esta, novísima y peregrina de Don Quijote? Alonso Quijano no cree en la realidad. En fuerza de leer y más leer en los sofistas griegos, el buen caballero ha llegado a negar la realidad. No existe este plato que él tiene ante sí, en la mesa, al tiempo de

comer, y él lo hace tuestos en el suelo. No existe este fiel can que a su lado espera una piltrafa, y él le casca las liendres. No existe la propia Pepa Vicenta y él intenta defenestrarla. (Entre paréntesis, me creo Joaquina Sánchez, y sin embargo, escribo, a las veces como redactor-jefe del «Eco de Lodosa»). En la tertulia reina la consternación. Caramente acepto a todos es Alonso. Pensaron el cura y el barbero atajar la locura de Alonso con tabicar la puerta de la biblioteca y ahora ven que el través en que ha dado Don Quijote es mucho más grave. Los sofistas griegos son peores que los novelistas de caballerías. No se me ocurre más que decir: «¡Dios mío, ten compasión de nosotros!» ¿Y qué va a pasar ahora? En la tertulia se delibera solemnemente acerca del caso. Unos dicen pitos y otros dicen flautas. Y al fin —¡no podía ser otra cosa!— el señor cura resume así el debate:

—Peor está que estaba. Mira, Nicolás, te vas a ir ahora mismo a la casa de Nemesio el albañil, y le vas a decir que mañana, sin falta, le espero. Mientras Alonso esté en casa de Sansón, derribaremos la citara de la puerta. ¡Y que el buen amigo vuelva a leer todos los libros de caballerías que quiera! Del lobo un pelo, y ese de la frente.

«Quisiera acabar siempre sin efectismos, como si faltara todavía algo», dijo Azorín en «En la catedral de Burgos» (16/2/1947). Sin embargo, en «Peor está que estaba» cierra magistralmente con un refrán recopilado por el marqués de Santillana. Es notable también la cantidad de dichos que encontramos en este breve fragmento, empezando por el título.

A MODO DE CIERRE

Si bien el estilo no ha sido el objetivo de este trabajo, es tan grato siempre leer a Azorín que, a modo de cierre, comparto algunos ejemplos en los que su prosa lírica nos sorprende con términos inusuales, aliteraciones, enumeraciones, polisíndeton, paradojas, adjetivación audaz, ritmo poético... y todo lo que el lector descubra:

«En Alicante podré contemplar, sobre lo blanco del firmamento, un macizo de palmas. Y si no, de aciculados cipreses. Y si no, de cinéreos olivos. Y si no, de sensitivos algarrobos. Y si no, de baladres cuajados de flores bermejas o blancas, en el estío» («Los balcones de Madrid», 19/12/1948).

«La idea de que no conozco el idioma me acucia, me atosiga, me desabre» («Sin porqué ni para qué», 13/6/1948).

«Fondillón: socrocio indispensable, pítima ineludible» («La vida sencilla», 22/6/1947).

«Puedo registrar la alacena en que están las alcomonías: la alcaravea, la pimienta molida y en grano, la canela, el azafrán, el clavo, los cominos, el tomillo» («Cada cosa en su sitio», 23/3/1947).

«Soy un cazador empedernido, empecatado, impenitente; me emperro en el empeño de cazar; no puedo pasar tres meses sin una cazata» («Memorias de un cazador», 2/3/1947).

«No lo puedo remediar: tengo el teatro metido en el tuétano» («En su retiro», 13/2/1944).

*

Queda mucho por decir de esta última etapa, sobre todo de los artículos no clasificados con la «C», entre los que hay joyas. Sin tener la seguridad absoluta, tras haber hecho este largo camino, tras sumar los once que no contabilizó Inman Fox, puedo decir:

Miguel Ángel, entre 1916 y 1951 Azorín publicó en *La Prensa* novecientos noventa y tres artículos. Gracias por tu apoyo y orientación. Leerlos y compartirlos ha sido un privilegio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Amado & Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *Gramática castellana*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- AZORÍN, *París*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945.
- AZORÍN, *Ante Baroja. Edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960)*, ed. Francisco Fuster García, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
- INMAN FOX, E., *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- INMAN FOX, Edward, «Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda», *Anales Azorinianos*, 4 (1993), pp. 81-117.
- LIDA, Miranda, *Amado Alonso en la Argentina. Una historia global del Instituto de Filología (1927-1946)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2019.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «“No hay más realidad que la imagen”. Azorín, el creador como espectador», *Anales Azorinianos*, 6 (1997), pp. 57-68.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (coord.), *Azorín. Obras escogidas*, III. *Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, Madrid, Espasa, 1999.
- LLORENS GARCÍA, Ramón F., *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- MARCOS MARÍN, Francisco, *Aproximación a la gramática española*, Madrid, Cincel, 1975.
- O'BRIEN, Mac Gregor, *El ideal clásico de Ramón Pérez de Ayala en sus ensayos en «La Prensa» de Buenos Aires*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981.
- PEDRO, Valentín de, *«La Prensa» de Buenos Aires. Historia del gran diario argentino, su nacimiento y su prosperidad. Entrevista con su representante en España, Mariano Martín Fernández*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1925.
- SÁENZ QUESADA, María, *1943 El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2019.

ZUMÁRRAGA, Verónica, *El jornalero de la pluma. Los artículos de Azorín en «La Prensa»*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

ZUMÁRRAGA, Verónica, «Azorín en la Argentina», *Canelobre*, 67 (2017), pp. 240-255.

ANEXO

Listado de los ciento setenta y cinco artículos publicados por Azorín en *La Prensa* entre 1941 y 1951:

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Series temáticas |
|------------------------------------|------------------------------|------------------------------------|------------------------------|-------------------------|---|------------------|
| 819 | Las tertulias | 678. Domingo 5 de enero de 1941 | | | | Cul |
| 820 | Las huellas de su paso | 678. Domingo 12 de enero de 1941 | | | | Cervantino |
| 821 | Las librerías | 679. Domingo 19 de enero de 1941 | | | | L |
| 822 | "El parecido en la Corte" | 680. Domingo 26 de enero de 1941 | | | Ilustración de Lino Palacio | |
| 823 | La condesa Trifaldi | 681. Domingo 2 de febrero de 1941 | | | | Cervantino |
| 824 | La verdad en su lugar | 682. Domingo 9 de febrero de 1941 | | | Ilustración de Miguel Petrone | Cervantino |
| 825 | Los estudiantes | 683. Domingo 16 de febrero de 1941 | Madrid | | | |
| 826 Inman Fox: errata en el título | Peor está que estaba | 684. Domingo 23 de febrero de 1941 | | | | Cervantino |
| 827 | El bastón de mármol | 685. Domingo 2 de marzo de 1941 | | | | |
| 828 | Los periodistas | 686. Domingo 9 de marzo de 1941 | | | Fotos de Mariano de Cavia, Manuel Troyano, José Ortega Munilla, Julio Burell, Adolfo Suárez de Figueroa | L |
| 829 | Cosas del tiempo | 687. Domingo 23 de marzo de 1941 | | | | |
| 830 | La Puerta del Sol | 688. Domingo 30 de marzo de 1941 | | 277. Obras Completas IX | Tres fotos: La puerta del Sol hace un decenio, La puerta del Sol a fines del siglo pasado, Vista aérea de la puerta del Sol | Cul |
| 831 | Ventana al mar | 689. Domingo 6 de abril de 1941 | | | Ilustración de Lino Palacio | |
| 832 | Los cafés de Madrid | 690. Domingo 20 de abril de 1941 | | | | Cul |
| 833 | En los Campos Eliseos | 691. Domingo 27 de abril de 1941 | | 278. Sintiendo a España | | Cervantino |
| 834 | La capa de paja | 692. Domingo 11 de mayo de 1941 | | 279. Sintiendo a España | | |
| 835 | Las tres fases | 693. Domingo 18 de mayo de 1941 | | 280. Sintiendo a España | | |
| 836 | Cervantes exagera | 694. Domingo 8 de junio de 1941 | | | | Cervantino |
| 837 | Lo que dice el Sena (Cuento) | 695. Domingo 15 de junio de 1941 | | | Ilustración de Jorge Argerich | |

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Series temáticas |
|--------|---|---|------------------------------|-------------------------|-------------------------------|------------------|
| 838 | La vida de un español | 696. Domingo 21 de septiembre de 1941 | | 281. Obras Completas IX | | |
| 839 | En la biblioteca | 697. Domingo 28 de septiembre de 1941 | | | | L |
| 840 | Unas horas en Biarritz | 698. Domingo 12 de octubre de 1941 | | | | |
| 841 | Asueto en Valdepeñas | 699. Domingo 2 de noviembre de 1941 | | | | |
| 842 | La soledad | 700. Domingo 16 de noviembre de 1941 | | | Ilustración de Jorge Argerich | |
| 843 | Treguas en la Mancha | 701. Domingo 23 de noviembre de 1941 | | | | |
| 844 | No pensar | 702. Domingo 14 de diciembre de 1941 | | | | |
| 845 | Las cosas de España | 703. Domingo 4 de enero de 1942 | | | | |
| 846 | En el ensayo | 704. Domingo 11 de enero de 1942. Error de Inman Fox: 18 de enero | | | | T |
| 847 | Una casa en España | 705. Domingo 15 de febrero de 1942 | | | | |
| 848 | Una heredad española | 706. Domingo 1 de marzo de 1942 | | | | |
| 849 | Paseos por el campo | 707. Domingo 29 de marzo de 1942 | | | | |
| 850 | Gente del campo | 708. Domingo 5 de abril de 1942 | | | | |
| 851 | La noche en el campo | 709. Domingo 19 de abril de 1942 | | | | |
| 852 | Crónica del pueblo | 710. Domingo 3 de mayo de 1942 | | | | Cul |
| 853 | Correo de Madrid | 711. Domingo 14 de junio de 1942 | | 282. Pasos quedos | | Cul |
| 854 | El hombre que habla | 712. Domingo 5 de julio de 1942 | | | | |
| 855 | Los libros | 713. Domingo 9 de agosto de 1942 | | | | |
| 856 | El personaje esperado. (Falta el artículo en Inman Fox) | 714. Domingo 23 de agosto de 1942 | | | | Cervantino |
| 857 | Las dos ventanas | 715. Domingo 4 de octubre de 1942 | Madrid | | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 858 | Escapada a Criptana | 716. Domingo 1 de noviembre de 1942 | Madrid | | | Cervantino |
| 859 | El pintor y sus lienzos | 717. Domingo 22 de noviembre de 1942 | Madrid | | | Cervantino |
| 860 | Palabras a un joven | 718. Domingo 3 de enero de 1943 | Madrid | | | |
| 861 | Estafeta de Madrid | 719. Domingo 10 de enero de 1943 | Madrid | | | Cul |
| 862 | Enseñar literatura | 720. Domingo 24 de enero de 1943 | Madrid | | | L |
| 863 | El poeta labrador | 721. Domingo 7 de febrero de 1943 | Madrid | | Ilustración de Miguel Petrone | L |
| 864 | Sabina | 722. Domingo 28 de febrero de 1943 | Madrid | | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 865 | María Antonia | 723. Domingo 4 de abril de 1943 | Madrid | | | |
| 866 | El caballero en el campo | 724. Domingo 18 de abril de 1943 | Madrid | | Retrato de William Thakeray | Cul |
| 867 | Oficios en España | 725. Domingo 25 de abril de 1943 | Madrid | | | Cul |
| 868 | El cazador español | 726. Domingo 2 de mayo de 1943 | | | | Cul |

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Series temáticas |
|--------|------------------------|---------------------------------------|------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------|------------------|
| 869 | Venta manchega | 727. Domingo 9 de mayo de 1943 | Madrid | | | Cul |
| 870 | El mismo doctor | 728. Domingo 6 de junio de 1943 | Madrid | | | Malvar |
| 871 | El libro nuevo | 729. Domingo 4 de julio de 1943 | Madrid | | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 872 | Las tres visitas | 730. Domingo 25 de julio de 1943 | Madrid | | | |
| 873 | La vida en Madrid | 731. Domingo 22 de agosto de 1943 | | | | Cul |
| 874 | El visitador del pobre | 732. Domingo 19 de septiembre de 1943 | Madrid | | | |
| 875 | El amante de la luna | 733. Domingo 26 de septiembre de 1943 | Madrid | 283. Cada cosa en su sitio | | |
| 876 | El arte de vejeer | 734. Domingo 10 de octubre de 1943 | Madrid | | | |
| 877 | El buen jardinero | 735. Domingo 24 de octubre de 1943 | Madrid | 284. Salvadora de Olbena | | |
| 878 | Al pie del olivo | 736. Domingo 31 de octubre de 1943 | | 285. Cada cosa en su sitio | | Malvar |
| 879 | Descanse en paz | 737. Domingo 14 de noviembre de 1943 | Madrid | 286. Memorias inmemoriales | | |
| 880 | El poeta Silvestre | 738. Domingo 21 de noviembre de 1943 | Madrid | 287. Salvadora de Olbena | | |
| 881 | Las tres etapas | 739. Domingo 19 de diciembre de 1943 | Madrid | | | |
| 882 | El enfermo cuidadoso | 740. Domingo 2 de enero de 1944 | Madrid | | | |
| 883 | El relojero perfecto | 741. Domingo 16 de enero de 1944 | Madrid | 288. Cada cosa en su sitio | | |
| 884 | El caballero de Ocaña | 742. Domingo 6 de febrero de 1944 | Madrid | 289. Cada cosa en su sitio | | |
| 885 | En su retiro | 743. Domingo 13 de febrero de 1944 | Madrid | 290. Cada cosa en su sitio | | |
| 886 | La toledana | 744. Domingo 5 de marzo de 1944 | Madrid | 291. Memorias inmemoriales | | |
| 887 | Hay una continuación | 745. Domingo 19 de marzo de 1944 | Madrid | | | |
| 888 | Lo que son las coras | 746. Domingo 26 de marzo de 1944 | Madrid | 292. Cada cosa en su sitio | | |
| 889 | La vida es así | 747. Domingo 25 de abril de 1944 | Madrid | 293. Cada cosa en su sitio | | |
| 890 | Salvadora de Olbena | 748. Domingo 19 de mayo de 1944 | Madrid | 294. Memorias inmemoriales | Ilustración de Jorge Argerich | |
| 891 | El caballero y la luna | 749. Domingo 11 de junio de 1944 | Madrid | 295. Cada cosa en su sitio | | |
| 892 | María de Val | 750. Domingo 16 de julio de 1944 | Madrid | 296. Memorias inmemoriales | | |
| 893 | El jugador | 751. Domingo 23 de julio de 1944 | Madrid | 297. Memorias inmemoriales | | |
| 894 | Un marido ideal | 752. Domingo 30 de julio de 1944 | Madrid | 298. Memorias inmemoriales | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 895 | Los últimos momentos | 753. Domingo 20 de agosto de 1944 | Madrid | | | |
| 896 | La ciudad científica | 754. Domingo 10 de septiembre de 1944 | Madrid | 299. Cada cosa en su sitio | | |
| 897 | Discreto y atento | 755. Domingo 24 de septiembre de 1944 | Madrid | 300. Memorias inmemoriales | | |
| 898 | El pastor sin rebaño | 756. Domingo 8 de octubre de 1944 | | 301. OC, VIII. El artista y el estilo | | |
| 899 | En la Plaza Mayor | 757. Domingo 29 de octubre de 1944 | Madrid | 302. Memorias inmemoriales | | |

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Serie temáticas |
|--------|-----------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|----------------------------|--|-----------------|
| 900 | Cecilia de Rianzares | 758. Domingo 12 de noviembre de 1944 | Madrid | | | |
| 901 | La rara apuesta | 759. Domingo 10 de diciembre de 1944 | Madrid | 303. Cada cosa en su sitio | | |
| 902 | Un estreno sensacional | 760. Domingo 17 de diciembre de 1944 | Madrid | 304. Memorias inmemoriales | | |
| 903 | Nada de particular | 761. Domingo 7 de enero de 1945 | Madrid | 305. Memorias inmemoriales | | |
| 904 | No hay habitantes | 762. Domingo 28 de enero de 1945 | Madrid | 306. Cada cosa en su sitio | | |
| 905 | El fantasma de Villena | 763. Domingo 4 de febrero de 1945 | Madrid | 307. Memorias inmemoriales | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 906 | No hay instante sin milagro | 764. Domingo 25 de febrero de 1945 | Madrid | 308. Memorias inmemoriales | | |
| 907 | Vivir en Granada | 765. Domingo 18 de marzo de 1945 | Madrid | 309. Memorias inmemoriales | | |
| 908 | En la España profunda | 766. Domingo 1 de abril de 1945 | Madrid | 310. Memorias inmemoriales | Dos fotos: Puente de Ricobayo sobre el Esla; Cúpula de la Catedral de Zamora | |
| 909 | La Peña del Cid | 767. Domingo 22 de abril de 1945 | Madrid | 311. Memorias inmemoriales | Tres fotos: Estatua del Cid Campedor, obra de Anna Hyatt de Huntigton, que corona el monumento erigido en Buenos Aires; Casa del Cid en Zamora; "La jura de Santa Gadea", de Serafín Martínez del Rincón | |
| 910 | No lo registra Inman Fox | El viaje | 768. Domingo 6 de mayo de 1945 | Madrid | | |
| 911 | Curso breve de amor | 769. Domingo 13 de mayo de 1945 | Madrid | 312. Memorias inmemoriales | | |
| 912 | La hechicera de Cuenca | 770. Domingo 27 de mayo de 1945 | Madrid | 315. Memorias inmemoriales | | |
| 913 | Sol en la Puerta del Sol | 771. Domingo 3 de junio de 1945 | Madrid | 316. Cada cosa en su sitio | | |
| 914 | El episodio de Lerma | 772. Domingo 10 de junio de 1945 | Madrid | 317. Memorias inmemoriales | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 915 | Los dos enfermos | 773. Domingo 17 de junio de 1945 | | 318. Cada cosa en su sitio | | |
| 916 | Todo es novela | 774. Domingo 5 de agosto de 1945 | Madrid | 319. Cada cosa en su sitio | | Cervantino |
| 917 | El verdadero Don Juan | 775. Domingo 16 de septiembre de 1945 | Madrid | 320. Memorias inmemoriales | | |
| 918 | En el teatro | 776. Domingo 7 de octubre de 1945 | Madrid | | | |
| 919 | Los squares de París | 777. Domingo 21 de octubre de 1945 | Madrid | 321. Memorias inmemoriales | Cinco fotos: "La danza", de Carpeaux; Capilla Expiatoria; Un rincón del Jardín de Chuny; Square de la Torre de Saint Jacques; El Hotel Biron. Grabado antiguo: La Fortaleza del Templo | |
| 920 | En el castillo | 778. Domingo 4 de noviembre de 1945 | Madrid | 322. Memorias inmemoriales | | |
| 921 | El director del museo | 779. Domingo 18 de noviembre de 1945 | Madrid | 323. Memorias inmemoriales | | |
| 922 | Arreglo de biblioteca | 780. Domingo 2 de diciembre de 1945 | Madrid | | | |
| 923 | Las mesas de Levante | 781. Domingo 6 de enero de 1946 | Madrid | | | |

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Series temáticas |
|--------|---------------------------|--|------------------------------|---------------------------------------|--|------------------|
| 924 | Ignacio Zuloaga | 782. Domingo 13 de enero de 1946 | Madrid | | Cinco reproducciones: El castillo de Cuéllar; Retrato de la duquesa de Alba; El requiebro; Toreros de pueblo; Albarracín | Cul |
| 925 | La vida perfecta | 783. Domingo 3 de febrero de 1946 | Madrid | | | |
| 926 | Las librerías de lance | 784. Domingo 24 de febrero de 1946 | Madrid | 324. OC, VIII. El artista y el estilo | | |
| 927 | Impresiones de viaje | 785. Domingo 17 de marzo de 1946 | Madrid | | | |
| 928 | La hora y el minuto | 786. Domingo 24 de marzo de 1946 | Madrid | 325. Memorias inmemoriales | | |
| 929 | El retrato de Cervantes | 787. Domingo Domingo 14 de abril de 1946 | Madrid | 326. Con Cervantes | | Cervantino |
| 930 | La última felicidad | 788. Domingo 21 de abril de 1946 | Madrid | | | |
| 931 | Las calles de Madrid | 789. Domingo 28 de abril de 1946 | | | | |
| 932 | Lo mejor de Sevilla | 790. Domingo 2 de junio de 1946 | Madrid | | Cuatro fotos: Vista general de Sevilla; Plaza de Armas, con la Giralda al fondo; La Torre del Oro; Fachada del Palacio del Alcázar | |
| 933 | Adiós a Cervantes | 79. Domingo 14 de julio de 1946 | Madrid | | | Cervantino |
| 934 | El mensaje a García | 792. Domingo 21 de julio de 1946 | | | | Malvar |
| 935 | Elogio de los tipógrafos | 793. Domingo 4 de agosto de 1946 | Madrid | | | L |
| 936 | Marivaux en la Mancha | 794. Domingo 18 de agosto de 1946 | Madrid | | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 937 | Aventura en el campo | 795. Domingo 25 de agosto de 1946 | Madrid | | | |
| 938 | Pablo y María | 796. Domingo 22 de septiembre de 1946 | Madrid | | | |
| 939 | La salud al revés | 797. Domingo 17 de noviembre de 1946 | Madrid | | | |
| 940 | El caso de Claudio Teba | 798. Domingo 5 de enero de 1947 | Madrid | | | L |
| 941 | Preparación al centenario | 799. Domingo 2 de febrero de 1947 | Madrid | | | Cervantino |
| 942 | En la catedral de Burgos | 800. Domingo 16 de febrero de 1947 | Burgos | | Cuatro fotos: Panorama de la ciudad de Burgos; Fachada de la catedral de Burgos; Capilla del Condestable; Vista desde el altar mayor | |
| 943 | Memorias de un cazador | 801. Domingo 2 de marzo de 1947 | Castellón de la Plana | | | |
| 944 | Cada cosa en su sitio | 802. Domingo 23 de marzo de 1947 | Alicante | 327. Cada cosa en su sitio | | |

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Serie temática |
|--------|------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------------|----------------|
| 945 | Un oficio transitorio | 803. Domingo 6 de abril de 1947 | Murcia | | | |
| 946 | En la vecindad | 804. Domingo 20 de abril de 1947 | Murcia | | | |
| 947 | No salir de su paso | 805. Domingo 27 de abril de 1947 | Alicante | 328. Cada cosa en su sitio | | |
| 948 | La cura por elegancia | 806. Domingo 11 de mayo de 1947 | Madrid | 329. Cada cosa en su sitio | | |
| 949 | El ansiado viaje | 807. Domingo 8 de junio de 1947 | Madrid | | | |
| 950 | Siempre leyendo | 808. Domingo 15 de junio de 1947 | Alicante | | | |
| 951 | La vida sencilla | 80. Domingo 22 de junio de 1947 | Alicante | | | |
| 952 | Diario de un segador | 810. Domingo 10 de agosto de 1947 | Alicante | | | |
| 953 | El viaje de América | 811. Domingo 31 de agosto de 1947 | Ávila | | | |
| 954 | La historia en el campo | 812. Domingo 21 de septiembre de 1947 | Alicante | | | |
| 955 | La casa y el hombre | 813. Domingo 28 de septiembre de 1947 | Madrid | | | |
| 956 | Cerca del campo | 814. Domingo 12 de octubre de 1947 | Alicante | | | |
| 957 | El otro cervantismo | 815. Domingo 9 de noviembre de 1947 | Madrid | | | Cervantino |
| 958 | En la calle de la Montera | 816. Domingo 25 de enero de 1948 | Madrid | | | |
| 959 | Bucólica cervantina | 817. Domingo 22 de febrero de 1948 | Madrid | | | Cervantino |
| 960 | Hablar del tiempo | 818. Domingo 14 de marzo de 1948 | Madrid | | | L |
| 961 | Las ventanas | 819. Domingo 11 de abril de 1948 | Madrid | | | L |
| 962 | Actitudes de artista | 820. Domingo 18 de abril de 1948 | Madrid | | | |
| 963 | El viajero curioso | 821. Domingo 15 de mayo de 1948 | Madrid | | | |
| 964 | Sin porqué ni para qué | 822. Domingo 13 de junio de 1948 | Madrid | | | L |
| 965 | Las piedras falsas. Fabulita | 823. Domingo 18 de julio de 1948 | Madrid | | Ilustración de Miguel Petrone | |
| 966 | El alcaller y su obra | 824. Domingo 29 de agosto de 1948 | Madrid | | | |
| 967 | La vida de sociedad | 825. Domingo 19 de septiembre de 1948 | Madrid | | | |
| 968 | Los que se han ido | 826. Domingo 6 de noviembre de 1948 | Madrid | | | Cul |
| 969 | El teatro | 827. Domingo 28 de noviembre de 1948 | Madrid | | | T |
| 970 | Los balcones de Madrid | 828. Domingo 19 de diciembre de 1948 | Madrid | | Cinco fotos de balcones | Cul |
| 971 | Entre dos luces | 829. Domingo 30 de enero de 1949 | Madrid | | | |
| 972 | La ventana | 830. Domingo 27 de marzo de 1949 | Madrid | | | |
| 973 | Poner pies en pared | 831. Domingo 15 de enero de 1949 | Madrid | | | |
| 974 | Juegos de prendas | 832. Domingo 19 de junio de 1949 | Madrid | | | |
| 975 | A retazos | 833. Domingo 10 de julio de 1949 | Madrid | | | |

| Número | Título | Fecha de publicación | Lugar y fecha de composición | Segunda aparición | Ilustraciones y tipografías | Serie temáticas |
|--------|---------------------------|---------------------------------------|------------------------------|----------------------------|--|-----------------|
| 976 | Amagar y no dar | 834. Domingo 24 de julio de 1949 | Madrid | | | |
| 977 | La noche vieja | 835. Domingo 11 de septiembre de 1949 | Madrid | 330. Cada cosa en su sitio | | |
| 978 | Los prisioneros | 836. Domingo 23 de octubre de 1949 | Madrid | | | |
| 979 | Las dos hermanas | 837. Domingo 11 de diciembre de 1949 | Madrid | | | |
| 980 | Salvador Dalí | 838. Domingo 8 de enero de 1950 | Madrid | | | Cul |
| 981 | En el camino | 839. Domingo 22 de enero de 1950 | Madrid | | | |
| 982 | La buena educación | 840. Domingo 5 de febrero de 1950 | Madrid | | | Cul |
| 983 | El teatro clásico | 841. Domingo 12 de febrero de 1950 | Madrid | | | T |
| 984 | Teatro y cine | 842. Domingo 26 de marzo de 1950 | Madrid | | Tres fotos de "El gran pecador", cinta inspirada en la novela <i>El jugador</i> , de Fedor Dostoievsky, cuyos protagonistas son Gregory Peck y Ava Gardner. Retrato del novelista ruso | T |
| 985 | Viajar en carro | 843. Domingo 9 de abril de 1950 | Madrid | | | Cul |
| 986 | No son paradojas | 844. Domingo 30 de abril de 1950 | Madrid | | | |
| 987 | En el obrador | 845. Domingo 21 de mayo de 1950 | Madrid | | | |
| 988 | Dos siglos literarios | 846. Domingo 20 de agosto de 1950 | Madrid | | | L |
| 989 | El cine en Madrid | 847. Domingo 1 de octubre de 1950 | Madrid | | | T |
| 990 | Coser y cantar | 848. Domingo 12 de noviembre de 1950 | Madrid | 331. El cine y el momento | | T |
| 991 | No es para llegar a viejo | 849. Domingo 3 de diciembre de 1950 | Madrid | | | |
| 992 | El no y el sí | 850. Domingo 31 de diciembre de 1950 | Madrid | 332. Cada cosa en su sitio | | |
| 993 | La casa sin ruidos | 851. Domingo 21 de marzo de 1951 | Madrid | 333. Cada cosa en su sitio | | |

AZORÍN Y JOSEP PIN I SOLER: A VUELTAS CON EL PATRIOTISMO Y CON *LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA* (1912) DE FEDERICO DE ONÍS

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université Rennes 2

Las relaciones de Azorín con escritores catalanes ya han sido objeto de estudio en algunas ocasiones, en torno al 98, al Modernismo, y a numerosos autores tales como Maragall, Balmes, Almirall, Verdaguer, Gener, Pitarrá, D'Ors y tantos otros escritores merecieron su atención en sus colaboraciones en la prensa. Las que mantuvieron Azorín y Josep Pin i Soler, un escritor hoy prácticamente olvidado, fueron episódicas y circunstanciales. Sin duda fueron ocasionadas por la presencia de Azorín en *El Diario de Barcelona* y en *La Vanguardia*, aunque ambos escritores se conociesen de antemano por sus respectivas obras.

Josep Pin i Soler (Tarragona, 1842-Barcelona, 1927) fue un escritor y humanista catalán, muy independiente y de mentalidad conservadora. Residió en distintos países de Europa por circunstancias personales durante veintidós años. Regresó a Tarragona en 1887 aunque acabó instalándose definitivamente en Barcelona en 1899. Fue miembro de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona y de la Academia de l'Acadèmia de Llengua Catalana. Compuso casi toda su creación literaria en lengua catalana. Se dio a conocer por su trilogía *La família dels Garrigas* (1887), *Jaume* (1888) y *Niobe* (1889), de corte realista. Después concentró su actividad literaria en el teatro y estrenó diversas comedias burguesas en los teatros Novedades y Principal de Barcelona: *Sogra i nora* (1890), que representó un aplaudido éxito, *La tia Tecleta o Una senyora ressentida* y *La viudeta* (1891), *La sirena* (1892) o *Poruga* (1911). Además de ensayos y libros de viajes publicó manuales escolares y traducciones de los humanistas clásicos, a partir de la lengua original al catalán: *Elogi de la Follia* (1910), *Col·loquis familiars* (1911) i *Llibre de civilitat pueril* (1912) de Erasmus de Rotterdam; *Utopia* (1912) de Thomas More, *Els Diàlegs* (1915) de

Joan Lluís Vives y *Lo príncep* (1920) de Maquiavelo. Aparte de la diferencia de edad que separa a Azorín de Josep Pin, hay que reconocer que sus respectivos gustos estéticos eran también muy distantes. Compartían, sin embargo, el amor a la lectura de los clásicos, entre otros aspectos.

De ello nos ofrecen testimonio las cinco cartas que se conservan en el archivo de José Pin i Soler (Biblioteca de Cataluña), cuatro son de Azorín y la quinta, copia de la que el escritor tarraconense le remitió. Todas se concentran en un periodo de tiempo relativamente corto, entre 1912 y 1913. La breve relación epistolar que mantuvieron se inició cuando Josep Pin obsequió a Azorín con la traducción catalana de la *Utopía* de Thomas Moro, que había salido a la luz en la *Biblioteca d'Humanistes*; una biblioteca que él mismo Pin fundó en 1910 y dirigió durante años.

En la primera carta que Azorín le dirige Josep Pin, con fecha del día 23 de septiembre de 1912, el escritor alicantino le agradecía el envío de aquella traducción de la *Utopía* y respondía solícito al ofrecimiento de otros volúmenes de dicha «nueva y cultísima biblioteca» en lengua catalana, que, precisaba Azorín, leía «correctamente». Le hacía saber también que «con singular delectación estoy leyendo el ensayo que ha puesto al frente del libro» (Carta a Josep Pin i Soler, 23 de septiembre de 1912), lectura que fue esperanza de futuros proyectos para Azorín.

Ese primer intercambio epistolar entre Azorín y Josep Pin, fruto de las buenas usanzas y maneras de ambos corresponsales, dio lugar a nuevos envíos de otros libros de la misma Biblioteca. Josep Pin le regaló *Coloquis familiars* y el *Elogi de la follia* de Erasmus; «don exquisito», sobre todo por el *Ellogi*, una «edición primorosa», «más elegante y limpia que las que por aquí hacen las sociedades análogas» (Carta de Azorín a Josep Pin i Soler, 15 de octubre de 1912), según le contestaba Azorín, a la vez que satisfacía la curiosidad de Pin sobre sus conocimientos lingüísticos, puesto que, como le explicaba, «el motivo porque me es conocido el catalán consiste en que yo soy valenciano y hablo —cuando voy por allí, por Levante— el dialecto valenciano» (Carta de Azorín a Josep Pin i Soler, 15 de octubre de 1912).

Ahora bien, más allá del carácter puramente anecdótico de estas cartas hasta ahora glosadas y aparte del interés que estas despiertan en la actualidad para el estudio de las redes e intercambios culturales, nos interesa subrayar hasta qué punto la lectura fue fuente fecunda de inspiración para Azorín. La lectura de la traducción de Thomas More en septiembre de 1912 abonó casualmente el terreno para su artículo «Andanzas y lecturas. El problema del humanismo», un artículo hoy olvidado en las páginas de *La Vanguardia* —no reseñado por Inman Fox—, en el que como le anunciaba a Josep Pin el mismo día que este salía a la luz, el 15 de octubre de aquel año, hizo alusión a la *Biblioteca*

d'Humanistes; una alusión que canalizó expectativas varias, intelectuales y un tanto personales por parte de Josep Pin y de Azorín.

Las coincidencias se fueron a partir de entonces sumando, puesto que el asunto principal del artículo de Azorín no era la reseña de la traducción de Pin, pero sí el interés compartido por el Renacimiento y lo que vino a ser un acto de cierto alcance, el discurso Federico de Onís, joven catedrático de Lengua y Literatura en la Universidad de Oviedo. Él se había encargado del Discurso inaugural del Curso Académico de aquella universidad, el primero de octubre de 1912. Este discurso versó sobre *El problema de la Universidad española* y fue el desencadenante de una desconocida y curiosa polémica abanderada por la noción de patriotismo, cuya plataforma fue *La Vanguardia*, aunque también tuvo algunos ecos en *ABC*, a finales de 1912.

En los albores de 1910 Azorín ya se había distanciado de las crónicas y de los ensayos políticos y estaba orientando sus contribuciones periodísticas hacia la literatura clásica y moderna. Como bien se sabe, la mayoría de sus artículos de *ABC* y de *La Vanguardia*, quedaron recogidos en los célebres volúmenes de la serie de *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913) *Los valores literarios* (1913), *Al margen de los clásicos* (1915); unas obras de singular importancia dentro de la producción azoriniana. Las unía un «lazo espiritual», la preocupación por España por «un porvenir de bienestar y de justicia»; o sea, como el mismo Azorín declaraba, la búsqueda de nuevas respuestas a la célebre pregunta de Larra: «¿Dónde está España?» (Azorín, 1998: 695).

A esta pregunta respondió Azorín desde la literatura recorriendo unos senderos sensibles y espirituales —y distanciándose de los materiales que defendía por ejemplo Costa—; en parte, porque estaba convencido de que las obras de arte están en perpetua evolución, «desde el punto en que nace[n], no existen ya respecto ella ni contemporáneos ni posterioridad. Indefinidamente van realizándose, multiforme e inextinguiblemente, a lo largo del tiempo» («Andanzas literarias. Los muertos y los vivos», *La Vanguardia*, 25 de marzo de 1913). Por ello, los clásicos así redivivos, por utilizar el calificativo azoriniano, pueden ayudarnos a reflexionar y a conocernos mejor. Azorín en su artículo «El patriotismo», publicado en *El Diario de la Habana*, afirmaba:

Un pueblo sin conciencia es un pueblo muerto. La conciencia de un pueblo se manifiesta en el conocimiento de sí mismo. El conocimiento de sí mismo supone la reflexión sobre sus hombres, sus sentimientos y sus ideas. Reflexionar sobre todo es pensar, medir, contrastar los méritos y deméritos, las ventajas y las desventajas, los avances y los retrocesos. Todo esto, en suma, es crítica. Cuanto más espíritu de crítica se contenga en la vida de una nación, tanto más esa nación tendrá conciencia de lo que ha hecho y de lo que le falta por hacer (Azorín, «El patriotismo», *Diario de La Habana*, 1913, reproducido en *Los Valores literarios*, 1998: 1242).

Reflexionar sobre los españoles, «sus sentimientos y sus ideas» representaba una labor, en términos azorinianos, «patriótica». Azorín estaba defendiendo una visión primordialista, de corte romántico, de la patria o de la nación, ambas voces según él, todavía intercambiables (Thion, 2019)¹. De acuerdo con Schlegel y con Herder, la patria se definía por el sentimiento de pertenencia a una colectividad, a una comunidad que comparte la misma lengua, la religión, el pasado, la raza, lo que genera el célebre *Volksgeist*, la singularidad la forma de ser, el alma y la conciencia nacionales y la psicología colectiva. A aquella misión patriótica se entregaron los distintos protagonistas, directos o indirectos, voluntarios e involuntarios, que acabaron terciando en esta episódica polémica.

Si Azorín reseñó el discurso que pronunció Federico de Onís sobre *El problema de la Universidad española* no solo fue porque la recepción del mismo coincidía con la del libro de Josep Pin y Soler, según explicaba a sus lectores en el primero de sus artículos titulado «El Patriotismo» de *La Vanguardia*, en octubre y noviembre de 1912. Azorín ensalzaba a Josep Pin en tanto que representante del pensamiento catalán y por la labor cultural que estaba realizando a través de su *Biblioteca d'Humanistes*, con sus ediciones y con sus exquisitos estudios preliminares. Le interesaba al escritor alicantino recalcar la convergencia de su tarea con la de Federico de Onís, colaborador del Centro de Estudios Históricos dirigido por Ramón Menéndez Pidal, y con la célebre colección de *Clásicos Castellanos* que estaba publicando *La Lectura* (Sotelo, 2014: 315-334). Todo ello significaba, de antemano para Azorín, la fecundidad de unas ideas que en un preciso momento interesaban y se estaban compartiendo en los círculos intelectuales. Estos le abrían un probable campo de acción intelectual, al menos simbólico, por lo que ambos estudiosos del Humanismo representaban, y en última instancia, por los papeles de mediador y de guía que Azorín podía realizar en ese ámbito del regeneracionismo espiritual. Detengámonos en estos tres aspectos.

El interés que Josep Pin y Federico de Onís compartían por la cultura del Renacimiento y su significación en España, que coincidía con el personal análisis de Azorín sobre lo que se hizo o faltó por hacer en aquel momento clave de la historia que supuso un verdadero giro copernicano en Europa. Porque desde un punto de vista humanista, declaraba Onís, el problema esencial de

1. Ciertamente es que, como era usual en la España XIX y en los primeros años del siglo XX, Azorín manejó los conceptos de patria y de nación, porque ambas eran voces comúnmente sustituibles en el pensar y el sentir de las gentes. Como él mismo explicaba, tanto la voz patria como la de nación eran utilizadas: «refiriéndose a las distintas regiones de España». Se decía, por ejemplo, «mi patria», con relación a Cataluña, Castilla, Valencia o Andalucía. Y se hablaba de la nación catalana, de la vasca o de la andaluza. No se veía en ello ninguna hostilidad hacia la gran colectividad de España («Nación y humanidad», *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de abril de 1918: 6).

España residía en «la cuestión de nuestro ser o no ser» (Azorín, «Andanzas y lecturas. El problema del humanismo», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1912: 8), ambos intelectuales se estaban enfrentando a un problema de índole cultural. «Para un pueblo» —escribía Onís y citaba Azorín— la falta de cultura original y propia significaba falta de personalidad, de tradición y de historia» (Azorín, «Andanzas y lecturas. El problema del humanismo», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1912: 8). La actitud crítica que Pin y Onís mantuvieron con el fin de desentrañar y comprender la histórica realidad constituía para Azorín —al igual que en su personal examen de los valores literarios— un ejercicio que permitía despertar y desarrollar conciencias².

Para Azorín, patriotismo significa amor a la patria, y ese amor representa el principio rector de la conducta del ciudadano, que siente plenamente el dolor de España; una metáfora estereotipada desde el siglo xvii a la que recurrió Onís para simbolizar el desarrollo de la conciencia crítica de la que hablaba Azorín. La experiencia dolorosa y el pesimismo, no obstante, invitaban también a sus contrarios, a la palingenesis y a la regeneración cuando se buscaban respuestas al célebre «problema» de la patria, tal y como lo plantearon Cadalso, Larra o el poeta Campoamor en literatura.

En términos semejantes lo habían analizado también la pléyade de intelectuales regeneracionistas discípulos de Francisco Giner, o desde perspectivas algo más materialistas Mallada, Macías Picavea o Costa³. En su presente, José Ortega y Gasset lo había convertido, con nuevos objetivos, en asunto vertebrador en sus revistas *Faro* y *Europa*, antes de que se hubiese hecho sentir el impacto de su célebre conferencia en la Sociedad El Sitio de Bilbao sobre «La Pedagogía social como programa político» el 12 de marzo de 1910. ¿Cómo no recordar aquella lapidaria pregunta de que «España era el problema y Europa la solución?» (*Europa*, 5, 20 de marzo de 1910: 2)⁴ y el concepto de regeneracionismo sobre el que se sustentaba: «la regeneración es el deseo, europeización es el medio de satisfacerlo» (*Europa*, 5, 20 de marzo de 1910: 2). Por consiguiente, en estos paradigmas el patriotismo se asociaba a la toma de conciencia activa de los males que acuciaban a España y de su estado de decadencia; lo que era, harto conocido es, una de las preocupaciones del regeneracionismo krausista. Este propugnaba la regeneración espiritual y nacional desde abajo,

2. Sobre este asunto, Fox, 1996 y 1997.

3. Si bien pensaba Azorín que Costa había dramatizado pasional y artificiosamente el finisecular problema de la decadencia; artículos también publicados en *La Vanguardia* y en *Clásicos y modernos*, y que acabaron tardíamente recogidos en obras como *De Valera a Miró* (1959). Sobre la incidencia de la obra de Joaquín Costa, *Reconstitución y europeización de España* (1900), consúltese el excelente estudio de Adolfo Sotelo (2014: 317 y ss.).

4. José Ortega y Gasset, «La Pedagogía social como programa político», *Europa*, 5 (20 de marzo de 1910: 2), recogido en el primer volumen de sus *Obras completas* (2004: 339-341). Citamos a partir de los originales de la revista.

con la educación de las masas, frente a las soluciones pragmáticas y materiales que Costa anteponía y que para Azorín no eran sino consecuencia de las soluciones idealistas que él y Onís defendían. Ya fuesen causas materiales o espirituales las responsables de la decadencia o el motor de los distintos tipos de regeneración, todos convergían en la necesidad de denunciar la ignorancia, no solo la de los millares de analfabetos, sino también en el oscurantismo que había evidenciado Cadalso en el siglo XVIII, a saber:

la ignorancia en que los españoles viven respecto a las ciencias, la falta de curiosidad intelectual, la incuria de fomentar los centros de instrucción, la palabrería hueca y retumbante, las vanas disputas sobre cuestiones de filosofía absurda y grotesca. «Desde el siglo XVI hemos ido perdiendo los españoles el terreno que algunas otras naciones han adelantado en ciencias y arte» (Azorín, «La decadencia de España», reproducido en *Clásicos y modernos*, 1998: 837-83).

Esa era la idea que reunía a todos nuestros protagonistas en sus particulares circunstancias: el humanismo era la clave del problema de España, por lo menos a primera vista como luego observaremos. En su *Discurso* de 1912, Federico de Onís (1932: 19-109), en la estela de José Ortega y Gasset, pero también en la línea del pensamiento de Azorín, sostenía que los problemas de la decadencia española procedían de las consuetudinarias luchas entre la reacción y la modernidad, entre lo nacional y lo foráneo, y entre el oscurantismo y el progreso —tema clásico de la historiografía del siglo XIX— (Onís, 1932: 325). Examinando la historia desde las perspectivas de Jacobo Burckhart, Onís justificaba el eterno problema del atraso de España y de su decadencia por no haber participado en la gran revolución humanística y por la lucha «entre los defensores por introducir en la universidad española las corrientes renovadoras modernas que trajo consigo el Renacimiento europeo y la reacción conservadora de aquellos sectores defensores de lo tradicional y los valores propios (Onís, 1932: 325).

Al igual que Larra y Cadalso, voces que Azorín eligió a modo de *alter ego*, también achacaba el «estacionamiento de España» al hecho de no haberse «incorporado los españoles al movimiento de renovación intelectual iniciado con la Reforma» (Azorín, «La decadencia de España», 1998: 837-838) en Europa. De todo ello fue exponente y responsable la universidad española, en la que se optó por «la vía de un discurrir baldío, prolijo e ineficaz sobre cuestiones meramente formalistas y superficiales» (1998: 837-838).

Puesto que ni existía ciencia nacional, ni una universidad que se preciara de ese nombre, Federico de Onís defendió las fórmulas orteguianas de acercamiento a Europa (Ruiz-Manjón, 2012: 404). La fundación del Estudio de Centros Históricos en el ámbito de la filología en 1910, en la que se formó Federico de Onís, venía a paliar aquel secular lastre con sus investigaciones y

sus programas de actividades docentes y culturales. Los trabajos de traducción y estudio de Josep Pin eran en ello concomitantes.

Por otra parte, la *Biblioteca d'Humanistes* de Josep Pin y «los ensayos verdaderamente exquisitos que van al frente de cada volumen», comentaba Azorín, «indica que al menos una parte al menos del pensamiento catalán, plantea y define el problema espiritual que tanto nos afecta a los españoles, del mismo modo que el pensamiento castellano —o al menos a una parte de él—» (Azorín, «Andanzas y lecturas. El problema del humanismo», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1912: 8). No olvidemos que esto lo escribía Azorín para el público lector de *La Vanguardia*, esencialmente catalán. A ellos les explicaba también, y de ningún modo de manera ingenua, que en la colección de *Clásicos Castellanos* estaban colaborando jóvenes como Federico de Onís, o sea «un grupo de novísimos escritores», quienes al igual que Pin y pese a las diferencias de edad, tenían «mucho de humanistas, bastante de críticos e investigadores literarios y que, inspirados por las más recientes tendencias de la filología y de la historia, van comenzando a labrar poco a poco, en el páramo de nuestra intelectualidad, una nueva concepción de nuestros valores en las letras y la filosofía» (Azorín, «Andanzas y lecturas. El problema del humanismo», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1912: 8).

Pese a las diferencias que separaban la *Biblioteca d'Humanistes* de *Clásicos Castellanos*, para Azorín el hecho de compartiesen intereses y estuviesen labrando un mismo «páramo» era signo de patriotismo, como indicábamos antes: buscar nuestro espíritu a través de la lectura activa y actual de los clásicos, los cuales tenían que ser, a su entender, «revisados e interpretados bajo una luz moderna» («A Ramón María Tenreiro», en *Clásicos y modernos*, 1998: 817). Por ello, le pareció sugestiva la idea de relacionar a ambos estudiosos del Humanismo, y, simbólicamente, en aquellos años candentes del catalanismo, intentar acercar Cataluña a España a través del patrimonio y de la tradición cultural.

Dado el interés por el humanismo de Josep Pin y Soler, Azorín probablemente creyese encontrar en él un baluarte para la difusión de estas ideas a través de su biblioteca. En respuesta a la primera carta del escritor catalán, Azorín enseguida le informó de que pensaba escribir a Federico de Onís «para que le envíe a usted el discurso» (Carta del 23 de septiembre de 1912). Tal vez pusiese en ello algunas expectativas personales, como después apuntaremos. José Pin en menos de un mes había pasado de ser «mi distinguido señor» a «mi estimado compañero y amigo», aquel amigo al que Azorín ya no remitía el célebre «q.s.b.m» de la primera carta, sino del que se decía «amigo y admirador» mientras se ponía «a su entera devoción» (Carta del 15 de octubre de 1912).

Federico de Onís obedeció sin dilación al maestro y, a su vez, el escritor catalán, quien también sin demora publicó una carta abierta bajo el título «Un

concepto de patriotismo» en *La Vanguardia*, el 29 de octubre del mismo año. Josep Pin y Soler no respondió a las expectativas de Azorín, ni alcanzó la honra que cabía esperar —sobre todo ante el calado y el éxito del *Discurso* de Onís—, como se puede intuir dado el título y el tono de su carta.

Aunque *La Vanguardia* introducía la carta como «como un documento que entraña una gran dosis de sinceridad, un vigoroso y valiente pensamiento, y cuya publicación han de agradeceremos seguramente nuestros lectores», Azorín seguramente se llevó una mala sorpresa. Esa carta pública no respondía a la confianza que en Josep Pin y Soler había depositado y no solo por el tono improvisado, familiar y desenfadado de la misma que contrastaba con el contenido del discurso, con las circunstancias que lo vieron nacer, al igual que contrastaba con la reseña de Azorín. De él no ocultó el hecho de que hubiese sido el promotor del intercambio. El escritor catalán se presentaba, no sin falsa modestia, como alguien benevolente y adoptaba una posición de autoridad frente a Onís por ser «un señor con nombre y apellido que está escribiendo a un joven doctor cuya personalidad me encanta». Su carta, en realidad, pretendía ser un sermón alegre y familiar con el que combatía la imagen pesimista de ambos intelectuales, de Onís en su discurso y de Azorín en su artículo «El problema del Humanismo», antes citado.

De entrada, refería Josep Pin que se había llevado «un porrazo sentimental»; el «porrazo» o las reservas que le habían generado las frases siguientes de Onís, «entre las muchas desgracias que llevamos encima los españoles por el solo delito de haber nacido tales» y que «para el español el sentimiento de patria es dolor» («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*: 29 de octubre de 1912). A partir de estas declaraciones, el erudito catalán fue hilvanando unos argumentos de índole personal, basándose en sus vivencias como expatriado en Europa. O sea, Josep Pin, a diferencia de Federico Onís y del mismo Azorín, adoptó una mirada exógena fundamentada por sus personales experiencias de alteridad, fruto de sus propias vivencias en el extranjero y de las opiniones que «belgas, alemanes, franceses y rusos, italianos y suizos, turcos y moros» («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*, 29 de octubre de 1912), con escaso conocimientos sobre España, se hacían de ella.

Para Josep Pin no se trataba de reflexionar en tanto que españoles sobre la patria que les vio nacer y desde dentro como crisis de conciencia, sino de combatir la oscura imagen que los demás convecinos se hacían de la nación española y de sus ciudadanos, derivada en parte de la Leyenda negra. Eso era para él, en sus personales circunstancias, hacer patria y ser patriótico, no «humillarse» para «no ser humillado» («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*, 29 de octubre de 1912), y cultivar desde la escuela una autorrepresentación positiva, sin llegar al chauvinismo francés, de España y de los españoles. ¿Cuántas veces había tenido que responder a los clichés y estereotipos al uso

en Europa sobre los españoles, sobre el fanatismo, el estado de la ciencia, la crueldad de los conquistadores, «y ¡si habré tragado *Torquemadas* y *Pissarrós* y *Felipes Deux!*». Como explicaba el viajero Pin y en ello no pensamos que se equivocara:

Yo le aseguro a usted, que pertrechado sobre la firme roca de mi españolismo agresivo (con los de fuera; con los de la casa soy un agradable cordero), jamás he cedido una pulgada de terreno, y que particularmente, discutiendo con belgas, alemanes, o franceses del Norte les he metido siempre el resuello en el cuerpo alabando lo que ellos censuraban, recordándoles que cuando ellos andaban todavía en cueros, paciendo en los deltas de sus ríos, viviendo en el hueco de los árboles, nosotros éramos ya gente civilizada [...] (porque) ellos eran superiores a los íberos [...] en crueldad, en bestiales instintos, añadiendo para quitarle acidez a la polémica que lo de las maquinatas inventadas por ellos y los rayos X, y el teléfono, y el no obedecer al Papa, son zarandas que no hacen a los hombres ni mejor ni más dichosos... («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*: 29 de octubre de 1912).

Para su descargo, no es difícil de entender su reacción. Aunque Pin solo lo esbozase, se habían forjado desde finales del XIX una serie de clichés e imágenes valorativas y estereotipadas de los pueblos y naciones en las que España y los españoles quedaron para mucho tiempo estigmatizados (Pin y Soler, 1923). El desarrollo de los científicismos y hechos como la pérdida de la guerra franco-prusiana en Francia o del imperio en España, por citar dos hechos de la historia europea, contribuyeron a la firme creencia en los determinismos postulados por Taine, y, en consecuencia, a la consolidación de los estereotipos geográficos y de raza. La supremacía del Norte frente al Sur y la de los pueblos germánicos frente a los latinos nutrieron aquellas imágenes foráneas que tanto contrariaban a Josep Pin, quien estaba convencido de que no «había que conceder nada a nadie respecto a preeminencias étnicas o éticas quedando luego el recurso, para no pasar plaza de poco enterado, de ir haciendo salvedades, explicando el cómo y por qué *han debido* producirse los eclipses *ut supra*, sin que por esto el astro haya dejado de iluminar los espacios» («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*, 29 de octubre de 1912).

El patriotismo, a juicio de Pin, se desarrollaba, citando el ejemplo de Francia, a través de la «persuasión de superioridad, con cierta dosis de menosprecio hacia lo forastero», y para ello se adoctrinaba desde la tierna infancia convenciendo a los pupilos de que «*La France est le plus beau pays du monde*» («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*, 29 de octubre de 1912). Elevar la autoestima era para él una de las vías para regenerar España:

Si nos hemos de pasar la vida renegando del Hado, y continuarla comulgando con aquellas abominaciones del León de Graus, león enjaulado y siempre enfermo que ordena cerrar sepulcros y arrojar las llaves... y ¿qué sé yo?

¡Verdaderas inanidades! ¡Al contrario! No hay que cerrar nada, hay que abrirlo todo y encontrarlo todo bueno, prefiriéndolo, alabándolo; pues lo alabado durante siglos por millones de habitantes de una región, acaba por ser alabado por los habitantes de la región vecina» («Un concepto de patriotismo», *La Vanguardia*, 29 de octubre de 1912).

El interés que Lourdes o Montecarlo despertaban como verdaderos reclamos, eran a su decir ejemplos de ello. Las reacciones a esta Carta no tardaron en llegar, al punto que tuvo que interceder en la polémica hasta el director del periódico, Miquel dels Sants Oliver, quien eligió para ello las páginas del *ABC* («De una polémica. Sobre patriotismo», 27 de noviembre de 1912).

Las ideas que Pin esgrimía no procedían de un ensayo pausadamente documentado y meditado, mas de juicios solo en apariencia improvisados. Aquellos que le conocieron destacaron como uno de los rasgos de su personalidad, su sinceridad y su tendencia al tratamiento ligero de asuntos graves y profundos. Por ello, el desajuste entre el desenfado y el tono burlesco y familiar de la carta de Pin y el rigor y la seriedad de los ensayos de Azorín y de Onís era tan notorio y tan elocuente, que no se podía esperar más reacción que la del enfado de ambos. Azorín, ante el error que había cometido y el despropósito de sus esperanzas; Onís, por el tratamiento que Pin le había infligido a partir del comentario de dos frases introductorias de su *Discurso* y la posición de autoridad, más vitalista que intelectual, con la que había hecho burla de las actitudes europeístas, por acomplejadas, de los intelectuales españoles.

Las declaraciones de Pin iban a contracorriente de la idea orteguiana de Europa como solución, esgrimida por Onís y ensalzada por Azorín, quien siempre defendió lo foráneo, en particular, lo francés, como cultura fecundadora en la revisión de lo español (Manso, 2019). Sin dilación Azorín respondió a Pin en dos artículos asimismo titulados «Patriotismo» desde la misma *Vanguardia* en octubre y noviembre de 1912. Se divirtió el maestro realizando un minucioso comentario textual del escrito de Pin, dándole voluntaria interpretación literal a partir de las citadas frases de Onís. Azorín identificaba en el patriotismo de Pin la megalomanía española con su ignorancia, sus descalabros y sus hipérboles; o sea, todo lo que Larra satirizó en «El castellano viejo» con el personaje de don Braulio; un patriotismo «clásico y a la antigua, no quejumbroso y plañidero, sino agresivo e irreductible ante la calumnia y la desconsideración extranjera», sintetizaría después Miquel del Sants Oliver («De una polémica. Sobre patriotismo», *ABC*, 27 de noviembre de 1912).

En su segundo artículo, tan virulento como el anterior, Azorín equiparaba su sinceridad a la de Pin, hablando a su vez «en román paladino, en el que “se suele hablar a su vecino”» («Patriotismo II», *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1912: 11-12). Construía sus razonados argumentos detallando una por una las ideas expuestas por Pin. Azorín volvía de nuevo a zaherir al escritor, «en

punta de eutrapelia y de discreto regodeo» que tanto le había defraudado a partir de los juegos conceptuales que las voces de patria, con sus declinaciones en chica y grande, nación y Estado conllevaban, la necesidad de ser objetivos y de decir la verdad, el respeto que merecían las figuras intelectuales, la idea que se había de borrar el pasado de Cadalso y de Costa, entre otros aspectos. A modo de botón de muestra. En estos términos escribía Azorín, asimilando aquel «fuera de España» que utilizó Pin como fundamento de su perspectiva con la idea de «fuera de la patria» y está asociada a la idea de Estado. Azorín intentaba ridiculizarlo, por ejemplo, trasladando el asunto a un ámbito nacionalista que Pin ni siquiera había planteado:

En la concepción patriótica de Pin y Soler, ¿hemos de tener en cuenta la patria chica, o se trata solo de la patria común, grande? Un ciudadano que tenga por patria chica Castilla, ¿podrá en Barcelona repetir, nada más que repetir, hablando de Madrid, el célebre soneto de Góngora dedicado a Madrid y que comienza: «Una vida bestial de encantamiento» y que acaba: «Esto es Madrid, ¿mejor dijera infierno?». Y un catalán, ¿podrá en Madrid hacer la crítica libre y espontánea de su ciudad? («Patriotismo II», *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1912: 11-12).

Miquel de Sants Oliver intentaría suavizar la polémica. Aunque formalmente les dio razón a los dos, les invitaba desde *ABC* a abogar por un patriotismo «ilustrado, reflexivo, crítico» y a saber utilizar en la prensa, de manera estratégica con «el factor oportunidad». No obstante, al elevar la polémica a la realidad política europea en la que España estaba prácticamente ausente desde el desastre, Miquel de Sants se mostraba más cercano a Pin que a Azorín. A su juicio, la revisión de valores, «el menosprecio de lo actual y lo nuestro en comparación con lo ideal y lo de fuera» estaba haciendo que en España se curase «la enfermedad matando al enfermo» (Miquel de Sants Oliver, *ABC*, 27-11-1912).

Azorín, que había estado apostando, como declararía en el primero de sus artículos, por fomentar una «orientación misma de la vida», y ello pese al desarrollo de nacionalismo catalán a la sazón; quiso intentar que «dos direcciones intelectivas —la catalana y la castellana— entrasen en íntima y cordial relación» («Andanzas y lecturas. Concepto de patriotismo», *La Vanguardia*, 19 de noviembre de 1912: 8), si bien descubrió tardíamente que Pin mantenía unas posiciones, no totalmente contradictorias con las suyas, pero sí de actitud opuesta. Él, Azorín, que estaba intentando introducir una nueva dimensión consensual al concepto de patriotismo en España; él, que tanto disertaría sobre la cultura española en *La Vanguardia* para intentar borrar las fronteras que el nacionalismo estaba generando, merced a una revisión de un sustrato sensible y cultural común, había creído descubrir un signo de «convergencia» entre catalanes y castellanos en torno a «una orientación misma de la vida, un mismo concepto de valores sociales y una visión del hombre que siendo

substancialmente la del Renacimiento —substancialmente por su espíritu siempre en marcha, siempre abierto, siempre tolerante, siempre progresivo— añadía a lo antiguo las aportaciones de la ciencia y de la filosofía moderna» (15 de octubre de 1912: 8). Novísimos jóvenes, nuevas lecturas de los clásicos, nuevos valores como esperanza de cambio; humanistas catalanes y humanistas de cultura castellana, José Pin y Federico de Onís, unidos por sus intereses compartidos, Barcelona y la antigua universidad salmantina en la que se empezó a formar Federico de Onís bajo los estímulos de Unamuno, el Madrid de la Residencia de Estudiantes y el Oviedo krausista, todos reunidos en tanto que intelectuales y, como subrayaba Azorín, «su espíritu siempre en marcha» (15 de octubre de 1912: 8).

Los planes de Azorín, si no para abanderar, al menos constar y ejercer cierta influencia entre los «hombres nuevos» que cambiasen el rumbo del pensamiento y de la sociedad resultaron fallidos porque, en última instancia, en estos intercambios late también como problema de fondo el célebre problema de los liderazgos intelectuales y de los relevos generacionales. Azorín reconocía en su reseña del discurso el papel de guía intelectual que estaba ejerciendo José Ortega y Gasset y deseaba también que se le considerase miembro de aquel nuevo movimiento «abierto», «tolerante», «progresivo», recogiendo los calificativos que él utilizó y citamos más arriba. No por nada no acabó cerrando la polémica con Pin propugnando la idea de patria de Ortega y su visión mucho más voluntarista por la inclusión de proyectos de futuro compartidos: «Para concluir: ¿cuál es nuestra fórmula de patriotismo, en dos palabras? La que nuestro amigo José Ortega y Gasset dio en su conferencia de Bilbao de 1910: “El patriotismo verdadero es crítica de la tierra de los padres y construcción de las tierras de los hijos”» («Patriotismo II», *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1912: 11-12)⁵. De hecho, no tardaron en llegar las reivindicaciones de Azorín en los célebres ensayos sobre la Generación del 98 publicados en *ABC* en febrero de 1913; o sea, no muy distantes de los que estamos examinando de *La Vanguardia*⁶.

La sintonía entre Onís y Ortega era para Azorín una manera de perder protagonismo intelectual, de desaparecer de la primera plana, porque el mismo Onís representaba el cambio, la elección entre lo viejo y lo nuevo, entre su maestro

5. Azorín recoge los enfoques voluntaristas o subjetivos de la nación en los que esta aparece como un «conjunto humano que se distingue por su voluntad de constituir una comunidad política» y para la que Ernest Renan precisa «la importancia de los recuerdos comunes, los proyectos de futuro compartidos, el sentimiento de pertenencia al grupo, la voluntad de vivir juntos» (Álvarez Junco, 2005: 27, Thion Soriano-Mollá, 2019).

6. Todo esto ocurría antes del célebre 29 de octubre de 1913, fecha del homenaje de desagravio a Azorín en Aranjuez ofrecido por Ortega en el que se presentó, además, la Liga de Educación Política Española.

Unamuno y el nuevo faro, Ortega⁷. Azorín ya no era un «novísimo joven». Pin hubiese sido una buena baza para adquirir cierto protagonismo como artífice de la unión nacional, de la intelectualidad castellana y la catalana.

Si de algo pecó Josep Pin fue de falta de reconocimiento como escritor en un ámbito territorial más amplio que el de Cataluña; realidad no solo suya, sino también de tantos otros escritores de la época que optaron por publicar en catalán. Seguramente creyó tener en Azorín, como antes lo hiciese con José María de Pereda, un buen baluarte para alcanzar cierta nombradía, aspecto que tampoco se llegó a hacer realidad (Thion Soriano-Mollá, 2010). A pesar de haber comunicado por carta con Azorín y dar por zanjada la polémica en su segundo artículo «Patriotismo» de *La Vanguardia*, con benevolencia, «lígera y tenuemente», no renegaba en carta privada, fechada el 28 de noviembre de 1912, de enumerar sus discrepancias en torno a la idea de la expresiva «patria chica» frente al concepto de «nación» y «las cuestiones de las lenguas (lengua castellana, lengua catalana). Haciendo alarde de generosidad y de superioridad intelectual, le recordaba a Pin que adentrarse por estas cuestiones era «asunto resbaladizo. (Hay una ley de Jurisdicciones, ¡Tate!)» (Carta de Azorín a Josep Pin y Soler del 28 de noviembre de 1912).

No quiso darse por vencido Josep Pin. En otra carta privada sin fechar, pero seguramente de finales de noviembre de 1912, anunciaba a Azorín la salida de un último artículo con el que él quería a su vez concluir la polémica, recurriendo una vez más al buen humor que no parecían compartir sus antagonistas. Restando importancia a los hechos, Pin declaraba a Azorín su firme deseo de mantener viva sus «buenas y amistosas relaciones» y le solicitaba nueva indulgencia, ya que «para decir algo que tuviera cierto color, he puesto una bromita sobre los libros inéditos que usted citaba. Lea pues mis líneas impresas como quien oye llover, y por Dios, ¡no se me enfade! Harto me pena que el joven Onís se haya enfadado, hasta el punto de ser desatento» (Carta de Josep Pin a Azorín, sin fecha).

Poco sabemos de manera fehaciente sobre el humor y los criterios de valor de aquellos contrincantes. Todos se mantuvieron en sus posiciones. Cierto es que la notoriedad pública de ambos era muy desigual y Pin siguió defendiendo sus ideas de catalán españolista en *Por mi patria, una guía de lectura para*

7. Como explica Ruiz-Manjón respecto de las tortuosas relaciones entre Unamuno y Ortega de las que es testimonio Onís: «Onís se movió entre ambos lados en una delicada posición ya que, por una parte, era criatura intelectual de Unamuno, que había sido su mentor desde que Onís era niño pero, por otra parte, Onís pertenecía generacionalmente al grupo que inspiraba Ortega y participaba plenamente de las ideas del filósofo madrileño sobre la necesidad de acercar España a Europa y entrar en contacto con la ciencia de los países más avanzados» (Ruiz Manjón, 2012: 404). Onís tomó partido por Ortega y colaboró con él incluso en sus actividades parapolíticas en torno a la Liga de Educación Política.

escolares. Aunque Pin envió su siguiente traducción al escritor monovero, la respuesta de este en muestra de agradecimiento, en fecha del 10 de abril de 1913, fue tan lacónica como distante⁸.

Concluamos recordando que «la cultura —y la índole de la cultura— de un pueblo puede graduarse por su manera de entender el patriotismo», según escribía Azorín («El patriotismo», *Diario de La Habana*, 1913, y en *Los valores literarios* [1998: 1242]); y como a su vez exponía Josep Pin en su discurso de entrada a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona el 15 de febrero de 1914:

Soy precisamente uno de los catalanes a quien con más frecuencia se ha echado en cara su ardoroso españolismo. He pensado siempre y lo he dicho de palabra y por escrito que los españoles de toda lengua éramos solidarios hace muchísimos años; que las glorias o las desventuras españolas a todos nos afectaban; que era antinacional, atentatorio contra un orden cosas sacratísimo no ver en las grandezas o tristezas de los tiempos y de las regiones españolas, sino hechos locales, intereses de determinados habitantes de la gloriosa España. Todo lo de España es propio de los españoles; lo tangible, lo ponderable, bosques y minas, ríos y ciudades, monumentos y caseríos; lo inmaterial y ético, derechos, prerrogativas, grandezas morales y pequeñeces. Patria es el conjunto de cosas vividas personalmente o por el recuerdo; y a la Patria, gloriosa o abatida, hay que amarla siempre (Montoliu, 1947: 21)⁹.

Pesa a la polémica que los dividió, el optimismo y pesimismo si se refieren exclusivamente al pasado no tienen sentido, concluía unos veinte años después Federico de Onís porque el patriotismo es «un sentimiento activo que mira a la vez el pasado y el porvenir» (1932: 325). Triste fue que estos tres protagonistas de la polémica no supieran salir de las letras de molde para convertir en proyecto de futuro esa unión entre castellanos y catalanes que vislumbró Azorín y del cual era perfecto emblema Pin. Más allá de esta circunstancial y anecdótica polémica, no podemos sino admitir que estas ideas, las de Azorín y las de Josep Pin, siguen siendo de rabiosa actualidad en nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁLVAREZ JUNCO, José *et alii.*, *El nombre de la cosa*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.

8. Tampoco dejó rastro José Pin de sus relaciones con Azorín en su *Comentaris sobre llibres i autors* (1947) estudiado por Roig i Queralt (1994: 323-340).

9. *Discurso de entrada a la Academia de Buenas Letras*, pronunciado en catalán (Montoliu, 1947: 21).

- ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ *et alii.*, *Las historias de España. Visiones del pasado y reconstrucción de la identidad*, Barcelona, Crítica-Marcial Pons (vol. 12 de *Historia de España*), 2013.
- AZORÍN, *Cartas a Josep Pin i Soler*, Biblioteca de Cataluña.
- AZORÍN, «Andanzas y lecturas. El problema del humanismo», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1912, p. 8.
- AZORÍN, «Patriotismo II,» *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1912, pp. 11-12
- AZORÍN, «Andanzas literarias. Los muertos y los vivos», *La Vanguardia*, 25 de marzo de 1913.
- AZORÍN, *Clásicos y modernos*, en Azorín, *Obras escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 815-1008.
- AZORÍN, *Lecturas españolas*, en Azorín, *Obras escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 695-816.
- AZORÍN, *De Valera a Miró*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1959.
- AZORÍN, *Los valores literarios*, en Azorín, *Obras escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 1021-1254.
- AZORÍN, «Nación y humanidad», *La Vanguardia*, Barcelona, martes 23 de abril de 1918, p. 8.
- FOX, E. Inman, *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997.
- FERRI COLL, José María, Enrique RUBIO CREMADES y Dolores THION SORIANO-MOLLÁ (eds.), *Azorín, Europa y la invención de la literatura nacional*, Madrid / Berlín, Iberoamericana Vervuet, 2019.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María, *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2006.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Ensayos literarios», en *Obras Escogidas*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- MAINER, José Carlos, «Literatura nacional y literaturas regionales», en José Carlos Mainer & José María Enguita (eds.), *Literaturas regionales en España: historia y crítica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 7-22.
- MANSO, Christian, «De la fecundación extraña», en José María Ferri Coll, Enrique Rubio Cremades y Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), *Azorín, Europa y la invención de la literatura nacional*, Madrid / Berlín, Iberoamericana Vervuet, 2019, pp. 371-383.
- MONTOLIU, Manuel de, *Pin y Soler escritor humanista e independiente*, Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 1947.
- ONÍS Y SÁNCHEZ, Federico, *Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1912-1913*, Oviedo, Universidad Literaria de Oviedo, 1912; <<https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/18367/0548524.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- ONÍS Y SÁNCHEZ, Federico, *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1932.
- ORTEGA Y GASSET, José, «La pedagogía social como programa político», *Europa*, 5, 20 de marzo de 1910, p. 2. Recogido en *Obras completas*, I, Madrid, Taurus, 2004, pp. 339-341.

- PIN Y SOLER, José, *Libro de la patria*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1923.
- PIN Y SOLER, José, *Comentaris sobre llibres i autors*, Tarragona, Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, 1947.
- ROIG I QUERALT, Francesc, *Actes del Simposi Pin i Soler (Tarragona, 26-28 novembre de 1992)*, eds. Francesc Roig i Queralt & Josep M. Domingo, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1994, pp. 323-340.
- RUIZ-MANJÓN, Octavio, «Federico de Onís: una figura clave en la historia de las relaciones culturales entre España y los Estados Unidos», *Memoria y Civilización*, 15 (2012), pp. 397-413.
- SANTS OLIVER, Miquel dels, «De una polémica. Sobre patriotismo», *ABC*, 27 de noviembre de 1912.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «Medrosilla, una traducción del catalán atribuida a José María de Pereda», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 86 (2010), pp. 335-362.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «La nación literaria que acabó en nacionalismo», en José María Ferri Coll, Enrique Rubio Cremades y Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), *Azorín, Europa y la invención de la literatura nacional*, Madrid / Berlín, Iberoamericana Vervuet, 2019, pp. 151-174.

AZORÍN, CRONISTA PARLAMENTARIO Y LA CRÓNICA AZORINIANA DE JULIO CAMBA

José Miguel GONZÁLEZ SORIANO
Universidad Complutense de Madrid / UNIR

*A Laura Palomo,
que porta la antorcha*

A lo largo de su vida, José Martínez Ruiz, Azorín, sería nombrado diputado a Cortes hasta en cinco ocasiones, todas ellas en representación del Partido Conservador: la primera vez entre 1907 y 1910, en el denominado «gobierno largo» de Maura, y las cuatro siguientes entre 1914 y 1920, etapa en la que llegaría a ocupar interinamente, siendo subsecretario de Instrucción Pública, la titularidad de dicho ministerio durante cinco días (del 15 al 20 de febrero de 1918) ante la ausencia de su titular Felipe Rodés, miembro catalanista del primer gobierno de concentración presidido por Manuel García Prieto¹. Dentro de la historia del parlamentarismo español ha sido frecuente, como señala Juan Alcina, la presencia de escritores «mal acomodados en la vida de partido, pero, inicialmente por lo menos, dispuestos a la acción política» (1968: 12). Desde las Cortes de Cádiz, cuya legislatura constituyente acogería a algunas de las figuras más relevantes de las letras españolas del momento (Quintana, Alcalá Galiano...), prensa y Parlamento llegaron a constituir verdaderos vasos comunicantes, especialmente para una juventud de clase media que «al no encontrar en Madrid grandes empresas industriales ni más carreras profesionales que las de abogado o médico, se dedicará, tras el necesario paso por la literatura y el periódico, que le abre las puertas de la sociedad, a la política, vía privilegiada de movilidad social» (Juliá, Ringrose, Segura, 2000: 335). En varios de aquellos casos, como los de Mariano José de Larra, con su acta de diputado en la

1. Sus datos se pueden consultar en el Archivo Histórico de Diputados (1810-1977), dentro de la pág. web oficial del Congreso: <<https://www.congreso.es/es/archivo-historico-de-diputados>>.

legislatura de 1836 —que no llegó a jurar—, José María de Pereda —carlista en las Cortes del rey Amadeo— o, ya en la Restauración, Pérez Galdós, nunca sabremos con exactitud, según apunta nuevamente Alcina,

[...] qué pequeña vanidad o qué secretas aspiraciones les llevaron a intentar una vida para la que evidentemente no habían nacido. Lo que sí parece indiscutible es que su interés por la vida pública del político está muy próximo a las razones por las que fueron escritores: la preocupación por lo español y su proyección en el futuro (1968: 12).

En las nuevas coordenadas sociopolíticas consolidadas a partir de la época isabelina, «la poesía, el cuadro de costumbres, el periódico, llegarán a formar un continuo con la política, los partidos y el gobierno» (Juliá, Ringrose, Segura, 2000: 335). Cuando, en el año 1886, el jefe liberal Sagasta señalase la figura de Galdós para ocupar un escaño en el Congreso por el distrito de Guayama, en Puerto Rico, el novelista —proclamado diputado al más puro estilo «cunero»—, lejos de ser representante autonomista por convicción, reconocería con posterioridad que «con estas y otras arbitrariedades, llegamos años después a la pérdida de las colonias» (Pérez Galdós, 1916: 7). Desde el «desastre» del 98 y el surgimiento en España de la figura del intelectual —neologismo de entonces para designar al hombre de letras comprometido socialmente— con voz en la prensa y enfrentándose a las esferas de poder, los escritores más destacados del Fin de Siglo «sintieron la necesidad de potenciar el pensamiento contenido en sus escritos con la acción política» (Alcina, 1968: 12). Un espíritu común «de protesta, de rebeldía», como señalaba Azorín al hablar de los miembros de su generación (1913: 5), les conduciría en aquel momento a profesar ideas muy avanzadas, coincidentes en ocasiones con las doctrinas revolucionarias obreras (Blanco Aguinaga, 1998).

El 6 de enero de 1898, el diputado liberal Julio Burell publicaba en el *Heraldo de Madrid* un revelador artículo, «A un escritor joven», dirigiéndose a José Martínez Ruiz, donde criticaba la literatura beligerante y de tintes anarquistas de la nueva juventud creadora². Hasta entonces, Azorín había desarrollado una incipiente carrera periodística caracterizada por un estilo tan incisivo como

2. «Para usted como para otros escritores que alborean con claros resplandores de inspiración y de talento, la pluma debe de ser vertiginosa e implacable piqueta, la palabra del orador o del periodista una negación y una maldición de cuanto está en pie [...] literariamente la juventud que llega, llega triste, y con su tristeza se inclina a la crueldad» (Burell, 1898: 2). Poco antes, Martínez Ruiz había escrito en *El Progreso*: «Combatiremos, sencillamente, [...] contra la Autoridad, origen de todo mal, despótica y arbitraria, por el solo hecho de ser fuerza, coacción; contra la Autoridad manifestada en la ley civil, en el Estado, en las academias literarias, en las jefaturas artísticas, en la Iglesia, en los cuarteles, en las redacciones, en los Parlamentos; en todas partes, en fin, donde hay hombres que gobiernan e imbéciles que se dejan gobernar» (Martínez Ruiz, 1898: 1).

volátil, de una «vehemente crítica de costumbres e ideas [...] entre el énfasis pomposo y la chabacanería más deslavazada» (Valverde, 1987: 11). Su primera tribuna en la capital de España sería el diario republicano *El País*, dirigido por Alejandro Lerroux, donde solo permanecería tres meses debido a lo exaltado de sus opiniones. Como desquite, Azorín publicó a continuación un opúsculo, fruto de su experiencia en el periódico, *Charivari. Crítica discordante* (1897), escrito de un modo tan virulento que, ante el escándalo suscitado, hubo de ausentarse prudentemente de Madrid por un tiempo (Lozano Marco, 1998: 12-13). Redactor después de *El Progreso*, diario surgido de una escisión en *El País*, diversas colaboraciones en cabeceras como *El Motín*, *La Campaña* de París y el semanario *Madrid Cómico* en el periodo, entre los meses de abril y septiembre de 1898, en que fue dirigido por Leopoldo Alas, Clarín («Yo confío, por ejemplo, en escritores como [...] Martínez Ruiz, si quiere ser alegre ¡qué bien sabe hacerlo!»), Alas, 1898: 1), darán paso a un paréntesis en su labor periodística de más de un año, hasta el otoño de 1899; una época de estudio y reflexión en la que, «a la influencia de Clarín y de Unamuno, hay que sumar su nueva actitud ante el simbolismo europeo y su entusiasta recepción de Nietzsche», y así sus primeros escritos tras el retiro «muestran un nuevo carácter: sus mismos artículos nos revelan que el polemista de antaño se ha convertido en un verdadero ensayista» (Lozano Marco, 1998: 17).

El 24 de diciembre de 1899, el renovado autor publicaba por vez primera en *Vida Nueva*, la revista abanderada del pensamiento regeneracionista fundada por Eusebio Blasco el año anterior. Su artículo, «En casa de Pi y Margall», está dedicado al expresidente republicano, a cuyo Partido Federalista se había adherido. Ya en 1901, tras asistir al estreno de *Electra*, de Benito Pérez Galdós, el acontecimiento teatral símbolo de la oleada anticlerical de ese año, y colaborar en la revista homónima del drama galdosiano fundada el 16 de marzo —y que fenecería poco después, tras sacar nueve números—, junto a Pío Baroja y Ramiro de Maeztu conformará el llamado Grupo de Los Tres, articulado, lejanas ya sus ideas revolucionarias iniciales, en torno a la revista *Juventud* fundada por ellos el 1 de octubre de 1901, con la ayuda de Carlos del Río y en la que Martínez Ruiz aparecerá como autor de la sección «La política» desde el 16 de febrero de 1902: «Si estas crónicas han de ser un reflejo de nuestras novedades políticas, valdría más coger la amena historia de *Jaime el Barbudo...*», aseveraba en su artículo inaugural haciendo alusión al popular bandolero levantino del XIX, para añadir a continuación, con una huella tal vez nietzscheana en su descreimiento de la democracia y del Parlamento:

El mal es irremediable con el actual régimen; la política es una industria. ¡Enriqueceos!... Se habla, se perora, se va, se viene en busca de un acta, de una cartera, de un chanchullo decoroso, de un suculento enjuague. ¡Lo importante es *llegar*! Y para llegar, para coger el acta o la cartera, se utiliza el periódico,

el discurso, el libro, la diatriba... Y como el pueblo es cándido y cree aún ciegamente en que ha de gobernarse *por sí mismo*, he aquí que la Democracia es la última —por ahora— provechosa mentira que le sirve a maravilla a nuestros feroces *arrivistas* (Martínez Ruiz, 1902: [14]).

Con su entrada ese mismo año de 1902 en la redacción de *El Globo*, nuestro autor proseguiría su periplo de entresiglos por periódicos republicanos y progresistas, en este caso el antiguo órgano del posibilismo castelarino. Los artículos azorinianos, acerca de motivos relacionados con la cultura, civilización e historia de los pueblos, incluirán algunos dedicados a políticos de la época, como a su admirado Pi y Margall (Rubio Cremades, 2009: 20). Pero, además, será en este diario donde Martínez Ruiz comience a cultivar la crónica parlamentaria, al redactar de forma anónima diversos comentarios de las sesiones del Congreso, dentro de la sección «Vida parlamentaria», entre los meses de noviembre y diciembre de 1902, tal y como ha identificado José Ferrándiz Lozano (2009: 56-71). Con ellos, Azorín ensaya un nuevo modelo de género periodístico que después desarrollará en el diario *España*, al centrarse en la descripción literaria del ambiente antes que en el contenido de los discursos. De esas mismas fechas es también la aparición de *La voluntad*, una de sus obras más emblemáticas, en la cual afirma al comienzo de la segunda parte: «No hay cosa más abyecta que un político: un político es un hombre que se mueve mecánicamente, que pronuncia inconscientemente discursos, que hace promesas sin saber que las hace, que estrecha manos a personas a quienes no conoce, que sonrío, sonrío siempre con una estúpida sonrisa automática» (Martínez Ruiz, 1996: 163).

Cumplida la treintena y entrando ya en la madurez, en noviembre de 1903 Azorín fundará y dirigirá, junto a Gabriel R. España, el semanario *Alma Española*, de contenido sociopolítico regeneracionista; y en el que firmará trabajos, como «La Nochebuena pasada» (27-12-1903), de firme alegato en defensa del obrerismo. La importancia principal de esta revista, en opinión de Mainer, residirá en ser «un puente tendido por los jóvenes a la generación anterior [...] y, a la vez, un resonador de lo que ya se empezaba a llamar “la España real”» (1999: 163). Sin embargo, coincidiendo con el pase, en enero de 1904, de varios de sus principales colaboradores a la redacción del nuevo periódico *España*, Azorín cederá las riendas de *Alma Española* a Gregorio Martínez Sierra; y su trayectoria no llegará más allá del 30 de abril, con un total de veintitrés números. Paralelamente, la aparición de sus libros *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), harán a Martínez Ruiz alcanzar su personalidad literaria más acusada, como atento observador de la vida cotidiana desde un profundo lirismo (Lozano Marco, 1998: 29). En *España*, cuya dirección recayó sobre el prestigioso periodista Manuel Troyano, Azorín adoptó por vez primera su famoso pseudónimo al inaugurar sus «Impresiones parlamentarias», no volviendo a utilizar más su nombre auténtico en la prensa

diaria. «Nunca se elogiará bastante —afirma José María Valverde—, pensando en la maduración de la obra azoriniana, al director de *España*, don Manuel Troyano, quien abrió a su colaborador J. Martínez Ruiz un margen de confianza para que escribiera de lo que quisiera y como quisiera» (1987: 17). En seguida comenzaría a asistir a las sesiones del Congreso como espectador impertinente que no quiere aceptar el juego político; y para tal menester, «venía muy bien adoptar la irónica coartada de que quien firmara no fuera “J. Martínez Ruiz”, sino su criatura literaria» (Valverde, 1987: 18). En total publicará, entre enero de 1904 y marzo de 1905, doscientos siete artículos —un tercio de ellos, «Impresiones parlamentarias» que habría de proseguir más tarde en *ABC*—, y una selección de los mismos efectuada por el propio Azorín daría origen a uno —para muchos— de sus mejores libros, *Los pueblos*.

AZORÍN Y LA CRÓNICA PARLAMENTARIA

El 28 de enero de 1904 estrenaba José Martínez Ruiz su «media firma», el apellido Azorín, al pie de la primera de sus crónicas parlamentarias dentro de *España*. Unas crónicas hechas a base de *impresiones*, describiendo las sesiones «por fuera», sin entrar —o casi— en el contenido de los discursos y dando prioridad a los aspectos visuales. El procedimiento equivaldría, apunta Valverde, a quitar hoy día el sonido del televisor durante una intervención (1987: 19), o podría asemejarse, siguiendo el símil, al de un realizador que selecciona diferentes imágenes a lo largo de la retransmisión, con sus cámaras televisivas enfocando tanto al orador de turno como al resto de diputados y a los empleados del hemiciclo (taquígrafos, ujieres, maceros...), y desplazándose asimismo hacia las tribunas de invitados, la de prensa y a otras dependencias del interior de la Cámara. Ya desde sus primeras crónicas en *El Globo*, el cometido de Azorín habría de ser distinto al de los compañeros encargados de «hacer extracto», es decir, de tomar nota de cada intervención en el Congreso para después redactar, de forma anónima, un resumen de las sesiones que todos los diarios de la época solían insertar en sus páginas. Azorín alude muy poco a la letra de las intervenciones, pues sus artículos eran complementarios a tales extractos, ofreciendo a los lectores una mirada incisiva y de mayor espíritu crítico que el texto más puramente formal de la información parlamentaria³. La crónica periodística se caracteriza por completar el contenido informativo con el comentario y la ambientación de la noticia; da cabida a elementos narrativos

3. «Si el autor de estas líneas fuera alguna vez director de periódico —aseguraba en una ocasión el propio Azorín— mandaría a la tribuna de las Cámaras, no un redactor, sino dos: uno para que tomara la sesión y otro para que anotara las particularidades e incidentes del espectáculo, particularidades e incidentes muchas veces más importantes que lo que los oradores dicen» (Azorín, 1916: 8).

y de interpretación subjetiva y su frontera con la literatura se presenta más difuminada, al acentuarse su carácter de escrito personal y de experiencia vivida, elemento este esencial del género tal y como lo definiera Mainer (2010: 37), a medio camino entre el cuento y la confesión memorística.

El siglo XIX hubo de contar con una amplia nómina de periodistas y redactores parlamentarios, pero estos se limitaban a reseñar sobre lo que pasaba en los plenos, a resumir los discursos y ocasionalmente a dar alguna opinión personal. Tal vez fuese Roberto Robert, diputado republicano durante el Sexenio y redactor del diario *La Discusión*, el primero en informar de forma «amena, cáustica, divertida y auténtica», según reivindicaba Josep Pla, otro ilustre cultivador del género (Puig, 2006: 27-28). Igualmente son conocidas las crónicas parlamentarias efectuadas por Galdós, en sus inicios a cargo de la sección «La tribuna del Congreso» del periódico *Las Cortes* (1869) y posteriormente en el diario argentino *La Prensa* (1883-1894), en las que introducía, como señala Juan Alcina, un cierto empaque literario que «despolitiza, si vale decirlo así, el género, en cuanto adopta unas miras más altas y desinteresadas» (1968: 16). Ciertos hallazgos de Azorín pudieron tener su precedente en Galdós, artífice también de logradas descripciones del interior de los edificios del Congreso y el Senado. No obstante, las crónicas galdosianas continuaban siendo esencialmente políticas, «informa sobre el hecho político, lo desmenuza, lo analiza, lo valora y opina sobre él. En todas sus crónicas lo político es el eje que desenvuelve y justifica la obra» (Alcina, 1968: 16-17), por lo que sería José Martínez Ruiz quien convirtiese el género —o subgénero— en verdadero arte literario. Al recopilar buena parte de aquellos trabajos para el libro *Parlamentarismo español* (1916), el escritor de Monóvar dejaba constancia en el prólogo de cómo «el describir la vida parlamentaria como se describe un espectáculo es cosa moderna» (Azorín, 1968: 27). En sus crónicas, apunta de nuevo Alcina, «lo político, el hecho puro y escueto, el acontecer se esfuma. La atención del cronista se escapa hacia motivaciones accesorias, nimias muchas veces [...] El Congreso de diputados le ofrece el espectáculo de vidas reales comprometidas en el quehacer político y Azorín es el observador implacable y minucioso que toma esas vidas en su fugacidad, en su puro instante» (1968: 17). Con su clarividencia característica, el crítico Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio) definía así, ya en el año 1908, la aportación azoriniana con motivo de la aparición de su libro *El político*:

Las crónicas parlamentarias de Azorín fueron una novedad en su género, por su carácter descriptivo, por su punto de vista, que era el de un estetismo atento antes que a nada al espectáculo exterior. Hasta entonces las crónicas parlamentarias habían sido reseña y juicio mejor o peor hechos, de discursos, de doctrinas, de actos políticos. Azorín lo primero que vio en el Parlamento fue lo sensible, la materia descriptiva, la corteza del fenómeno, las caras y

presencia de los diputados, su modo de vestir, sus gestos y actitudes habituales, el tono de su voz, la mayor o menor facilidad de su elocución oratoria. Nos ha hablado mucho más de la calva del Sr. Morayta y de la ropa del Sr. Junoy que de las ideas y los discursos de estos señores y otros muchos. Ha sido un gran popularizador de efigies y ademanes parlamentarios. Esto ha distraído a la gente como una cinta cinematográfica (Gómez de Baquero, 1908: 176-177).

Su visión crítica, irónica y hasta humorística del Parlamento, su denuncia de la oratoria vacía, de la retórica vana y ampulosa, sobresalen desde los primeros artículos. Pero, además, a través de las descripciones de los gestos, las miradas, las reacciones y hasta de los mismos atuendos de los políticos, Azorín efectúa una introspección psicológica, una observación de sus propios actos o estados de conciencia («¿Qué importa lo que el orador dice? Para un psicólogo y para un artista, lo importante es el gesto», Azorín, 1904a, 1), deduciendo sus pensamientos —pedestres o elevados— y aventurando sus propósitos:

[...] lo que Azorín se permitía no era otra cosa que inventar pensamientos de los demás, desnudándolos en público como si fueran pensamientos reales, con el agravante de que quienes eran objeto de esa invasión frívola e insegura de la intimidad para manipularla a su conveniencia son, ni más ni menos, los políticos que formaban parte de una institución del régimen. Tal vez con esta obsesión resuenen en el escritor algunos ecos de su anterior acracia contestataria (Ferrándiz Lozano, 2009: 98-99).

Además de introducir su subjetividad como cultivador de la literatura del «yo», las crónicas de Azorín no carecían de intencionalidad política; en el caso de *El Globo*, al servicio del Partido Liberal y muy especialmente de Sagasta, acorde con la línea editorial del periódico. Tal vez por ello, Azorín prefirió mantener en ellas el anonimato a fin de eludir, dada su trayectoria ideológica anterior, adhesiones en público a uno de los grandes artífices de la política de turno de la Restauración. Así, ya en el primer artículo de la serie, la elegancia y el magnetismo del anciano jefe liberal contrastan con la inseguridad y torpeza oratoria que el cronista atribuye al conservador Romero Robledo, uno de los personajes que en el futuro será satirizado por Azorín en mayor número de ocasiones:

Y entonces en la Cámara se hace un gran silencio, un silencio profundo, un silencio anhelante. Las tribunas rebosan de espectadores; resaltan las notas pintorescas de los trajes femeninos; se yerguen los torsos enfundados en las levitas; avanzan las caras ansiosas. Y allá abajo, de pie, un poco inclinado, el Sr. Sagasta empieza a hablar con voz suave, lenta, opaca, insinuante, conciliadora.

No es el presidente de un Gabinete: es el anciano apacible e irónico, que cuenta las travesuras de unos chicos aviesos. No es el jefe de un partido jerárquico y metódico: es un observador dúctil y amable que se aúpa sobre las realidades mezquinas. [...] El Sr. Romero Robledo se ha levantado. ¡He aquí al

expertísimo polemista! ¡He aquí al profundo conocedor de las tracamundanas y artimañas del Parlamento!

Su discurso es esperado con ansia; se hacen vaticinios sobre sus revelaciones pavorosas; se levantan profecías sobre sus audacias y sus arranques. Y todo es infundado e ilógico. El orador hábil y dúctil discurre en frases inseguras y torpes; una interrupción le desconcierta; la palabra se le rebela y escapa; discurre tortuoso; se detiene; vacila; contesta a una objeción con una frase vulgar y desmañada. La Cámara le escucha desafecta y perpleja. [...] Enuncia dos preguntas misteriosas, y hace brotar con el gesto solemne la sonrisa del ridículo en sus adversarios (Anónimo, 1902: 1).

Con una mezcla de «pesimismo histórico y desconfianza hacia la clase política parlamentaria» (Ferrándiz Lozano, 2009: 97), Azorín revisitará el Congreso año y medio después en calidad de redactor de *España*. Muchas de sus crónicas de esta nueva etapa aumentan su carga irónica respecto a las de *El Globo* y manifiestan una actitud despegada, que no oculta su intención de ridiculizar a Sus Señorías y que llega a rozar la caricatura cuando describe ciertas actuaciones. «Voy teniendo la impresión de que todo esto es vulgar, un poco monótono y un poco triste», declaraba ya en una de sus primeras «Impresiones parlamentarias», para terminar confesando con su característico humor: «Y esto es lo que constituye mi tristeza; porque una fuerza interior —tal vez el deseo de tomar café— me empuja todas las tardes hacia el *buffet*, y porque en él estoy condenado a contemplar, forzosamente, las botas sucias del Sr. Junoy, los pantalones con bolsas del Sr. Llano y Persi, el chaquet ribeteado, estilo 1887, del Sr. Ortega...» (Azorín, 1904: 1). Aunque nadie en los escaños parecía quedarse a salvo de sus ironías, con el tiempo se irán señalando ciertos nombres por quienes desarrolla un sentimiento de indulgencia, que le harán al cabo desertar de su escepticismo inicial. El proceso será lento, pero «se inicia en *España* y se adivina a los pocos meses de emprender la andadura en esta cabecera, aunque se esfuerza, si no en negarlo, en disimularlo» (Ferrándiz Lozano, 2009: 97).

Por encima del resto de figuras parlamentarias, Azorín exalta la figura de Antonio Maura, el jefe de Gobierno conservador, cuyo programa de «revolución desde arriba», su afán reformista, la rotundidad y elocuencia con que defendía sus ideas, pudieron atraer a Martínez Ruiz y justificar una esperanza: «Cuando yo hacía en *España* las crónicas parlamentarias, fui dándome cuenta de cerca de lo mucho que valía Maura, y me sedujo su gloriosa personalidad; e insensiblemente se fue apoderando de mi admiración», declaraba en cierta ocasión a El Caballero Audaz (1914: [9]). En una de sus crónicas al comienzo de la serie, aseveraba: «Maura es, indiscutiblemente, el orador más admirable que hay en nuestro Parlamento. Y lo más admirable en él no son las palabras, sino los gestos y, sobre todo, los silencios» (Azorín, 1968: 40). Poco después amplificará la valoración de sus cualidades en otra de sus «Impresiones

parlamentarias», confesando que «yo, modesto observador de los hombres y de las cosas, he dedicado mi tiempo en el pasado interregno parlamentario a estudiar, a la vista de las múltiples notas recogidas, la oratoria del señor presidente del Consejo. No os estremezcáis. Ya en alguna revista hallará cabida el fruto de mis observaciones» (1968: 64). La declaración de Maura, en el momento de producirse la crisis de su primer ministerio, de que no era un presidente dimisionario sino «relevado», en alusión a la actitud hostil de la Corona, daría pie a una sugestiva crónica por parte de Azorín donde recoge la reacción general favorable de todos los grupos parlamentarios (1904d: 1), y con la que finalizaría sus «Impresiones parlamentarias» en *España*.

Sería en aquel momento cuando, en el entorno más próximo del expresidente, se produjo un intento de convertir al periódico en órgano declarado del maurismo, lo que provocó el relevo de Manuel Troyano en la dirección por Salvador Canals y la dimisión sucesiva de sus principales redactores, suponiendo pronto su fin. Azorín se despediría de los lectores el 1 de marzo de 1905 si bien dos días antes, el 27 de febrero, le había comunicado por carta su decisión a Antonio Maura al tiempo que le declaraba su adhesión entusiasta⁴. Tras un fugaz, aunque productivo, paso de dos meses por el diario *El Imparcial*, a partir del 1 de junio Azorín pasará a escribir en *ABC*, donde proseguirá sus «Impresiones parlamentarias» durante las siguientes Cortes liberales; y la correspondencia sostenida entonces con Gabriel Maura, hijo del jefe conservador, demuestra su involucración con el ala maurista⁵. Como forma justificativa de su evolución política, Azorín llegará a establecer puntos de contacto entre el expresidente republicano Pi y Margall y Maura:

Muchas veces hablando nosotros con el hombre a quien más profundo cariño hemos profesado y de quien hemos recibido en el comienzo de nuestra carrera periodística más muestras de afecto y de aliento —D. Francisco Pi y Margall— teníamos ocasión de escuchar elogios sinceros para el Sr. Maura. Pi y Margall veía ya lo que era y había de ser esta extraordinaria personalidad de gobernante y de orador; entre los dos, y por encima de las hondas diferencias políticas, había el rasgo común de la entereza, de la limpieza moral y de la claridad (Azorín, 1906b: 4).

4. «Señor de toda mi consideración: perdone el que le dirija estas breves líneas. Al dejar el querido periódico *España*, yo creo un deber el enviar a usted mi despedida. Yo no me he ido: las circunstancias me han puesto en este trance. Pero donde quiera que yo esté, tendrá usted el afecto, la admiración cordialísima y el profundo respeto de este seguro y leal servidor, q.s.m.b.» (en Fundación Antonio Maura [Madrid], archivo personal, leg. 10, carp. 21).

5. Por ejemplo, así comienza la carta enviada por Azorín a Gabriel Maura el 2-5-1906: «Mi querido amigo: aquí me tiene usted a sus órdenes, convaleciendo. Hace días escribí a usted, y en dicha carta, no por olvido, sino por no alargar tal misiva, ya larga, omitía el hablar a usted del “asunto de Barcelona”. Lo hago ahora» (en Fundación Antonio Maura [Madrid], leg. 10, carp. 21).

LA CRÓNICA AZORINIANA DE JULIO CAMBA

En su referida reseña crítica acerca de *El político*, de Azorín (1908), Eduardo Gómez de Baquero, al describir su labor como cronista parlamentario, tras dejar sentado que «las primeras, las típicas, las que constituyeron una evidente novedad, son una de las más crueles sátiras, probablemente involuntarias, que se han podido hacer del sistema parlamentario en nuestro país», puntualizaba asimismo cómo «después las crónicas de Azorín se han modificado algo y han penetrado más en los discursos y las ideas» (1908: 177). En efecto, a partir de su implicación partidista Azorín comenzaría a dar más importancia al contenido de las intervenciones y a introducir en sus «Impresiones» mensajes directos de carácter político. Durante los dos periodos en los cuales las Cortes permanecieron abiertas bajo mandato liberal, de octubre de 1905 a marzo de 1906 y de octubre de 1906 a enero de 1907, José Ferrándiz Lozano (2009: 169-174) señala como punto de inflexión del paso azoriniano de un periodismo parlamentario innovador, irónico y escéptico, ideológicamente distanciado a otro más politizado y menos punzante y humorístico —y, en definitiva, mucho menos literario—, el debate del proyecto de la controvertida ley de Jurisdicciones, que permitía trasladar a los tribunales castrenses los presuntos delitos por injurias u ofensas al Ejército. Azorín fue uno de sus oponentes más visibles y su implicación fue la de un intelectual deseoso de generar opinión desde su tribuna. Su estrategia, en buena medida, consistió en dar publicidad a ciertos discursos opuestos al proyecto y eludir aquellos que lo defendían, o aminorar su importancia. Un ejemplo palpable lo constituye «Impresiones parlamentarias. Melquiades Álvarez» (*ABC*, 18-2-1906), diputado reformista cuya intervención contra el proyecto de ley pormenoriza Azorín de un modo literal, sin apenas exorno, calificando su intervención de «obra patriótica»⁶. No obstante, la ley quedó aprobada el 20 de marzo y desde entonces nuestro autor siguió evolucionando en sus crónicas parlamentarias hacia un estilo más sobrio y analítico del mensaje político, desde su propia postura ideológica.

Dicha transformación culminaría con su elección como diputado en las siguientes Cortes de 1907, escenario parlamentario del que será «gobierno largo» de Maura tras su regreso al poder en el mes de enero de ese año. Bajo su designio y a través del encasillado efectuado por el ministro de Gobernación, Juan de la Cierva, Azorín obtendrá un acta «cunera» por el distrito de Purchena

6. «Nos vemos forzados a condensar [...] Una hora próximamente ha estado hablando el gran orador [...] El auditorio escuchaba suspenso el admirable discurso. De obra patriótica lo hemos calificado al principio. “Quiero la unión del Ejército y del pueblo —ha dicho, en resumen, Melquiades Álvarez—; sin tal consorcio es imposible pensar en patriotismo; y porque amo al Ejército, me opongo a que una ley injusta haga surgir el antimilitarismo”. Toda la Cámara elogiaba, al acabar la sesión, esta obra de valiente civismo. Nosotros hemos procurado reflejar con imparcialidad el pensamiento del insigne orador» (Azorín, 1968: 254-255).

(Almería) y, al cambiar la tribuna de prensa por el escaño en el Congreso, mudará asimismo el título de su sección por el de «Anales de un diputado». En el comienzo de la nueva legislatura, la genuina crónica parlamentaria azoriniana, caracterizada por la insinuación, la ironía mordaz y el escepticismo, la iba a llevar a cabo, desde las páginas del diario republicano *España Nueva*, un joven escritor gallego proveniente también, como Azorín, del campo del anarquismo y que como él habría de evolucionar posteriormente hacia un conservadurismo moderado, que es su perfil más conocido: Julio Camba.

Nacido en Vilanova de Arousa en 1884, testigo de niño de la tertulia secreta de librepensadores que tenía lugar en la farmacia donde trabajaba de ayudante, detenido en Buenos Aires —adonde había viajado con dieciséis años— y extraditado a España tras haber participado en la huelga revolucionaria porteña de 1902, durante el primer mandato maurista Camba había estado al frente de un semanario ácrata fundado en compañía de Antonio Apolo, *El Rebelde*, en el cual el presidente Maura, como cabeza visible del régimen parlamentario, constituiría el blanco predilecto de sus ataques⁷, lo que le supuso a Camba numerosas denuncias y un encarcelamiento por «escarnio al dogma». Tras el cierre de *El Rebelde*, ingresaría en la redacción del republicano *El País* —el diario madrileño donde trabajó primeramente Azorín—, y su firma comenzará a destacarse entre el público más habitual de la prensa antidinástica, al tiempo que su planteamiento ideológico experimentará diversos cambios: los atentados de un sector extremista, que apelaba a la violencia armada, desprestigiaron al movimiento anarquista y el escepticismo iría apoderándose de él, hasta hacer del humorismo el mejor método para encauzar su rebeldía ideológica. Su notoriedad periodística iba en aumento y pronto su amigo el escritor Francisco Serrano Anguita (Tartarín) lo convencería para trasladarse de *El País* a otro órgano republicano al cual pertenecía, de creciente difusión en su corta trayectoria y a cuya tertulia política asistía con frecuencia Pérez Galdós: *España Nueva*, fundado el año anterior por el diputado, escritor, crítico de arte y feroz polemista Rodrigo Soriano. Con el inicio de la legislatura conservadora, el 13 de mayo de 1907, el escritor gallego será designado cronista parlamentario de su nuevo periódico: «Por deber profesional, yo voy a ir al Congreso a hacer un diario de impresiones, y este diario será el diario de un escéptico, que soy yo». Escéptico del parlamentarismo y de la política de turno, aceptará sin embargo

7. Así, en el artículo «A don Antonio Maura» (28-4-1904), el joven Camba interpelaba al jefe de Gobierno con tono desafiante: «Tenéis tres medios, señor, para desembarazaros de nosotros. Uno consiste en prendernos; el otro en expulsarnos; el otro en matarnos. Las medidas tibias serían ineficaces en este asunto y, por otra parte, vos sois enemigos de las medidas tibias [...] Es difícil desembarazarse de nosotros, verdad. Pero vos debéis intentarlo. Y si no el exterminio, el castigo [...] En nosotros vos haréis una selección, y esta selección nos fortalecerá» (Camba, 2014: 252-254).

este nuevo cometido asegurando en su crónica inicial que «mi escepticismo es una garantía de mi ecuanimidad y de mi imparcialidad» (Camba, 2017: 72).

Su sección, compuesta a base de *impresiones* de un modo semejante al de Azorín, consistiría en aportar una contramirada crítica frente al texto más puramente informativo de su compañero encargado de hacer los extractos, Daniel Gantes —si bien este tampoco se privaba de insertar más de una apostilla irónica—, asistiendo a las primeras sesiones parlamentarias desde la tribuna de prensa y comprobando *in situ* si son de alguna utilidad las contiendas políticas. Camba, que admiraba literariamente al autor de Monóvar, siendo uno de sus principales referentes a la hora de escribir, adoptará en sus crónicas el modelo creado por él, centrándose, no ya tanto en el aspecto político de los debates, sino en ciertos detalles más o menos significativos de los plenos, en determinados gestos de los diputados o en los posibles lances surgidos entre ellos, aunque sin velar —como en el caso azoriniano— sus propias opiniones o preferencias políticas que, poco halagüeñas en general, se advierten claramente pese a su propósito inicial de ecuanimidad —o tal vez, gracias al mismo—. El hecho de nombrar sus impresiones «Diario de un escéptico», adscribiendo un género periodístico como la crónica a otro de carácter más literario, pone de relieve, en opinión de Llera, «dos cuestiones: en primer lugar la interrelación de los hechos noticiosos propios de la información con el punto de vista original, subjetivo y personalísimo del diario, género autobiográfico del yo por excelencia; y en segundo lugar, ejemplifica la simbiosis del periodismo con la literatura, de amplísima tradición en nuestras letras» (2003: 42).

En su crónica parlamentaria inaugural, Julio Camba traía a colación una cita del *Voyage en Espagne*, de Gautier: «Cuando Théophile Gautier vino a Madrid, después de examinar atentamente desde la Carrera de San Jerónimo el palacio del Congreso, anotó en su *carpet* de viaje esta curiosa observación: “Es imposible que, dentro de un edificio construido con tan mala arquitectura, se pueda hacer ninguna cosa buena”». Esta relación de causalidad expresada irónicamente por el viajero francés le servía a Camba como ilustración para su tesis sobre la historia del Parlamento, que se resumía en «una larga y lamentable experiencia» (2017: 71-72). No muy distinta debía de ser la intención de Azorín al explayarse señalando las incomodidades que presentaba el hemiciclo en «El confort de la Cámara» (*ABC*, 4-2-1906), incluso para satisfacer las necesidades fisiológicas más elementales... «¿Qué idea formarán de la nación española —se preguntaba— un inglés, un alemán, un francés, un norteamericano, que vengan a España y visiten este edificio en que se alberga uno de los más altos poderes del Estado?» (Azorín, 1968: 239). Son muchos los paralelismos que se pueden establecer entre las crónicas parlamentarias de Camba y las azorinianas, lo que pone de relieve una lectura atenta de estas últimas por parte del primero, como fiel seguidor de las mismas. En su afán satírico, el autor gallego hace gala de

recursos previamente utilizados por Azorín; por ejemplo, la enumeración notarial de los temas de un discurso que, detallados abigarradamente y sin apenas hilazón, dan la impresión de un *totum revolutum*. Así consignaba el escritor de Monóvar un discurso de Luis Morote en «Las grandiosas Américas» (*ABC*, 16-12-1905):

¿Qué dijo ayer en el seno de la Representación Nacional el señor Morote? No vamos a referirlo punto por punto; eso sería imposible. Nosotros, lápiz en mano fuimos anotando escrupulosamente todos los temas que el señor Morote tocó en su oración parlamentaria; responda de nuestra veracidad el propio *Diario de Sesiones*. He aquí la lista:

Un preámbulo del señor Montero Ríos; los hombres que en el año 1837 expropiaron los bienes eclesiásticos; la personalidad jurídica de la Iglesia en los primeros tiempos del Cristianismo; el año 316; el emperador Galileo, misión del Cristianismo; [...] lectura de un fragmento del libro de Macías Picavea *El problema nacional*; el presupuesto de 1871; lo que hizo el propio señor Morote en 1895 con motivo de la persecución de *El Porvenir Vasco*; lo que pasó el 19 de marzo de 1902 en la reunión celebrada en casa de Sagasta; lo que dijo el señor Moret la otra tarde; [...] explicación del argumento de la novela de Anatole France *Sur la pierre blanche*; invocación a los apóstoles modernos Tolstoi, France y Zola...

Tras una larguísima enumeración, Azorín cerrará el artículo aclarando que, con su intervención de casi dos horas, «el señor Morote se proponía [...] —es preciso decirlo— defender un voto particular relativo a un capítulo de los presupuestos generales del Estado» (Azorín, 1968: 225-227). Julio Camba, por su parte, explicaba así en su «Diario de un escéptico. Un curso de historia» (*España Nueva*, 29-5-1907) la intervención del diputado Fermín Calbetón:

¿De qué ha hablado el Sr. Calbetón? De todo. Desde los tiempos de Adán y Eva hasta nuestros días no se ha producido un acontecimiento importante acerca del cual no haya formulado hoy su juicio el Sr. Calbetón. [...] Voy a anotar algunos de los asuntos tratados por el Sr. Calbetón:

Advenimiento del príncipe de Asturias; D. Alfonso XIII, en su doble cualidad de padre y de Rey; psicología del espíritu reaccionario; los hombres de bien y el Paraíso terrenal; la crucifixión de Cristo; Nerón; el circo romano; los cristianos ante la Roma decadente; estado actual de la política española; síntomas de renovación; nuevas fuerzas políticas; la corrupción electoral; estudio sobre el conde-duque de Olivares; Cataluña y las provincias del Norte ante las instituciones vigentes; menosprecio de los conservadores hacia la minoría democrática; los liberales y el trono; adición al capítulo de la corrupción electoral; la abstención de los liberales; Maura y Moret; pactos secretos [...]

La conclusión —en pocas palabras— es que «el Sr. Calbetón es un demagogo. Su discurso tenía por pretexto apoyar una enmienda alusiva al proyecto

de contestación al mensaje de la Corona; pero el Sr. Calbetón, que habló de tantas cosas, no tuvo palabras para la enmienda en litigio» (Camba, 2017: 105-107). Palabrería vana, en definitiva, de oradores que piensan únicamente en su lucimiento personal mientras que de los temas —y de los problemas del país— apenas se hace mención. Otras veces, para dar cuenta de algún discurso soporífero, ambos escritores recurren igualmente a la elipsis, a la suspensión contundente del relato de lo que se escucha. Señala Azorín en «Impresiones parlamentarias. Una sesión interesante» (*ABC*, 15-11-1905):

Y el señor marqués, al cabo, cuando todos estamos rabiando de ansiedad, añade: «Pero antes permitidme que exponga tres cuestiones importantes, la primera de las cuales se refiere a la interpretación del párrafo primero del artículo cuarenta y cinco de la ley electoral...».

Y comprenderás, lector, que no hemos esperado a que el señor marqués nos hiciera esta interpretación (Azorín, 1968: 204).

Julio Camba, por su parte, anota en «Diario de un escéptico. Vallés y Ribot» (*España Nueva*, 17-6-1907):

El Sr. Vallés y Ribot ha hecho esta tarde ante la Cámara un estudio histórico de la Solidaridad. Hacía ya una hora que hablaba, y, a las cinco, estaba todavía en el año 54. Yo tomé nota y me fui de la tribuna. Lo interesante del discurso de Vallés y Ribot sería lo que se refiriese al año actual, y yo no he querido esperarme cincuenta y tres años para oírlo (Camba, 2017: 160).

Narrando ambos su propia salida del hemiciclo, intencionadamente aparece sobreentendido su hastío. Tales comentarios tenían lugar durante el periodo inicial legislativo de la discusión de actas y elección de un presidente provisional, todo un ceremonial institucionalizado al que Azorín hubo de dedicar casi todas sus crónicas parlamentarias entre octubre y noviembre de 1905; y Camba igualmente hasta el 6 de junio de 1907, día en el que quedaría constituido definitivamente el Congreso. Nombrado el marqués de la Vega de Armijo presidente provisional en el caso de la legislatura liberal de 1905, y Eduardo Dato en la conservadora de 1907, ambos presidentes electos pronunciarán sendos discursos protocolarios y los comentarios de Azorín y Camba sobre los mismos resultan demoledores, recurriendo a la paradoja de corte satírico para resaltar su naturaleza insustancial e incluso absurda. Azorín, en «Impresiones parlamentarias. Constitución del Congreso» (19-11-1905), escribe:

Y el señor marqués de la Vega de Armijo continúa diciendo con voz patética: «Esta es, señores diputados, una de las pocas satisfacciones que se tienen en la vida pública; cumpliré con mi deber en este puesto a que me eleváis, pero yo confío en que vosotros me ayudaréis a salir de esta situación angustiosa en que nos encontramos». Oímos estas palabras y no acertamos a comprenderlas; todos nos encontramos, según el señor marqués, en una situación angustiosa,

y el señor marqués quiere que nos dediquemos a sacarle a él de ella. Y luego, inmediatamente, el señor presidente nos advierte que esta situación angustiosa es la económica; y entonces ya nos vemos sumidos en la mayor de las perplejidades, puesto que no sabemos si el señor marqués de la Vega de Armijo va a recurrir a nosotros en demanda de algo que acaso tampoco nosotros tengamos (Azorín, 1968: 207).

Respecto a la toma de posesión del señor Dato, Camba, en «Diario de un escéptico. El presidente interino» (*España Nueva*, 14-5-1907), tras asemejar su discurso al sabor de un caramelo, pues ambas cosas «fueron agradables, frescas y efímeras», analogía que ya de por sí encierra el efecto de degradación de un acto solemne, efectuará esta aguda observación sobre un aspecto de la intervención del nuevo presidente de la Cámara:

«Mi misión —decía el Sr. Dato— consiste en mantener íntegro el respeto al reglamento, y, para esto, yo espero que ningún diputado lo quebrante». Convengamos en que si ningún diputado quebranta el reglamento, la misión del presidente será tan fácil que no valdrá la pena de haberle elegido. Yo llamo la atención de mis lectores acerca de este detalle, que, bajo su apariencia trivial, encierra una profunda filosofía. Un hombre acaba de ser nombrado para ocupar un puesto de alta responsabilidad, y todo su programa consiste en no hacer nada. «Yo espero que no tendré necesidad de trabajar», ha dicho, en síntesis, el Sr. Dato. Y los diputados aplaudían. Moraleja: el cargo de presidente del Congreso es un cargo odioso, y el presidente más simpático será aquel que no ejerza nunca... (Camba, 2017: 75).

Cuando los discursos de los oradores no daban para escribir una crónica ingeniosa, Camba fija su retina en otros personajes del arco parlamentario, como los maceros o los exdiputados, de los que traza una magnífica semblanza como hiciese, asimismo, en más de una oportunidad, el propio Azorín. También, cuando nada interesante ocurría durante la tarde en el Congreso —si hay un concepto que se repite en sus crónicas es el de aburrimiento o intrascendencia—, el autor gallego se fija en otros detalles anecdóticos, como los gestos fugaces de los cuales se pueden deducir caracteres psicológicos. Así, en «Las fantasías del señor La Cierva» (*España Nueva*, 20-5-1907):

¿Qué pensaba, pues, esta tarde el Sr. La Cierva desde el banco azul? ¿En alas de qué bella ilusión mariposeaba su espíritu? Hubo un momento en que el Sr. Dato dijo:

—Queda proclamado diputado el señor conde de Romanones.

Y entonces pudo verse cómo la mirada del Sr. La Cierva se animaba con un fulgor extraño. ¿Qué luz era aquella que brillaba de pronto en la pupila solemne del señor ministro? ¿Qué recuerdos se habían despertado en su memoria a la evocación del nombre del conde y del de la provincia de Guadalajara?

Si hay algo hermético en el mundo es la conciencia de un ministro de Gobernación, y no seré yo quien se atreva a profanar ese misterio, lleno de tinieblas. No hago más que anotar un detalle, ya que no puedo comentar un discurso (Camba, 2017: 83).

Con el mismo personaje político de protagonista, Azorín, en una de las «Impresiones parlamentarias» del diario *España* (1-3-1904), tras hacer un retrato hiriente sobre su modo de vestir, reparaba en cierto detalle de la Cámara dirigido hacia quien habría de ser, desde 1913, su jefe político directo y al que dedicaría los opúsculos *La Cierva* (1910) y *Un discurso de La Cierva* (1914):

Yo no quiero acumular amarguras sobre su espíritu: cuando ayer tarde, después de atravesar receloso dos veces el hemiciclo, se ha acercado, por fin, al Sr. Villaverde [...], la Cámara ha observado que ni el señor García Alix, ni el Sr. Alba, ni el Sr. Besada, que rodeaban al Sr. Villaverde, le han enviado su saludo... ¿Cómo extrañar el hado fatal que persigue al Sr. Lacierva [*sic*], si lleva este bastón, si lleva estos guantes, si lleva este chaquet odioso y ominoso? (Azorín, 1904: 1).

Dada su evolución ideológica posterior, Azorín nunca recogería este artículo en sus numerosas recopilaciones periodísticas. En la entrevista antes referida de El Caballero Audaz, aseveraría cómo «todo el mundo sabe que soy incondicional de Cierva; que él es mi gran amigo político y mi jefe. Tengo una gran fe en sus dotes de gobernante, pues me parece un hombre excepcional» (1914: [9]). Si, a la altura de 1907, son muchas las similitudes indudables entre el Julio Camba cronista del inicio de aquella legislatura y el Azorín cronista de legislaturas anteriores, ¿qué sucedía en cambio con el autor de los «Anales de un diputado» en aquel mismo momento? El día del juramento general —o promesa— del cargo por parte de los diputados, el 6 de junio de 1907, Camba se fijará especialmente en dos de sus compañeros literarios: Benito Pérez Galdós —quien, con 64 años, volvía al Parlamento como diputado republicano por Madrid, tras su primera experiencia en 1886— y Azorín, diputado maurista tras un juvenil pasado ácrata como el suyo y de quien Camba, tras un primer intento azoriniano fallido de ser elegido diputado, había comentado en *El Intransigente* —fugaz diario republicano fundado y desaparecido en ese año— que «este es un pequeño fracaso que tal vez sirva para restituir al periodismo independiente la pluma de Azorín, destinada hace tiempo a miniar las páginas heráldicas de D. Antonio Maura y Montaner. Azorín no podrá sacar la lengua en el Congreso y, en vista de esto, podrá decir algo interesante» (Camba, 1907: 1). Lo cierto es que Azorín sí formaría parte de la Cámara baja entre 1907 y 1910, aunque sin llegar a intervenir como orador en el hemiciclo. «¿Y usted va a jurar, Azorín?» —le pregunta Camba. —«Yo también soy un escéptico —contesta— y un escéptico debe jurar, ya que a él no se le importa nada de

los juramentos» (Camba, 2017: 131). Pero, así como D. Benito le aseguraba a Camba, alentándole, que «leo todos los días el “Diario de un escéptico”. Me gustó el tono general que usted le ha dado, pero me parece que debiera usted ser más escéptico todavía. Ante una farsa tan odiosa como la farsa parlamentaria hay que revestirse de un escepticismo profundo y violento» (Camba, 2017: 111), las crónicas de Azorín desde el escaño resultan desvaídas literariamente, escasas de recursos humorísticos, a menudo de un tono seco y a veces incluso agrio al referirse a la oposición, sin la ironía que caracterizaba su época de cronista en *España*. Sus compromisos de partido le llevarán a convertirse en propagandista de las iniciativas conservadoras. Él mismo se preguntaba: «Si un adversario nuestro obtiene un triunfo sobre un amigo, ¿se le dirá a los millares y millares de lectores de una hoja diaria? La pasión política, la enemiga, el encono, ¿podrán nunca ser reprimidos para dar paso a una copia, a una síntesis fiel de lo que en la Cámara ocurra?» (Azorín, 1908b: 6).

AZORÍN, DIPUTADO Y CRONISTA

Entre el 13 de mayo y el 28 de junio de 1907, durante el periodo inaugural de sesiones del Congreso, Azorín publicó hasta treintaiocho crónicas parlamentarias que no trataron grandes momentos políticos. «La legislatura —observa Ferrándiz Lozano— la inició con observaciones menores que dedicó a las preceptivas discusiones de actas o a los estrenos de diputados como oradores» (2009: 204). Todavía, sin embargo, tal y como apunta este mismo crítico, «el diputado-cronista siguió en esta época demostrando su magisterio en el género cuando la situación se encontraba al límite o lo superaba; es decir, cuando no pasaba nada, como lo prueban sus relatos capaces de captar desde su llegada al edificio, entretenido primero en tertulia con Pérez Galdós, Camba o Garay en el cafetín, al aburrimiento de una sesión con escasa asistencia» (Ferrándiz Lozano, 2009: 204-205). Leemos así, al comienzo de la crónica «No pasa nada» (*ABC*, 27-6-1907):

En el Congreso no pasa estos días cosa mayor. A las tres de la tarde, hora en que la sesión ha de abrirse, la casa está completamente vacía. [...] A las tres y media ya han llegado algunos representantes del país; se forman algunas pequeñas tertulias en el cafetín; en una de ellas suelen estar Galdós, Julio Camba, Garay y el que escribe estas líneas. Se charla allí de todo y se pone un comentario a los sucesos del día; el maestro Galdós saca su boquilla de cartón, pone en ella un cigarro, lo enciende, coloca el codo sobre la mesa y así, un poco recostado, va oyendo en silencio lo que se dice y mirando a unos y a otros con sus ojillos finos, escrutadores. Pasa media hora; los timbres comienzan a sonar. [...] Los pocos que estamos en los escaños comenzamos a dormir. Entra un diputado que quiere pasar a su asiento y nos despierta.

«¡Hola! —exclamamos—. ¿Ha venido usted esta tarde?». «¿Qué quiere usted? —replica él—. No sabe uno donde ir» (Azorín, 1907f: 4).

Sus acometidas a los liberales fueron tempranas; ausentes los moretistas de la Cámara durante las primeras sesiones, en protesta por los agravios electorales recibidos —a su juicio— en los comicios previos, Azorín los califica en «Un rumor sensacional» (*ABC*, 26-5-1907) de «partido de la bagatela», cuyos partidarios «se reclutan principalmente en las siguientes categorías: los *zoquetes*, los *papanatas*, los *badulaques*, los *chisgarabises*, los *zascandiles*, los *pasmarotes*, los *tontainas*, los *lilailas*, los *bobalicones*, los *zonzos*, los *viva la Virgen*, los *pazguatos*, los *alma de cántaro*, los *zopos*, los *fantasmones* y los *estafermos*», para a continuación desplegar una sátira sobre cuáles habían de ser los deberes de un «perfecto bagatelista» (Azorín, 1907b: 1). De un modo muy semejante, al día siguiente Julio Camba («Diario de un escéptico. Psicología rudimentaria del perfecto ministerial») desglosaría, a modo de réplica, los requisitos del «perfecto ministerial» para poder ocupar un día el banco azul: tener alguna propiedad y un *chaquet*, ser buen creyente, persona de costumbres metódicas y sencillas y con un cerebro igualmente sencillo pues «para todos sus quehaceres mentales, al perfecto ministerial le basta con el suyo...» (Camba, 2017: 101).

La única utilidad de las intrascendentes sesiones iniciales del Congreso consistía, para un buen número de diputados noveles o de segunda fila, en poder intervenir como oradores parlamentarios. Con un tono serio, Azorín dictamina en «Oradores nuevos» (*ABC*, 25-5-1907) que «han debutado en nuestra Cámara y en los pasados días, algunos oradores jóvenes; algunos han estado discretos —como los Sres. Ordóñez, Piniés y Barón—; otros, no han logrado ponerse en consonancia con el lugar donde se hablaba, con la materia que se debatía y con las circunstancias en que se tomaba la palabra» (Azorín, 1907a: 2). Igualmente se mostraría crítico con la actividad parlamentaria de Solidaridad Catalana, dado que «no se puede abominar del verbalismo y venir a decir en seis cuartos de hora lo que pudo expresarse holgadamente en veinticinco o treinta minutos» (1907c: 1). Camba, por su parte, retratará con trazos breves y certeros a oradores mediocres de poco éxito y valía, como Adolfo Beltrán («pequeño, gordo y con una americana de alpaca —el tejido más diferente de la púrpura—, la figura del Sr. Beltrán no es, precisamente, una figura tribunicia», 2017: 139) o Gil y Morte («Si al Sr. Gil y Morte no le preocupa la belleza, en cambio le preocupa a sus oyentes, que, mientras él hablaba, iban disminuyendo poco a poco...», 2017: 144). Ironizará, por ejemplo, con el tono trágico de un diputado como Salaberry o con la actitud cínica de un «compañero en escepticismo» como García Alix, mientras que, con un tono más ecuánime, de Carner, diputado de Solidaridad, explica cómo «fue oído con respeto, pero sin fe. En otro ambiente, sus palabras hubiesen llegado al corazón del auditorio; pero aquí, no. Aquí se oyeron con tanto respeto como curiosidad, y, sobre todo, se

oyeron con frialdad» (2017: 122). En general, se mostraba desconfiado de los aires regeneracionistas imbuidos de cierta soberbia que mostraban la mayoría de los solidarios; pero el anarquista que todavía subsistía en él disfrutaba con sus ataques constantes al centralismo⁸.

Ya en la sesión del 19 de junio de 1907, tendría lugar para Julio Camba «la nota más interesante que nos han dado las actuales Cortes», que fue el discurso de Nicolás Salmerón; pese a su escepticismo político, nuestro cronista no ocultaría sus preferencias por el expresidente republicano, de quien aseguraba efectuó «un admirable panegírico de la verdad» (2017: 168). Su crónica, informativa y casi sin matices, constituye una excepción en la serie, así como la favorable consideración hacia el tribuno. Dos días después, sin embargo, llegaría el turno de intervención de Antonio Maura, amplia exposición de todo su proyecto de reformas para el país. Azorín, que se mostró muy crítico, a diferencia de Camba, con el discurso salmeroniano («si le quitamos los obligados e inflamados tópicos sobre las corruptelas del Estado, sobre la decadencia de España y sobre la reacción, [...] desconoció ayer lo que ha sido y es una de las regiones españolas: Castilla», 1907d: 4), volvería a mostrarse encomiástico con su jefe de filas, «poseedor de la más varia, completa y armónica palabra» (1907e: 1). ¿Cómo lo acoge Camba, cuál sería la valoración de quien, tres años antes, había escrito en *El Rebelde*: «Yo, anarquista; Maura, ¿encarnación tangible del principio de autoridad? Yo, representante del porvenir; Maura, residuo del pasado. Yo, lo que surge; Maura, lo que se agota» (Camba, 2014: 257)? Aunque distante —todavía— de compartir su ideario político, el otrora «rebelde» no ocultaba la gran capacidad seductora del líder conservador, ni las cualidades de su oratoria, cuya palabra, por momentos, era «suprema, excelsa y maravillosa»...

La malicia de mis amigos supondrá que yo quiero comprar un acta con estos tres adjetivos; pero los diputados de la mayoría saben de sobra que las actas cuestan bastante más caras [...] Se puede ser un político funesto y un gran orador, y, por desgracia, estas dos condiciones suelen ir juntas frecuentemente [...] de cualquier modo, el discurso del Sr. Maura será una página suprema entre las páginas abominables del *Diario de las Sesiones* (Camba, 2017: 175).

Lejos, desde luego, de querer hacer carrera política ni de prolongar su estancia dentro del hemiciclo, Camba renunciará casi a continuación a proseguir su labor de cronista para *España Nueva*, hastiado de una labor que no le agradaba y que,

8. Así se constata en «Diario de un escéptico. La Solidaridad» (*España Nueva*, 13-6-1907): «Después habló el Sr. Puig y Cadafalch. Su discurso ha sido una violenta diatriba contra el Estado y contra los abusos del centralismo. [...] Yo solo puedo decir que las he oído con un regocijo sincero y entusiasta: el regocijo del anarquista que todos llevamos dentro y para el que yo soy un hospederero generoso» (Camba, 2017: 150).

día a día, lo obligaba a sostener un gran esfuerzo de producción; cuando, a lo largo de su carrera, le acompañaría precisamente la fama de perezoso a la hora de escribir. Esta sería una gran diferencia, sin duda, con respecto a Azorín: en los dos años y diez meses del «gobierno largo» de Maura, publicaría cerca de doscientos cincuenta artículos sobre lo que ocurría en el Parlamento, no solo en *ABC* sino también en otros periódicos, como el *Diario de Barcelona*. Camba aún escribirá algunos artículos más relacionados con la actualidad política y parlamentaria durante aquel periodo crucial en el devenir del sistema político de la Restauración, la mayoría dentro de *El Mundo*, su siguiente destino periodístico tras su separación de *España Nueva*. En ellos se va advirtiendo su mencionada evolución ideológica, desde su mentalidad anarquista y su escepticismo hasta la incompreensión mostrada por las manifestaciones francesas contra el fusilamiento de Ferrer Guardia —desencadenante del fin del mandato maurista tras la Semana Trágica—, y que terminaría por asentarse en un espíritu más liberal o, en palabras de López García, «un pacífico egoísmo conservador» (2003, 117), como ya hiciera igualmente Azorín.

La producción azoriniana en el género de la crónica parlamentaria, una de las más importantes cuantitativamente de toda su carrera, se mantendría hasta abril de 1911, si bien su vinculación directa con el Parlamento —en su doble condición de diputado y periodista— alcanzaría hasta octubre de 1920. Tas un paréntesis de varios meses entre el otoño de 1907 y el invierno de 1908 a causa de una enfermedad, periodo que aprovechó para redactar su ensayo *El político*, con el que el escritor de Monóvar «ha querido complacer a D. Antonio Maura enviándole la imagen del político en forma que pueda reconocerse a través de un pudoroso retrato», en palabras del crítico —compañero de Julio Camba en *El Mundo*— Luis Bello (1908: 1), a su regreso las crónicas de Azorín habrán de ser, definitivamente, menos sugerentes que al principio, «pierden —afirma Ferrándiz Lozano— poder de insinuación. Sin embargo, utiliza más la argumentación, aunque en ocasiones el tono panfletario parece apoderarse de su periodismo. Azorín, declaradamente partidista, no incurre en la proclama, pero la roza: si no incurre es porque acostumbra a fundamentar su opinión con razonamientos que desea aporten credibilidad» (2009: 247-248). Su parcialidad conservadora le hará adecuar sus escritos a los intereses del Ejecutivo sin importarle quién estuviera involucrado en la lucha, como en el caso de Galdós —su ilustre predecesor como cronista en Cortes—, a quien recriminaría hacerse cómplice de la táctica de obstrucción de las minorías (1908a: 1). Cuando en 1916 preparase Azorín su selección de crónicas para el libro *Parlamentarismo español*, únicamente incluiría artículos de 1904, 1905 y hasta marzo de 1906, coincidiendo el corte con ese momento de inflexión señalado antes a raíz de la discusión en el Parlamento de la ley de Jurisdicciones, dando un salto notable hasta 1916, de cuyo año recogió unos pocos artículos. Omitió por tanto

una parte cuantiosa de su producción periodística parlamentaria, la de mayor implicación política entre 1907 y 1911, consciente seguramente de su menor valía literaria. Pero para entonces, su renovación —o invención— del género estaba ya consumada.

A raíz de la primera intervención de Pérez Galdós en el Congreso, el 1 de junio de 1909, Julio Camba sentenciaba que «era un hombre ilustre y sencillo en el que, después de haber aprendido tantas cosas, todavía tenemos los jóvenes una que aprender: la juventud» (2017: 216-217), mientras que de Azorín afirmaría, glosado su artículo «Nietzsche» (*ABC*, 11-6-1909), que «yo no quiero ser insidioso con Azorín, al que admiro casi tanto como le admiraba antes de sus compromisos políticos, cuando Azorín tenía todavía talento» (2017: 223). Pero si Camba se encontraba entonces en la segunda fase de su conversión de anarquista a escéptico y de escéptico a conservador, Azorín, de una generación anterior a la suya, se hallaba ya inmerso en la tercera fase y aún experimentaría otras fases posteriores, con su apoyo inicial a la II República en 1931⁹ y su intento postrero de ser elegido diputado en las elecciones a Cortes Constituyentes de aquel año. Ambos, Camba y Azorín, coincidirán en la redacción de *ABC* tras el fichaje del escritor gallego por el diario monárquico en 1913, cuyas páginas compartirán durante muchos años. Dentro de ellas, el encargado de efectuar la crónica parlamentaria desde 1916 —por recomendación directa de Azorín al dueño del periódico, Torcuato Luca de Tena— sería Wenceslao Fernández Flórez, paisano de Camba y brillante continuador del estilo cronista azoriniano, consistente en un característico humor fino de carácter anglosajón, la ironía escéptica y, sobre todo, en fijarse más en la anécdota significativa que en el plúmbeo contenido de la mayoría de discursos. Según corroboraba muchos años después Luis Carandell —otro consumado cultivador de este modelo de crónica parlamentaria—:

[...] hay pocas cosas que puedan llegar a ser tan aburridas como una sesión de Cortes. [...] Los cronistas parlamentarios comparaban el hemisferio con el mar. Puede estar en un estado de calma chicha y, en cuestión de minutos, puede convertirse en un piélago embravecido. Uno de los grandes del género, Wenceslao Fernández Flórez, abundaba en esta idea diciendo que el cronista de Cortes es como un pescador de caña, que espera pacientemente en la orilla que ‘piquen’ los lances del debate que ha de llevarse a la crónica (Carandell, 2001: 16).

9. Apelaría de nuevo, por entonces, en una entrevista para el semanario barcelonés *La Calle*, a la autoridad de la figura de Pi y Margall: «¿Es usted francamente republicano? —¡Sí! Republicano federal. Sigo la doctrina de don Francisco Pi y Margall que no solo fue un creador, sino un hombre honrado» (Benjumea Román, 1931: 26).

También Azorín comentaba, en un artículo para *El Pueblo Vasco*, cómo «en la multitud de sesiones grises, anodinas, solo el observador atento, solo el humorista, podrá discernir el hecho o la palabra que tengan un valor humorístico o psicológico; valor que solo el humorista o el psicólogo, y no otras personas, podrán encontrar en ese hecho o en esa palabra» (Azorín, 1911: 1). No es de extrañar, por tanto, que al dedicarle el primer volumen recopilatorio de sus *Acotaciones de un oyente* (1918), Fernández Flórez ensalzara a Azorín como el «genial creador de las crónicas parlamentarias en el periodismo español». Juntos, Azorín, Camba, Fernández Flórez, con el ilustre precedente de Galdós y de algún otro nombre, y con quienes los sucederían después, renovarían el modo de hacer información parlamentaria al adoptar una común actitud de observadores minuciosos, irónicos, distantes en apariencia de las contiendas políticas, pero con un indudable fondo de preocupación, al fin y al cabo, por la realidad española.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALAS, Leopoldo, «Palique. *El Cómic*», *Heraldo de Madrid*, 1-1-1898, p. 1.
- ALCINA, Juan, «Estudio preliminar», en Azorín, *Parlamentarismo español*, Barcelona, Bruguera, 1968, pp. 11-22.
- ANÓNIMO (José Martínez Ruiz), «Vida parlamentaria. El discurso de ayer», *El Globo*, 20-11-1902, p. 1.
- AZORÍN, «Impresiones parlamentarias», *España*, 1-3-1904 (a), p. 1.
- AZORÍN, «Impresiones parlamentarias. La caída», *España*, 16-12-1904 (b), p. 1.
- AZORÍN, «Impresiones parlamentarias. Por la mañana. Por la tarde», *ABC*, 22-12-1906, p. 4.
- AZORÍN, «Anales de un diputado. Oradores nuevos». *ABC*, 25-5-1907 (a), p. 2.
- AZORÍN, «Anales de un diputado. Rumor sensacional», *ABC*, 26-5-1907 (b), p. 1.
- AZORÍN, «Anales de un diputado. Debut de los solidarios», *ABC*, 2-6-1907 (c), p. 1.
- AZORÍN, «Anales de un diputado. El Sr. Salmerón», *ABC*, 20-6-1907 (d), p. 4.
- AZORÍN, «Anales de un diputado. El Sr. Presidente», *ABC*, 22-6-1907 (e), p. 1.
- AZORÍN, «Anales de un diputado. No pasa nada», *ABC*, 27-6-1907 (f), p. 4.
- AZORÍN, «Impresiones parlamentarias. El maestro Galdós», *ABC*, 22-3-1908 (a), p. 1.
- AZORÍN, «Innovación parlamentaria», *ABC*, 14-6-1908 (b), p. 6.
- AZORÍN, «Historia y vida. Los cronistas parlamentarios», *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 17-11-1911, p. 1.
- AZORÍN, «Tópicos del día. La generación de 1898 (IV y último)», *ABC*, Madrid, 18-2-1913, pp. 5-6.
- AZORÍN, «Indicaciones. La Prensa en el Parlamento», *La Vanguardia*, Barcelona, 5-12-1916, p. 8.
- AZORÍN, *Parlamentarismo español*, intr. Juan Alcina, Barcelona, Bruguera, 1968.
- BELLO, Luis, «Un libro a las fieras. Azorín y su político», *El Mundo*, 18-4-1908, p. 1.
- BENJUMEA ROMÁN, J., «Periodistas de izquierda. Azorín», *La Calle*, Barcelona, 11 (24-4-1931), pp. 25-26.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1998.
- BURELL, Julio, «A un escritor joven. Para don J. Martínez Ruiz. Redacción de *El Progreso*», *Heraldo de Madrid*, 6-1-1898, p. 2.
- CAMBA, Julio, «Comentarios. Un pequeño fracaso», *El Intransigente*, 16-4-1907, p. 1.
- CAMBA, Julio, «¡Oh, justo, sutil y poderoso veneno!» *Los escritos de la anarquía (1901-1907)*, ed. Julián Lacalle, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014.
- CAMBA, Julio, *Crónicas parlamentarias y otros artículos políticos (1907-1909)*, ed. José Miguel González Soriano, Sevilla, Espuela de Plata, 2017.
- CARANDELL, Luis, *Las anécdotas del Parlamento. Se abre la sesión*, Barcelona, Planeta, 2001.
- EL CABALLERO AUDAZ (José María Carretero), «Nuestras visitas. Hablando con Azorín», *La Esfera*, 17 (25-4-1914), pp. [8-9].
- FERRÁNDIZ LOZANO, José, *Azorín, testigo parlamentario. Periodismo y política de 1902 a 1923*, Madrid, Congreso de los Diputados, 2009.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, «Crónica literaria. Azorín y *El político*», *La España Moderna*, 235 (1-7-1908), pp. 173-181.
- JULIÁ, Santos, David RINGROSE y Cristina SEGURA, *Madrid, historia de una capital*, Madrid, Alianza, 2000.
- LLERA, José Antonio, «Julio Camba en *España Nueva*», en *Julio Camba: el escritor y su circunstancia*, ed. Fidel López Criado, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2003, pp. 41-57.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio, *Julio Camba. El solitario del Palace*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Azorín y el fin de siglo (1893-1905)», en *Azorín y el fin de siglo* [catálogo], Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998, pp. 1-32.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 5.ª ed., Madrid, Cátedra, 1999.
- MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, «Crónica», *El Progreso*, 2-1-1898, p. 1.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, «La política», *Juventud*, 7 (16-2-1902), p. [14].
- MARTÍNEZ RUIZ, José, *La voluntad*, intr. Antonio Ramos Gascón, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «Memorias de un desmemoriado. Adelante, amigos. Madrid, octubre de 1868», *La Esfera*, 117 (25-3-1916), p. [7].
- PUIG, Valentí, «Josep Pla: el periodismo y la política», en Josep Pla, *La Segunda República Española. Una crónica, 1931-1936*, ed. Xavier Pericay, Barcelona, Destino, 2006, pp. 9-41.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Azorín y el periodismo», en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 15-38.
- VALVERDE, José María, «Introducción crítica», en Azorín, *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-29.

AZORÍN, EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98 EN LA EDUCACIÓN PREUNIVERSITARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI¹

Miguel Ángel MARTÍN-HERVÁS
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

En 2017 se cumplieron cincuenta años de la muerte del escritor alicantino José Martínez Ruiz (1873-1967), más conocido por el pseudónimo de *Azorín*. El historiador Francisco Fuster señaló entonces que «a quienes gozan leyendo a Azorín no les suele gustar el proselitismo» (2017: 3), y la manera en que pasó la efeméride —sin generar demasiado entusiasmo más allá del círculo de los que en alguna ocasión hemos investigado sobre el autor— así parece corroborarlo. El *ABC* rotuló la portada de su suplemento cultural del 1 de abril con un «¿Qué hacemos con Azorín?» y José-Carlos Mainer se formuló entonces la sugestiva pregunta de «¿qué queda de Azorín cuando se cumple el cincuentenario de su muerte?» (2017: 1).

Nosotros hemos decidido trasladar estos interrogantes al ámbito de la educación literaria preuniversitaria. Más concretamente, nos hemos cuestionado: ¿qué pueden conocer sobre Azorín los estudiantes de la educación preuniversitaria a través de los manuales de lengua y literatura que se han venido publicando en España en lo que llevamos de siglo XXI?, ¿sobre qué obras suyas pueden tener alguna noticia?, ¿a qué etapa histórica o movimiento literario se le vincula?, ¿qué faceta de las múltiples suyas (ensayista, periodista, novelista, dramaturgo) puede estar primando en la información que se les proporciona? Y, puesto que es un debate terminológico y metodológico que todavía colea y

1. Aplicación al ámbito educativo de la tesis doctoral *Azorín 1905-1925: trayectoria ensayística e intelectual*, defendida en 2019 en la Universidad de Castilla-La Mancha y consultable en abierto en: <<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/26091>>.

que tiene una alta relevancia a la hora de situar a Azorín en la historia literaria: ¿qué información se transmite acerca de los conceptos historiográficos de *modernismo* y *generación del 98*? Nos parecen preguntas pertinentes, que hay que formularse para sondear —con datos, no solo con intuiciones— hasta qué punto el lector no experto tiene alguna idea de quién es Azorín y lo que representa. Asimismo, constituyen interrogantes que pueden servir de termómetro para medir si los avances en la investigación literaria están calando (o no) más allá del círculo de la crítica especializada.

Hemos decidido, por tanto, centrar nuestra atención sobre unos materiales —los manuales de lengua y literatura— que, si bien no reflejan todo lo que sucede en el aula (evidentemente), sí pueden ayudar a medirle el pulso. La investigación en torno a ellos es una tarea que en ocasiones se concibe como ajena a los intereses de la literatura (se trata, en efecto, de textos no ficcionales y alejados de las «intenciones y cualidades estéticas» que suelen caracterizarla —Aguiar e Silva, 1999: 33—), pero tampoco es un material completamente alejado de ella. Por el contrario, puede afectar notablemente a la manera en que la literatura se recibe y valora. Así lo entendieron autores como José-Carlos Mainer o Leonardo Romero Tobar en sus célebres *Historia, literatura y sociedad* (2000) o *La literatura en su historia* (2006). Ellos, en su afán por demostrar que conceptos como los de *historia literaria* o *literatura española* no están exentos de una amplia y jugosa problemática, dedicaron numerosas páginas a examinar la manera en que autores, obras y movimientos estéticos habían ido calando (o no), e interpretándose, en materiales como las antologías o las historias de la literatura. Y es que, aun con sus particularidades genéricas y el distinto público meta al que se dirigen, todos ellos constituyen una «propuesta selectiva de textos» con notables implicaciones tanto en la fijación de lo que conocemos como *canon* (Romero Tobar, 2006: 58), como en las jerarquizaciones y valoraciones que terminan asentándose y llegando al lector medio. Así lo ha defendido también Gabriel Núñez, otro de los pioneros en describir la *historia* de la educación literaria en nuestro país: «Las historias, las antologías, los manuales y los libros de lectura han tenido mucho que ver con la configuración y la movilidad del canon, con la institucionalización de la literatura, con el conocimiento del pasado y del presente de la misma» (2016: 25).

Sucede, además, que los manuales siguen siendo «el eje principal alrededor del cual gira el binomio enseñanza-aprendizaje en las aulas españolas», a pesar de la creciente «presencia de recursos electrónicos en las aulas y materiales didácticos diseñados por el profesorado» (Ulla, 2022: 172). En concreto, según un estudio de Gloria Braga Blanco y José Luis Belver Domínguez publicado en 2016, hasta un «81,3% de los profesores/as» reconocieron que el libro de texto es un material que suelen emplear «bastante o mucho» en sus clases, en tanto que «el 71,9% de los padres lo considera imprescindible como recurso

didáctico (incluso por encima de internet)» (2016: 202). Queda, por tanto, justificada la pertinencia de volver la vista hacia un material que puede estar condicionando la recepción de la obra de Azorín entre el público no especializado. Además, en tanto que este análisis ya se viene ejecutando últimamente sobre otros autores (Alejandra Ulla en 2019 o Davinia Rodríguez en 2022 para Calderón de la Barca), no tenemos constancia de que se hubiese propuesto para el caso de Azorín.

METODOLOGÍA Y MARCO LEGISLATIVO

Para tratar de ofrecer respuesta a las preguntas formuladas anteriormente, nos centraremos en manuales de lengua y literatura publicados en lo que va de siglo XXI y elaborados para las etapas de enseñanza secundaria obligatoria y bachillerato. Y ello porque, como ha recordado Davinia Rodríguez, es a partir del tercer curso de la enseñanza secundaria cuando se sitúa «el comienzo de la Historia de la literatura en diacronía» (2022: 172). Particularmente, es en cuarto de secundaria y en segundo de bachillerato cuando se aborda la historia literaria de los siglos XVIII a XXI y, por lo tanto, son los cursos en que resultaría esperable hallar algo de información sobre Azorín. Hemos seleccionado manuales de estos dos cursos publicados por hasta doce empresas diferentes del mercado editorial español: para cuarto de la E.S.O., Akal, Anaya, Edebé, Octaedro, Teide y Vicens Vives; en tanto que para segundo de bachillerato hemos optado por Bruño, Casals, McGraw-Hill, Oxford, Santillana y SM. Cabe aclarar que el tipo de material elegido para el análisis ha sido lo que comúnmente se conoce como «libro del alumno». Aunque las editoriales suelen publicar, junto a ellos, el «libro del profesor» y otros materiales adicionales, estos textos tienen una menor incidencia en la vida diaria del aula y puede que los estudiantes ni siquiera lleguen a conocerlos.

Explicitados los cursos y editoriales a tener en cuenta, es preciso mencionar otro factor en absoluto menor a la hora de delimitar el corpus de análisis: en lo que va de siglo XXI, España ha conocido cuatro leyes educativas distintas que han llevado aparejadas la modificación, al menos parcial, de los contenidos curriculares de enseñanza secundaria y bachillerato. Nos referimos, por sus siglas, a la LOCE de 2002 (*Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación*), a la LOE de 2006 (*Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*), a la LOMCE de 2013 (*Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa*) y a la LOMLOE de 2020 (*Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*). Tras la promulgación de cada una de ellas, las editoriales han revisado sus libros de textos para amoldarlos al nuevo contexto legislativo. Esto quiere decir que, si aspiramos

a ofrecer una panorámica mínimamente rigurosa de aquello que, sobre Azorín, el modernismo o la generación del 98, se viene explicando en los manuales de lengua y literatura en lo que llevamos de siglo XXI, tenemos que establecer cuatro hitos (2002, 2006, 2013 y 2020) y analizar versiones de los libros de texto publicados por las doce editoriales escogidas en cada uno de esos periodos. Con la salvedad de que no ha sido posible consultar manuales adaptados a la LOMLOE de 2020 porque los decretos que modificaban los currículos de secundaria y bachillerato de acuerdo con esta ley se publicaron durante el periodo de elaboración de este estudio, y las editoriales aún no habían lanzado las reediciones correspondientes. El resultado, en definitiva, es un corpus formado por los 34 libros de texto que se detallan al final de este capítulo, en el apartado de «Manuales analizados»: 16 correspondientes a cuarto de secundaria y 18 a segundo de bachillerato.

En los apartados siguientes también se comprobará que se somete a recuento la cantidad de veces que figuran mencionadas obras de Azorín en estos manuales y que, con esos datos, se construyen las *gráficas 1 y 2* del final del capítulo. Para elaborar el listado de posibles títulos que los manuales pueden mencionar se ha tenido en cuenta una apreciación bien conocida por los estudiosos del autor: la de que

no hay ninguna evidencia de que Azorín se preocupase ya por las ediciones de sus obras a partir de los años 1940 y 1950, cuando tenía más de 70 años; es más bien al contrario. No se ocupaba de las *Obras póstumas* y otras recopilaciones de escritos suyos que hicieron García Mercadal, Cruz Rueda y otros (Fox, 1992: 39).

Por ello, se incluyen como obras suyas aquellas efectivamente firmadas por él y de las que se tiene constancia que se encargó personalmente. Ascenden, según la información ofrecida por Magdalena Rigual (1998: 1559-1587), a un total de 88, desde *La crítica literaria en España* de 1893 (conferencia pronunciada por José Martínez Ruiz en el Ateneo Literario de Valencia cuando aún no había cumplido los veinte años) hasta los *Ejercicios de castellano* de 1960, cuando contaba ya ochenta y siete. Se entenderá por *mención* cualquier ocasión en que figure, dentro del manual, el título de una obra publicada por Azorín, independientemente de que a ese título le acompañe o no una descripción explicativa, y con independencia también de que dicha aparición se incluya en el cuerpo principal del texto, en actividades, o en anexos.

¿TODAVÍA MODERNISMO O GENERACIÓN DEL 98?

El 31 de octubre de 1996, los profesores Manuel Aznar Soler, Javier Blasco Pascual, Richard A. Cardwell, Isabel Criado, Jordi Gracia, Francisco Jarauta, Jon Juaristi, Miguel Ángel Lozano Marco, José-Carlos Mainer e Iris M.

Zavala firmaron un provocador manifiesto titulado «Contra el 98 (Manifiesto de Valladolid)» en el que declaraban que «el uso del veterano, fosilizado y resistente rótulo de “generación de 1898” plantea un problema de fondo, todavía no resuelto satisfactoriamente en la historiografía de la literatura española del siglo xx: el de su conveniente periodización» (Mainer y Gracia, 1997: 177). Abogaban por que se abandonase el uso de un marbete que había traído más problemas que soluciones a la hora de estudiar la literatura española del cambio de siglo; instaban a docentes de cualquier etapa educativa a «no repetir jamás ante un solo escolar desvalido que existió una llamada “generación del 98” y, menos todavía, que alguna vez se opusieron las características de noventayochos y modernistas»; y, finalmente, se atrevían incluso a reclamar que las «autoridades pertinentes pongan su parte en la esperada desaparición del sintagma “generación del 98” suprimiéndola de sus convocatorias, de los temarios de sus oposiciones y, sobre todo, de sus discursos» (Mainer & Gracia, 1997: 177).

Con este manifiesto, los firmantes sintetizaban las principales clarificaciones a las que llegó la crítica de las últimas décadas del siglo xx, en particular: «El afianzamiento del término *modernismo* como definición omnicompreensiva de la literatura finisecular» (Mainer, 1994: 61). El documento era, como corresponde al género, sintético y directo, aunque sustentado en una copiosísima bibliografía. No la detallaremos toda. Solo remitimos a los imprescindibles estudios de Edward Inman Fox (1989) y Vicente Cacho Viu (1997) sobre la génesis del término *generación del 98* y resumimos que los postulados de Hans Jeschke, Pedro Salinas, Pedro Laín Entralgo, Guillermo Díaz-Plaja o Donald Shaw (todos ellos críticos que defendieron la pertinencia de utilizar el término de *generación del 98* o, incluso, de oponerlo al de *modernismo*²), hoy se encuentran superados por una visión de la literatura finisecular heredera de las conocidas palabras de Juan Ramón Jiménez en *El modernismo: apuntes de un curso* (1953): «cuando yo fui a Madrid a publicar mis primeros libros, no solamente oí llamar modernista a Rubén Darío, sino a Benavente, a Baroja, a Azorín y a Unamuno» (1999: 5). O, también, por la perspectiva adoptada por Federico de Onís para elaborar, allá en 1934, su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*: el modernismo como «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución

2. Nos referimos a los siguientes trabajos: *Die Generation von 1898 in Spanien* (1934), de Hans Jeschke (traducido al español en 1954 por Editora Nacional), «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98» (1935) o «El problema del modernismo en España» (1938), de Pedro Salinas (consultables en *Literatura española siglo XX*, de 1996), *La generación del noventa y ocho* (1945), de Pedro Laín Entralgo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951), de Guillermo Díaz-Plaja, y a *La generación del 98* (1977), de Donald Shaw.

del siglo XIX, y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera» (2012: XV).

Veamos ahora hasta qué punto las demandas de los firmantes de ese manifiesto de 1997 han sido satisfechas. Por lo que respecta a las autoridades educativas estatales (no hemos examinado lo que sucede en cada una de las comunidades autónomas) parece que, en efecto, tomaron nota de las recomendaciones de los firmantes del manifiesto de Valladolid. Por lo menos en lo que a elaboración de currículos para secundaria y bachillerato se refiere. El Real Decreto 831/2003, de 27 de junio, por el que se establece la ordenación general y las enseñanzas comunes de la Educación Secundaria Obligatoria (redactado al amparo de la LOCE de 2002), es el último en el que se recoge que, en cuarto curso de *Lengua castellana y literatura*, debe estudiarse, dentro del bloque V de Literatura, «Modernismo y generación del 98» (Real Decreto 831/2003, de 27 de junio, p. 25694). En los siguientes decretos elaborados para ofrecer desarrollo curricular a la LOE de 2006, a la LOMCE de 2013 y a la LOMLOE de 2020, no figura por ningún sitio el sintagma *generación del 98*. Tampoco la palabra *modernismo*. Se prefieren formulaciones más amplias como «la literatura en el siglo XX» (Real Decreto 117/2004, de 23 de enero, p. 7592), «estudio cronológico de las obras más representativas de la literatura española del siglo XX hasta nuestros días» (Real Decreto, 1105/2014, de 26 de septiembre, p. 378), e, incluso, el último elaborado para el bachillerato al amparo de la LOMLOE de 2020 introduce el concepto de «Edad de Plata de la cultura española (1875-1936)» (Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, p. 231). En cambio, en lo que atañe a los famosos temarios utilizados en las oposiciones al cuerpo de profesores de secundaria, sí que sigue vigente la Orden de 9 de septiembre de 1993 en la que se establece, como tema objeto de análisis, «Modernismo y 98 como fenómeno histórico, social y estético» (p. 27408).

Pero, a pesar de la desaparición del sintagma *modernismo y generación del 98* de la normativa estatal a partir de la promulgación de la LOE y de sus currículos correspondientes, el marco mental apuntalado, particularmente, por Guillermo Díaz-Plaja en su obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho* sigue vigente. Especialmente en los manuales de educación secundaria obligatoria. De los 16 analizados, no hay ninguno en el que se prescinda de la denominación *generación del 98* (como llegaban a reclamar los profesores del Manifiesto de Valladolid) y, con mayor o menor contundencia, todos insisten en presentarla como diferenciada del *modernismo* o, en los casos más extremos, opuesta a él.

En el manual de Akal correspondiente a la LOCE de 2002 leemos que los «jóvenes inconformistas preocupados por la forma, por la estética y por lo sensorial, se denominaron *modernistas*. La denominación de *generación del 98* agrupó a otros escritores más preocupados por los aspectos sociales y por la superación de la crítica situación de España» (Lázaro Carreter y otros, 2003:

100). Bien es cierto que el currículo desarrollado para esta ley todavía hacía referencia a esta oposición. Pero similares interpretaciones se reiterarán en años siguientes. Edebé, en su manual para la LOE de 2006, elabora una tabla contrastiva de rasgos en la que ilustra que, «a diferencia de los poetas modernistas, los escritores de la Generación del 98 defienden un estilo antirretórico, caracterizado por la escasez de recursos y la sobriedad». También que, «al contrario que en el Modernismo, en la poesía del 98 predomina el contenido sobre la forma» (Gérez Alum y otros, 2008: 196). Finalmente, en los más recientes manuales elaborados (o revisados) tras la LOMCE de 2013, el método generacional y la consabida oposición de conceptos sigue muy presente. En Anaya leemos que «las letras españolas viven su Edad de Plata gracias a tres generaciones: la Generación del 98 (Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Antonio Machado...), la Generación del 14 o Novecentismo (Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez...), y la Generación del 27» (Gutiérrez Ordóñez y otros, 2017: 97). Por su parte, en Vicens Vives se nos declara que «el arte modernista buscaba el adorno y la belleza sensorial; por el contrario, los artistas de la generación del 98 buscan la belleza a través de la sencillez y la claridad» (Bernabéu Morón y otros, 2021: 201).

Por lo que respecta al bachillerato, la situación es distinta. El término *generación del 98* no desaparece en absoluto de los manuales, pero el protagonismo que se le otorga y su manera de vincularlo con la noción de *modernismo* se matiza mucho más. La denominación sigue presente en los índices y títulos de epígrafe de hasta 16 de los 18 libros examinados. Solo las versiones de 2003 y 2009 de Oxford debidas a Carlos Arroyo y Perla Berlato (Mabel Mendoza también firmó la primera de ellas) prescinden casi al completo de este marbete y optan por una visión más amplia, de época, al estilo de Federico de Onís. Explican que la «crisis universal de las letras y del espíritu» adquirió el nombre de modernismo en el mundo hispánico, «aunque en España concretamente también se ha hablado de generación del 98» (Arroyo Cantón y Berlato Rodríguez, 2009: 158). En cambio, en 6 de los 18 analizados, *modernismo y generación del 98* ocupan unidades diferentes, lo que de alguna manera potencia que se los imagine como movimientos distintos (nos referimos a las ediciones de 2003 y 2009 de Bruño, a las de 2009 y 2016 de SM, y a las de 2016 de McGraw-Hill y Santillana).

No puede asegurarse, como sí sucedía rotundamente en secundaria, que la conceptualización de la literatura finisecular se articule en el bachillerato en torno a una supuesta dicotomía entre *modernismo* y *generación del 98*, pero es cierto que tal esquema no desaparece del todo. De hecho, el «modernismo frente a noventa y ocho» formulado en términos de Díaz-Plaja pervive en dos editoriales particularmente potentes en cuanto a implantación y nivel de ventas: Santillana y SM. Así, en la versión elaborada por SM para el marco legislativo

de la LOCE de 2002, los autores aseguran que «hacia 1890 surgieron propuestas de intención renovadora que confluyeron en el modernismo y la Generación del 98». Los primeros «proceden en su elaboración de la poesía con una mente sintética, preocupados esencialmente por la estética», en tanto que «la generación del 98 actúa siempre con una mente analítica, desmontando realidades nacionales para descubrir su autenticidad o falsedad» (Amorós y otros, 2003: 318). Para el marco de la LOE de 2006, los autores del manual de Santillana también optan por explicar que «a finales del siglo XIX se abre camino el Modernismo, que siente fascinación por el lujo, el exotismo, la elegancia» y que «junto a él se desarrolla la generación del 98, que centra su interés en los problemas del país» (Pascual y otros, 2009: 257). Por último, reconocemos que nos ha llamado particularmente la atención que, en el contexto del penúltimo cambio legislativo de la LOMCE de 2013, el manual de Santillana vuelva a explicar que en la literatura finisecular nacieron «dos movimientos distintos entre sí y que, sin embargo, se hallan estrechamente relacionados» como son «el Modernismo, surgido en Hispanoamérica, y la generación del 98». O que las similitudes y diferencias de ambos figuren, de nuevo, sintetizadas en una tabla en la que se menciona la búsqueda de la «evasión» como propia del modernismo, en tanto que la generación del 98 «plantea una reflexión crítica que permita la regeneración»; o que el modernismo prefiera «el esteticismo, la sensorialidad, el exotismo», en tanto que la generación del 98 se preocupe por «la depuración verbal, la precisión, la recuperación del léxico arcaico» (López y otros, 2016: 198).

En síntesis, la conceptualización del modernismo como un movimiento amplio, aglutinador de tendencias variopintas y aun opuestas, no limitado exclusivamente a la realidad hispanoamericana, va abriéndose paso en los manuales de bachillerato, aunque aún no se encuentre resuelto el problema de la generación del 98 y el lugar que le corresponde en esa visión. Por un lado, se detecta la resistencia en algunos manuales a suprimirlo por constituir un concepto historiográfico que ha tenido su validez durante décadas y que a los alumnos —permítase la llaneza— «les debería sonar». Por otra parte, intuimos que otros autores lo requieren para dejar constancia de esas otras propuestas estéticas que, en el cambio de siglo, no se avenían con el modernismo más exuberante, retórico y formalista. En este último caso, proponemos que, en lugar de reservar el término *generación del 98* para aglutinar a los «preocupados por España» o a los menos efectistas en su expresión, se opte por una visión que a nosotros nos transmitió el profesor Jesús Barrajón Muñoz (Universidad de Castilla-La Mancha) en sus clases de literatura española contemporánea, y que José María Martínez Cachero había formulado en su trabajo «Modernismo no-exotista»:

Si entendemos el Modernismo como un movimiento de considerable amplitud y significación —recuérdese que Juan Ramón lo estimaba como «un gran movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza»—, cuya duración en el tiempo no termina con la muerte de Rubén Darío (1916) y, por otra parte, no lo identificamos estrechamente con la obra de algún famoso militante —Modernismo igual a (en el sentir de algunos) a Rubendariismo—, es claro que consiente, una vez derrotada la oposición anti-modernista e impuesta su novedad, la existencia en su seno de corrientes diversas, perfectamente compatibles como simultáneas que son, presentes incluso más de una en el mismo poeta; de aquí que pueda hablarse de un modernismo *exotista* (acabo de señalar algunos de sus rasgos) y, contrariamente, de un modernismo *no-exotista* (2000: 416).

Las líneas anteriores plantean, en nuestro sentir, una propuesta metodológica potente y críticamente justificada, que permitiría superar aquel «modernismo frente a noventa y ocho» tan problemático.

AZORÍN EN LA EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

Merece la pena recordar que, desde la promulgación de la LOGSE en 1990 (*Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo*), la educación obligatoria quedó ampliada hasta los dieciséis años y dividida en las conocidas etapas de primaria y secundaria (Jover, 2007: 26-27). Se trata, en palabras de la profesora Ana López-Navajas, de un periodo formativo que «llega a toda la población» y que «proporciona los referentes culturales considerados esenciales, aquellos con los que construimos nuestra memoria cultural», de manera que «resulta un elemento clave tanto para la difusión del conocimiento como para la ocultación del mismo» (2016: 12). No obstante, sabemos que, desde hace ya algunas décadas, el modelo histórico-positivista inaugurado en torno a 1844 con la publicación del *Manual de literatura*, de Antonio Gil de Zárate (véase Núñez Ruiz & Campos Fernández, 2005: 58-74), en el que las nuevas historias de la literatura «son utilizadas por la burguesía española ante todo para asentar su concepto de nacionalidad en cuya cimentación juega un papel importante el conocimiento de nuestro pasado literario» (Núñez Ruiz, 2016: 25), viene sustituyéndose por (o compaginándose con) un modelo de «adquisición de la competencia literaria». Es decir: el estudio prioritario de obras y autores como referentes en la configuración de un marco cultural y un pasado compartidos va dejando paso, en las clases de literatura, a otro propósito capital como el de «formar lectores competentes y autónomos, capaces de disfrutar libremente del placer de la lectura y de enfrentarse críticamente a todo tipo de discursos» (Jover 2007: 38).

Es importante tener en cuenta este cambio de paradigma a la hora de interpretar los resultados que ofrecemos a continuación sobre la acogida que Azorín

y su obra han podido tener en los libros de texto de la enseñanza secundaria. Las preguntas que nos hemos formulado para analizarlos son las siguientes: ¿dispone Azorín de un apartado propio dentro de ellos?; ¿se lo menciona fuera del periodo literario de 1900-1936?; ¿la información que se aporta de él se restringe al bloque de literatura, o, por el contrario, se lo menciona en otros lugares (ejercicios de lengua, actividades de profundización...)?; ¿qué obras suyas se consignan?; ¿se incluyen reproducciones gráficas de ediciones de sus obras?; y, por último, ¿aparecen fotografías o retratos suyos?

Del análisis efectuado se extrae una conclusión general: la presencia de Azorín en los manuales de enseñanza secundaria es francamente testimonial y ocupa un lugar subsidiario respecto a otros autores como Miguel de Unamuno (1864-1936), Antonio Machado (1875-1939), Pío Baroja (1872-1956) o Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). Todos ellos disponen de apartado propio en los 16 libros revisados (Unamuno en 14 de 16), en tanto que Azorín solo dispone de epígrafe dedicado a él en 4 de ellos: en los de Anaya de 2003 y 2017, y en los de Vicens Vives de 2008 y 2021. Sin embargo, eso no quiere decir que sea un completo desconocido en el resto de ediciones. Casi siempre figura mencionado en las páginas introductorias de los temas correspondientes, y normalmente presentado como renovador de la novela a principios del siglo xx. Solo 2 de los 16 manuales revisados no consignan ninguna obra suya: el de Anaya de 2008 y el de Teide de 2016 (solo lo presentan como miembro de la generación del 98). Con estos datos, se entiende que su presencia quede restringida al bloque de literatura: no se lo menciona en ningún caso en las unidades de lengua o comunicación, ni se utilizan textos suyos como base para ejecutar hipotéticos ejercicios de análisis gramatical (al contrario de lo que sucede con Unamuno o Baroja). En cambio, sí resulta curioso que, en el manual de Octaedro de 2005, se incorpore un texto adaptado de *El paisaje de España visto por los españoles* (1917) en el tema de la literatura romántica para ilustrar la manera en que, según Azorín, los escritores de esta etapa desplazaron la mirada hacia la naturaleza como forma de autoconocimiento:

El sentimiento amoroso hacia la Naturaleza es cosa del siglo xix. Ha nacido con el Romanticismo, poco a poco; gracias a la ciencia, a los adelantamientos de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido descubriéndose a sí mismo. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido dueño de sí, consciente de sí frente a la Naturaleza (Azorín, 1961: 1151).

Dada la enorme cantidad de páginas que Azorín dedicó a la crítica literaria, una de las preguntas que nos habíamos formulado era si se lo mencionaba más allá de los temas dedicados a la literatura del primer tercio del siglo xx, acaso para incorporar alguna de sus múltiples valoraciones sobre otros autores clásicos y

modernos. Pues bien: esta es la única ocasión, en los 34 libros de secundaria y bachillerato revisados, en que su nombre se incluye en un tema de literatura fuera del periodo de 1900-1936.

En lo que respecta a títulos suyos que los alumnos puedan conocer, aconsejamos al lector la revisión del *gráfico 1* que incorporamos al final de este capítulo, porque puede resultar ilustrativo. En los 16 manuales de secundaria analizados se han contabilizado un total de 55 menciones a obras suyas. De media, cada manual alude a unos 3 títulos, y está claro cuáles son los predominantes: *La voluntad* (1902) y *Castilla* (1912). La novela y el ensayo por excelencia de Azorín, en los que se juega precisamente a desdibujar las fronteras entre ambos géneros. La tercera en discordia es *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). No hay sorpresas. Se podría haber apostado por unos resultados similares antes de realizar el análisis —y de hecho ya Lozano Marco sugirió que de la extensa producción azoriniana «parecían sobrenadar unos pocos textos» como eran los de *Castilla* y *La voluntad* (1998: 26)—, pero nunca está de más constatarlo con datos.

La voluntad es, junto con *Sonata de otoño* (de Valle-Inclán), *Camino de perfección* (de Baroja) y *Amor y pedagogía* (de Unamuno), una de esas novelas de 1902 con las que «muere el siglo XIX y nace el siglo XX», el «punto de inflexión que señala la declinación de la novela realista y el ascenso de la “nueva novela”» (Martín, 2003: 13-14). *La voluntad* marca, junto a esos otros textos, el progresivo abandono del concepto de *novela* como universo sólido y coherentemente ensamblado, y el comienzo de propuestas más problemáticas, que incorporan multitud de materiales en los que no siempre se atisba la preponderancia de un tono narrativo. Artículos de prensa, cartas, reflexiones ensayísticas o evocaciones líricas empiezan a tener cabida en un artefacto novelesco pretendidamente menos coherente pero más próximo a una realidad que se quiere representar como más contradictoria.

Por su parte, *Castilla* recoge otros de los fragmentos más famosos de Azorín y no es extraño que se erija, junto con *La voluntad*, en el segundo título clave y digno de engrosar el universo de referencias culturales con las que alguna vez el ciudadano medio español ha podido tener contacto. En *Castilla* están «Una ciudad y un balcón», «La catedral» o «Las nubes», fragmento este último en el que, en un ejercicio de pionera y desvergonzada intertextualidad, Azorín imagina a Calisto y a Melibea tranquilamente casados (en lugar de trágicamente fallecidos) y con una hija en común, Alisa, ante la que, como si el tiempo no hubiese transcurrido, se presenta de nuevo un joven mancebo persiguiendo un halcón. Es el fragmento en el que Azorín extrapola a la narrativa y al ensayo hispánicos aquel *eterno retorno* del filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900):

Vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver

todo —angustias, alegrías, esperanzas— como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables (Azorín, 1975: 1013).

Como es de prever en una etapa en la que, para formar a las clases medias, se admiten fundamentalmente «textos canónicos» (Núñez Ruiz, 2016: 28), no hay espacio en estos manuales para el joven Martínez Ruiz anarquista ni para el Azorín anciano. Solo el manual de Edebé de 2021 incluye, sorprendentemente, una mención a *La sociología criminal* (1899) y a *Madrid* (1941). Y recalcamos lo de sorprendentemente porque son las dos únicas obras que se mencionan del autor en sus páginas. Por lo demás, el *gráfico 1* revela visualmente que el grueso de alusiones se concentra entre 1902 (*La voluntad*) y 1915 (*Al margen de los clásicos*), que sin duda es una época de enorme agitación para el autor en lo literario y en lo político, aunque esto último no se mencione. Quizás sí pueda llamar la atención de los azorinistas la ausencia prácticamente total de referencias a sus intentos de renovación teatral en la década de los años 20. Solo hemos hallado una alusión a *Lo invisible* (1928) en el manual de Anaya de 2003, que también es el que acumula más menciones a la obra de Azorín (hasta un total de once).

Por último, y porque puede completar la panorámica que venimos trazando, no hemos hallado ninguna reproducción de ediciones de obras suyas (de otros autores sí que se incluyen), y solo 5 de los 16 manuales analizados recogen algún retrato de Azorín. En todas las ocasiones (Akal de 2003 y 2011, Octaedro de 2005 y 2016, y Vicens Vives de 2021) el escogido es el de Ignacio Zuloaga de 1941, en el que se observa a un Azorín ya cercano a los setenta años sentado de perfil y con unos libros y un paisaje castellano, acaso las fuentes de inspiración que el retratista quiso señalar como principales.

AZORÍN EN EL BACHILLERATO

El bachillerato tiene un sesgo y unos objetivos propios (confesados o implícitos) que lo alejan parcialmente de la secundaria y que contribuyen a explicar por qué la recepción de Azorín y su obra en los manuales de esta etapa es notablemente diferente. En primer lugar, se trata, como es sabido, de una etapa «sin carácter obligatorio a la que acuden esas alumnas y esos alumnos que han sido ya debidamente seleccionados en etapas anteriores» y en la que, para un sector del profesorado, «es al fin el momento de enseñar *literatura de verdad* y de intentar transmitir apresuradamente, en apenas dos años en el caso de España, el inmenso legado de la tradición literaria» (Gracida & Lomas, 2010: 7). Sin entrar ahora en valoraciones sobre la idoneidad o no de esta metodología, parece constatado que es una etapa en la que predominan los siguientes tres patrones en la educación literaria: «en cuanto al canon, el nacional»; «en

cuanto a la distribución de contenidos, el orden cronológico por encima de la progresión en la complejidad de las obras presentadas»; «en cuanto a la metodología, la selección de obras y fragmentos representativos de las diferentes épocas» (Jover, 2010: 28). Por último, los profesores constatan que, en lo que atañe a distribución del tiempo, la educación literaria se encuentra claramente constreñida en estos años por el predominio de la «enseñanza de la lengua»: «lo literario aparece de ordinario, en la enumeración de contenidos de los currículos vigentes, con menos de un tercio de los ítems» (Delmiro, 2010: 49).

En este contexto, nos hallamos con unos manuales en los que el enfoque histórico de enseñanza de la literatura es más marcado que en la secundaria y en los que, como era de prever, aumenta la información aportada tanto sobre Azorín como sobre otros autores. Para empezar, ya sí dispone de epígrafe propio en 14 de los 18 manuales analizados. Solo carece de él en la versión de Bruño de 2003, y en las de Casals de 2003, 2009 y 2016 por tratarse, fundamentalmente, de reediciones con cambios menores ajustados a las nuevas normativas. Ello explica que la media de menciones a obras suyas se dispare desde las apenas 3 por manual en secundaria (casi siempre *La voluntad*, *Castilla* y una más) hasta las 21 presentes en los libros de bachillerato. En este sentido, los autores Carlos Arroyo Cantón, Perla Berlato y Mabel Lozano son los que parecen mostrar una mayor predilección por Azorín, o bien considerarlo particularmente relevante en el contexto de la Edad de Plata, puesto que mencionan en 41, 57 y 60 ocasiones obras suyas en las versiones que elaboran para Oxford, respectivamente, en 2003, 2009 y 2013.

Por otro lado, y al contrario de lo que sucedía en secundaria, casi la mitad de los manuales (8 de 18) recurren a textos de Azorín en los bloques de lengua a modo de ejemplificación de algún aspecto gramatical, o como base para plantear actividades. La obra preferida en este sentido es, de nuevo, *Castilla*, de la que se toman fragmentos de «La catedral» y de «Ventas, posadas y fondas» (Azorín, 1975: 996-999 y 1006-1009) para ejemplificar cómo funcionan la yuxtaposición y la coordinación. El recurso a textos de Azorín para ejemplificar estos procedimientos de relación sintáctica no es casual. Responde a la extendida (y justificada) visión de nuestro autor como un artista diáfano, cristalino, que huye de lo abstruso y que apuesta más por la enumeración que por la subordinación de elementos, como lo formulara en *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916):

Haced lo siguiente y habréis alcanzado de un golpe el gran estilo: *colocad una cosa después de otra*. Nada más; esto es todo. ¿No habéis observado que el defecto de un orador o de un escritor consiste en que coloca unas cosas dentro de otras, por medio de paréntesis, de apartados, de incisos y de consideraciones pasajeras e incidentales? Pues bien: lo contrario es colocar las cosas —ideas, sensaciones— *unas después de otras* (Azorín, 1961: 546).

Por lo que respecta a obras referenciadas, el *gráfico 2* vuelve a dejar claro que el nombre de Azorín se asocia, fundamentalmente, a *La voluntad* y a *Castilla*. Estos títulos copan la mayor cantidad de menciones, seguidos de *Los pueblos* (1905) y *La ruta de don Quijote* (1905), otras de las grandes obras asociadas al imaginario azoriniano hasta el punto de erigirse en paradigmáticas de su credo estético. Particularmente, *Los pueblos* contiene la que, con mucha razón, Miguel Ángel Lozano Marco calificó como «pieza fundamental en la formación y consolidación de la estética de Azorín: su artículo “Confesión de un autor”» (1997: 135). Ese capítulo viene a ser, de nuevo en palabras de este investigador:

expresión del «espíritu simbolista» tal como lo propone el escritor, y tal como lo va manifestando en sus escritos: la atención a los objetos y sucesos vulgares y la intuición del misterio; la belleza de lo vulgar y el concierto de las cosas cotidianas entendido como una revelación de lo eterno (Lozano Marco, 2002: 133).

Sin embargo, lo que sí debemos destacar en relación con este asunto es que ninguno de los manuales consultados ha hecho suya una de las mayores reivindicaciones introducidas en la crítica azoriniana de las últimas décadas: su vinculación con la estética simbolista, reiteradamente defendida y claramente razonada por Lozano Marco. Fue Manuel Granell quien calificó como «impresionista» la estética de Azorín (véase 1949: 191) y esa es la visión que recogen los manuales consultados. En el de Oxford de 2003 se lo presenta como influido por «la filosofía, la literatura y la pintura impresionistas» (Arroyo Cantón y otros, 2003: 250); en el de Santillana de 2003 se nos habla de «su sensibilidad agudísima para la captación de los detalles menudos, de los matices reveladores, vertida en un estilo impresionista, plástico y fragmentario» (Bosque y otros, 2003: 355); y en el de Bruño de 2009 volvemos a encontrar alusiones al «ensayo impresionista de Azorín» (Nicolás Vicioso y otros, 2009: 192). En cambio, las llamadas de atención de Fox (véase 1999) o Lozano Marco (véase 1996) sobre el influjo de Maurice Maeterlinck (1862-1949) o Arthur Schopenhauer (1788-1860) en nuestro escritor, así como su invitación a replantearse el supuesto impresionismo o costumbrismo de su estética no como una manera de reflejar, sin más, las costumbres, sino de aspirar a «divinizar las cosas» (como interpretó magistralmente Ortega en 1917 en «Primores de lo vulgar», 2017: 305-307), aún no han calado.

Del total de las alusiones a obras de Azorín en los 18 manuales examinados, el 40% corresponde a textos narrativos (novelas, pues no se menciona ninguno de sus volúmenes de cuentos), el 40% a ensayos y el 20% a obras de teatro (utilizamos la discriminación genérica planteada por Rigual en 1998: 1559-1587, que incluye *El licenciado Vidriera* en la categoría de «ensayo»). Azorín se presenta ante los alumnos de bachillerato fundamentalmente como novelista y

ensayista, aunque los manuales no se olviden de remarcar que el periodismo fue «una de sus actividades principales» (Mateos Donaire y otros, 2016: 189) o que muchas de las páginas de sus ensayos proceden de ahí. Su faceta como creador teatral pasa más desapercibida. Normalmente, obras como *Old Spain* (1926), *Lo invisible* (1928) o *Angelita* (1930) reciben alguna alusión en los apartados dedicados al teatro español del primer tercio del siglo xx (como ejemplos de teatro anti-realista o anti-naturalista), pero, como es natural, el protagonismo aquí se reserva para Jacinto Benavente (1866-1954), Ramón del Valle-Inclán o Federico García Lorca (1898-1936). El hecho de que la trilogía de *Lo invisible* cope la mayor parte de las alusiones (y sea también, recordamos, la única obra dramática de Azorín mencionada en manuales de secundaria) ratificaría la extendida visión de que ella constituye «el mejor ejemplo de lo que Azorín consiguió en su empeño por lograr la renovación de la escena española» (Paco & Díez Mediavilla, 1998: 55).

Por lo que respecta a su faceta ensayística, los autores suelen sintetizar sus aportaciones en torno a dos líneas como las recogidas en el manual de Santillana de 2003: «la estampa paisajística evocadora y nostálgica» y la «relectura vivificadora de los clásicos» (Bosque y otros, 2003: 355). La mirada al paisaje (rural y urbano) y la atención continuada que prestó a los clásicos en su intento de forjar una identidad cultural compartida (Mainer, 2000: 208-219; Martín-Hervás, 2017; o Ferri Coll y otros, 2019) son, en efecto, dos constantes de su producción ensayística. Sin embargo, pasa mucho más desapercibido un tercer aspecto clave: su periodismo y ensayismo políticos. Obras como *El político* (1908), *Entre España y Francia: páginas de un francófilo* (1917), *París, bombardeado* (1919) o *El chirrión de los políticos* (1923) no se mencionan en ninguna ocasión, y solo Casals, en sus ediciones de 2003 y 2009, alude a *Parlamentarismo español* (1916). Edward Inman Fox ya avisó de que, de los 5.500 artículos que enumeró en su *Guía de la obra completa*, «unos 1.700 tratan cuestiones o ideas políticas, mientras solo se encuentran unos 200-300 de tema político entre los recopilados en libro» (1992: 100-101). El periodismo político de Azorín sigue siendo un gran desconocido para el público general a pesar de que la tercera parte de toda su producción pivote en torno a él. Su simpatía hacia dos políticos conservadores profundamente combatidos como Antonio Maura (1853-1925) o Juan de la Cierva y Peñafiel (1864-1938), su aceptación de la dictadura de Franco (o su resignación ante ella), así como el detalle nada desdeñable de que buena parte de este material continúe aún sin recopilarse, son algunos de los factores que lastran la comprensión de una parte de su obra más sustanciosa de lo que se cree. Sus artículos fervientemente aliadófilos durante la Gran Guerra, sus reflexiones sobre federalismo, Cataluña y España, así como su ilusión ante el advenimiento de la Segunda República (véase Fuster, 2018 y 2020), siguen aportando sugerentes visiones de temáticas vivas en nuestro

tiempo, y desvelan a un Azorín no tan contemplativo, resignado y retraído de la vida como en ocasiones se ha concebido. Los profesores Francisco José Martín y José Ferrándiz Lozano han sido seguramente los investigadores más empeñados en las últimas décadas en iluminar esta faceta desconocida del autor y en reclamar para él una visión más completa que incluya «su labor como dramaturgo, ensayista, político, teórico político y, en definitiva, como intelectual» (Martín, 2007: 19); o en reivindicar que «a Azorín solo es posible comprenderlo en su integridad en un escenario en el que vengan a confluir el literato, el periodista y el personaje inquieto por la política» (Ferrándiz Lozano, 2001: 33). Además, los amantes del ensayismo también hallarán en este material (particularmente, en sus rompedoras y amenas crónicas parlamentarias) motivos de deleite estético. No obstante, es cierto que todos estos hallazgos de la crítica azoriniana son relativamente recientes y quizás por ello no han podido calar en los libros de texto.

Finalmente, por lo que a material gráfico respecta, solo en una ocasión (Casals de 2009) se incluye una reproducción de una portada de una obra de Azorín. Se trata de una copia de *Los pueblos* en edición preparada para La Novela Corta en 1917. En cambio, y como cabía esperar, su presencia en forma de fotografías o retratos es mayor que en los manuales de secundaria. En 10 de los 18 analizados para bachillerato se incluye este tipo de material. A diferencia de lo que sucediera en la secundaria, el retrato más repetido ahora (hasta en cuatro ocasiones) es el elaborado por Juan de Echevarría en 1922. El de Ignacio Zuloaga de 1941, que copaba todas las apariciones en los libros de secundaria, solo figura en dos manuales de bachillerato. Finalmente, llama la atención que solo en dos ocasiones el tipo de fotografía escogida se corresponda con el periodo de juventud del autor. Solo McGraw-Hill, en sus versiones de 2003 y 2006, opta por representar visualmente al autor en sus primeros años, y para ello escoge el retrato elaborado por Ricardo Baroja (1871-1953) en 1901. Quizás se trate de un detalle sin importancia, pero este tipo de selección contribuye a apuntalar la generalizada concepción de Azorín como un escritor contemplativo, sereno e incluso impasible, algo que, desde luego, choca tanto con su producción más juvenil como con las reiteradas polémicas que sostuvo en la prensa.

CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, quedan claras algunas cuestiones. Por lo que respecta al marbete de *generación del 98*, no ha desaparecido en absoluto de los manuales de lengua y literatura de las etapas preuniversitarias en lo que llevamos de siglo XXI. Su uso pervive, además, en la ordenación vigente de los temarios de oposiciones al cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. En cambio, desde la

LOE sí que ha desaparecido de los reales decretos que han venido regulando, en el nivel estatal, los currículos de secundaria y bachillerato.

La conceptualización de la literatura finisecular sigue articulándose, particularmente en los manuales de secundaria, en torno a la ficticia oposición entre *modernismo* y *generación del 98* que la crítica de las últimas décadas del siglo xx se ha encargado afanosamente de desmontar. El caso del bachillerato es ligeramente distinto. Sí que han penetrado marcos interpretativos que apuestan por una visión más global, de época, para dar cuenta de la literatura española de las primeras décadas del siglo xx, pero el método de división generacional (generación del 98, del 14 y del 27) sigue muy presente. Tampoco ha desaparecido del todo en esta etapa el marco mental de oposición entre modernismo y generación del 98.

Por lo que respecta, particularmente, a Azorín, nuestro análisis de 34 manuales de lengua y literatura de enseñanza preuniversitaria publicados en lo que llevamos de siglo xxi ha revelado una acogida muy dispar de su obra en las etapas de secundaria y bachillerato. Su presencia en la primera de ellas es testimonial (solo posee epígrafe propio en 4 de los 16 manuales analizados) y ocupa un lugar claramente subsidiario respecto a coetáneos como Unamuno, Antonio Machado, Baroja o Valle-Inclán. En un contexto en el que forzadamente se debe sintetizar (pues se combina la enseñanza de la lengua y la literatura en una misma asignatura), y en el que lo fundamental no es tanto aportar a los estudiantes listados de obras, fechas y autores, la obra de Azorín queda relegada a un segundo plano por unos esquemas conceptuales que ya conciben a Unamuno, Antonio Machado, Baroja y Valle-Inclán como suficientemente representativos, respectivamente, del ensayo, la poesía, la novela y el teatro de lo que suelen categorizar como «generación del 98».

Por lo que respecta al bachillerato, el nivel formativo de los estudiantes, así como el enfoque historicista que pervive, justifica el mayor protagonismo otorgado a autores que en la secundaria habían pasado desapercibidos, como es el caso de Azorín. Ello explica que aquí ya sí posea epígrafe propio en la mayoría de manuales examinados (14 de 18) y que el número de obras suyas a que se hace alusión se amplíe notablemente. Aunque, al igual que en la secundaria, *La voluntad* y *Castilla* sigan constituyendo los títulos asociados, por excelencia, al universo azoriniano, aquí ya se aprecia margen para mencionar otras obras representativas de su quehacer ensayístico y novelístico: *Los pueblos*, *La ruta de don Quijote*, *Antonio Azorín* o *Doña Inés* son los cuatro títulos siguientes en el escalafón de menciones. Incluso sus afanes de renovación teatral de los años veinte suelen tener cabida mediante alusiones a *Lo invisible* o *Angelita*.

Por último, y por lo que respecta a la interpretación que de todo este elenco de obras —y del mismo Azorín— se ofrece, sí nos gustaría reiterar que significativos avances alcanzados por la crítica están tardando en llegar a los manuales

examinados, lo que sin duda torpedea que alcancen al lector medio. Aquella imagen escolar de Azorín como «moroso captador de objetos» y «descriptor de una “España Eterna” y parálitica» a que aludiera Lozano Marco (1998: 83) sigue vigente en buena parte de los manuales analizados y es, sin duda, más heredera de las visiones que nos legaran autores como Pedro Laín Entralgo o Manuel Granell en los años cincuenta, que de las interpretaciones que viene construyendo la crítica desde los años noventa. Estas últimas nos hablan de un Azorín inquieto, pionero en la renovación de la novela, el ensayo, el teatro y el periodismo modernos, buen conocedor de la literatura europea y de la de otras regiones de España (particularmente, de la escrita en catalán), cultivador de una estética que sin tapujos puede catalogarse de simbolista, practicante de una intertextualidad desacomplejada y *avant la lettre* que podría conectar con la *fan-fiction* actual, y también nos retratan a un personaje batallador en lo ideológico y en lo político. Esta nueva visión de Azorín, más rica, poliédrica, seguramente podría ayudar a captar lectores y a que abandonase esa suerte de purgatorio por el que todavía deambula.

Evidentemente, la educación literaria preuniversitaria no va de formar azorinistas en particular (tampoco galdosistas o barojianos), por lo que no es posible que recale en los manuales hasta el último detalle rescatado por los especialistas. Sin embargo, tampoco hay razón para empeñarse en mantener en ellos interpretaciones superadas, o que incluso pueden plantear problemas didácticos en la comprensión de procesos históricos. Por ello queremos finalizar deseando una mayor sintonía entre la academia y la escuela, así como el abandono de esas reticencias e inercias a que con frecuencia nos entregamos unos y otros, y que acaban torpedeando el avance del conocimiento.

MANUALES ANALIZADOS

| Legislación | Etapa | Autores | Título | Lugar | Editorial | Año |
|-------------|-------|--|---|-----------|-----------|------|
| LOCE 2002 | ESO | Martínez Jiménez, José Antonio, Francisco Muñoz Marquina y Miguel Ángel Sarrión Mora | <i>Lengua castellana y literatura. 4.º ESO</i> | Madrid | Akal | 2003 |
| LOCE 2002 | ESO | Lázaro Carreter, Fernando, Rosa Llupart, Joaquín Mindán y Eduardo Gimeno | <i>4.º Secundaria. Lengua castellana y literatura</i> | Madrid | Anaya | 2003 |
| LOCE 2002 | ESO | Bustos, Juan Antonio, Blas Ferrero Celada y Miguel Gómez Gejo | <i>Lengua y literatura. 4.º ESO</i> | Barcelona | Edebé | 2003 |

| Legislación | Etapas | Autores | Título | Lugar | Editorial | Año |
|-------------|--------|--|---|-----------|--------------|------|
| LOCE 2002 | ESO | Calero Heras, José y José Quiñero Hernández | <i>Lengua viva 4. Lengua castellana y literatura. 4.º ESO</i> | Barcelona | Octaedro | 2005 |
| LOCE 2002 | ESO | Fortuny, Joan, Carme Picó, Rosa Alsina y Salvador Martí | <i>Lengua castellana y literatura 4. Segundo ciclo</i> | Barcelona | Teide | 2003 |
| LOCE 2002 | ESO | Pintado Estévez, Francisco, María Dolores Rodríguez Marín, Rafael Rodríguez Marín y Mari Paz Soler Fierrez | <i>Canal 4. Lengua y literatura</i> | Barcelona | Vicens Vives | 2003 |
| LOE 2006 | ESO | Martínez Jiménez, José Antonio, Francisco Muñoz Marquina y Miguel Ángel Sarrión Mora | <i>Lengua castellana y literatura. 4.º ESO</i> | Madrid | Akal | 2011 |
| LOE 2006 | ESO | Bello, Carmen, Ana Gómez, Amparo Medina-Bocos, Esperanza Ortega y Pilar Zaragoza | <i>Educación Secundaria 4. Lengua y Literatura</i> | Madrid | Anaya | 2008 |
| LOE 2006 | ESO | Gérez Alum, Pau, Víctor García, Patricia Beltrán, Eduard Solé Carrizo, Juan Antonio Bustos y Blas Ferrero Celada | <i>Lengua y literatura. 4 ESO</i> | Barcelona | Edebé | 2008 |
| LOE 2006 | ESO | No sacó edición | | Octaedro | | |
| LOE 2006 | ESO | Fortuny, Joan, Carme Picó, Rosa Alsina y Salvador Martí | <i>Lengua castellana y literatura. 4.º ESO</i> | Barcelona | Teide | 2008 |
| LOE 2006 | ESO | Canto Pallarés, José del, María Josefa Crespo Ramos, Arturo García Cruz y Manuela Blanco de Mena | <i>Juglar. Lengua castellana y literatura. Educación Secundaria. Cuarto curso</i> | Barcelona | Vicens Vives | 2008 |
| LOMCE 2013 | ESO | No sacó edición | | Akal | | |
| LOMCE 2013 | ESO | Gutiérrez Ordóñez, Salvador, Remedios Luna, Desirée Pérez y Joaquín Serrano | <i>ESO 4. Lengua y literatura</i> | Madrid | Anaya | 2017 |
| LOMCE 2013 | ESO | Reyes Robledo Castizo, María, Juan José Sendín Vinagre y Elena Rodríguez López | <i>Lengua y literatura. 4 ESO</i> | Barcelona | Edebé | 2021 |

| Legislación | Etapas | Autores | Título | Lugar | Editorial | Año |
|-------------|--------------|---|--|-----------|--------------|------|
| LOMCE 2013 | ESO | Calero Heras, José y José Quiñero Hernández | <i>Lengua viva. Lengua castellana y literatura. 4.º ESO</i> | Barcelona | Octaedro | 2016 |
| LOMCE 2013 | ESO | Arce, Mercé, Lope López, Pau Miret y Montserrat Mola | <i>4 ESO Vigía. Lengua castellana y literatura</i> | Barcelona | Teide | 2016 |
| LOMCE 2013 | ESO | Bernabeu Morón, Natalia, Elena Escribano Alemán, Félix Esteso Moya y Paloma Rodríguez Delgado | <i>Lengua castellana y literatura 4. En RedLCL</i> | Barcelona | Vicens Vives | 2021 |
| LOCE 2002 | Bachillerato | Natalia Bernabeu Morón, Olga González Hernández y Carmen Nicolás Vicioso | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Bruño | 2003 |
| LOCE 2002 | Bachillerato | Alonso, Santos, Antonio López, Pedro Lumbreras y Azucena Pérez | <i>Apóstrofe 2. Bachillerato: Lengua y literatura</i> | Barcelona | Casals | 2003 |
| LOCE 2002 | Bachillerato | Vilaplana López, José Luis, Albert Mayol y Rosa María Ferré | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | McGraw-Hill | 2003 |
| LOCE 2002 | Bachillerato | Arroyo Cantón, Carlos, Perla Berlato y Mabel Mendoza | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Oxford | 2003 |
| LOCE 2002 | Bachillerato | Bosque, Ignacio, Francisco Rico, M. Victoria Escandell, Manuel Leonetti, Cristina Sánchez, Gonzalo Pontón y Domingo Ródenas | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Santillana | 2003 |
| LOCE 2002 | Bachillerato | Amorós, Andrés, Leonardo Gómez Torrego, Pilar Navarro Gómez y Enrique Páez | <i>Contexto 2. Lengua castellana y literatura: Bachillerato</i> | Madrid | SM | 2003 |
| LOE 2006 | Bachillerato | Nicolás Vicioso, Carmen y Carmen Jiménez García-Brazales | <i>Lengua y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Bruño | 2009 |
| LOE 2006 | Bachillerato | Alonso, Santos, Antonio López, Pedro Lumbreras y Azucena Pérez | <i>Apóstrofe XXI. Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Barcelona | Casals | 2009 |
| LOE 2006 | Bachillerato | Vilaplana López, José Luis, Albert Mayol y Rosa María Ferré | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | McGraw-Hill | 2006 |

| Legislación | Etapa | Autores | Título | Lugar | Editorial | Año |
|-------------|--------------|---|---|-----------|-------------|------|
| LOE 2006 | Bachillerato | Arroyo Cantón, Carlos y Perla Berlato Rodríguez | <i>Serie contemporáneos. Tesela. Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Oxford | 2009 |
| LOE 2006 | Bachillerato | Pascual, José Antonio, Luis Alcalde, Ladislao Castro, Alberto Blecua, Joan Estruch, Teresa Julio y María Morrás | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Santillana | 2009 |
| LOE 2006 | Bachillerato | Blecua, José Manuel, Pilar Navarro Erasti, Teresa R. Ramalle, Ricardo Boyano, José Manuel Viguera y Santiago Fabregat | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | SM | 2009 |
| LOMCE 2013 | Bachillerato | Nicolás Vicioso, Carmen y Carmen Jiménez García-Brazales | <i>Lengua y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Bruño | 2016 |
| LOMCE 2013 | Bachillerato | Alonso, Santos, Antonio López, Pedro Lumbreras y Azucena Pérez | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Barcelona | Casals | 2016 |
| LOMCE 2013 | Bachillerato | Mateos Donaire, Esperanza, Laura Espí Jimeno, Beatriz González Gallego, Juan Carlos Pantoja Rivero, Mercedes del Río Luelmo y Emilio Sales Dasi | <i>Lengua castellana y literatura 2.º Bachillerato</i> | Madrid | McGraw-Hill | 2016 |
| LOMCE 2013 | Bachillerato | Arroyo Cantón, Carlos y Perla Berlato Rodríguez | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | Oxford | 2016 |
| LOMCE 2013 | Bachillerato | López, Fernando J., Luis Navarro Torre, María Dolores Pérez Andrés e Israel Prados Benítez | <i>Lengua y literatura. 2.º Bachillerato. Serie comenta</i> | Madrid | Santillana | 2016 |
| LOMCE 2013 | Bachillerato | Blecua, José Manuel (coord.), Ricardo Boyano, Santiago Fabregat y Victoria Hernández | <i>Lengua castellana y literatura. 2.º Bachillerato</i> | Madrid | SM | 2016 |

GRÁFICOS

Gráfico 1: Menciones a obras de Azorín en manuales de E.S.O.

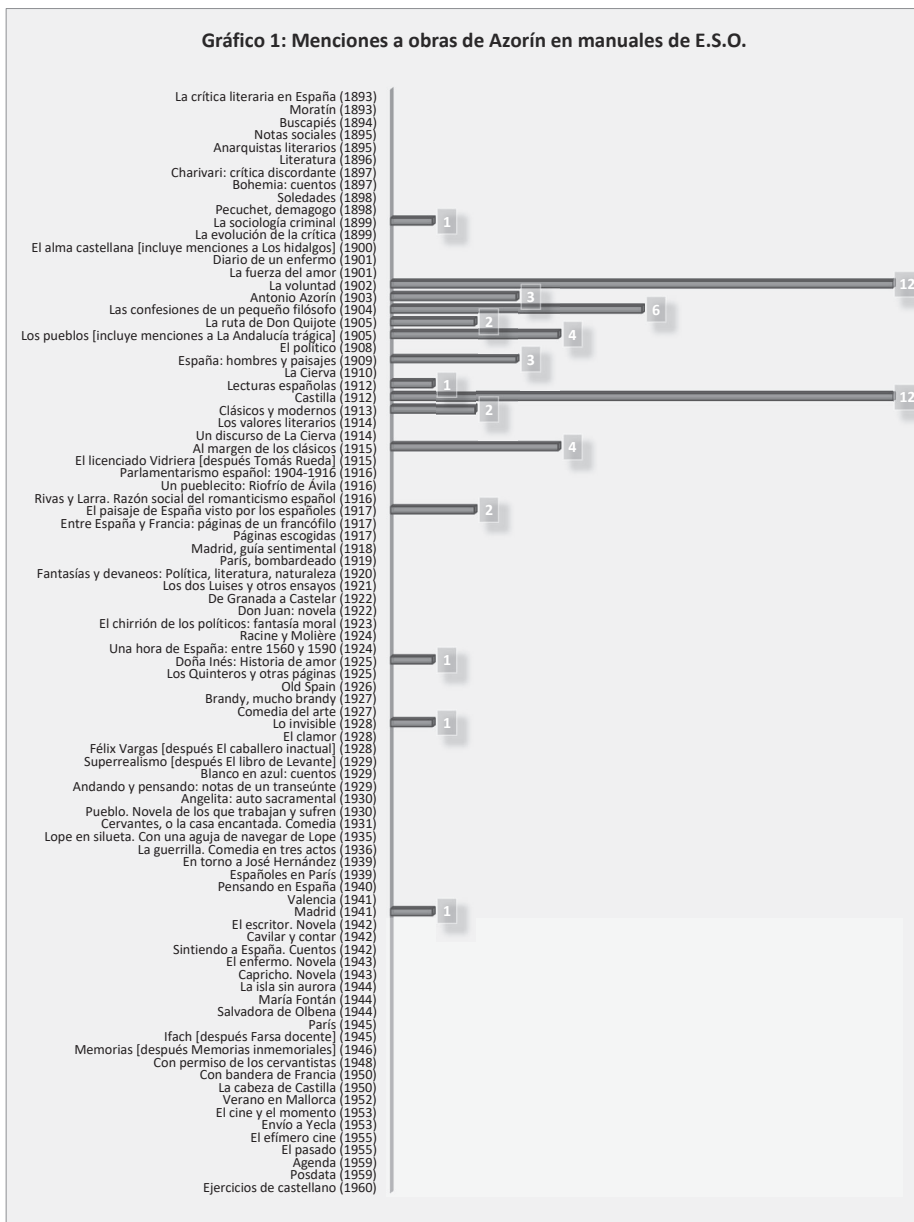
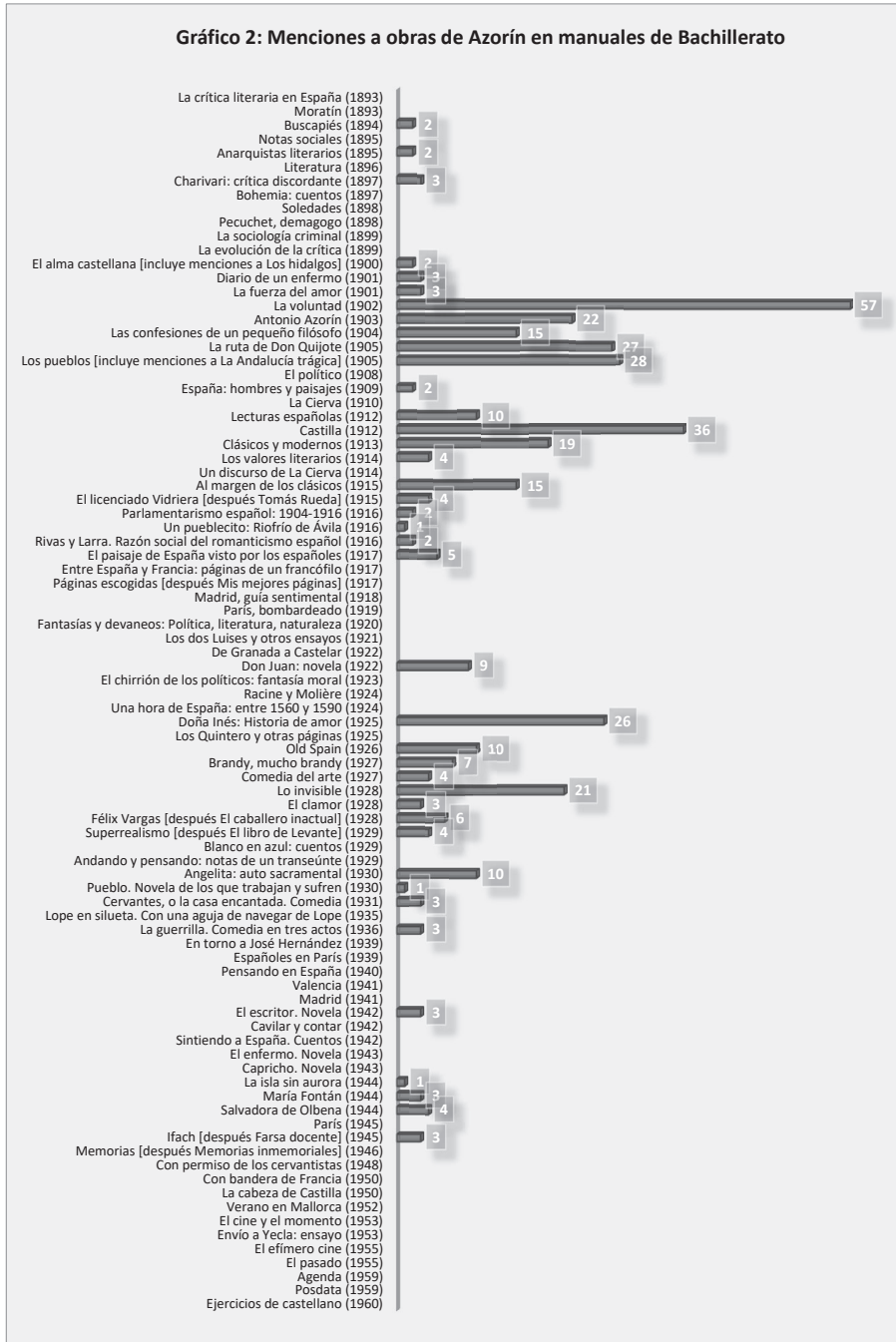


Gráfico 2: Menciones a obras de Azorín en manuales de Bachillerato



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura* (1.^a ed. 1972), trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
- AZORÍN (José Martínez Ruiz), *Obras completas III*, Madrid, Aguilar, 1961, 2.^a ed.
- AZORÍN (José Martínez Ruiz), *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1975.
- BRAGA BLANCO, Gloria & José Luis BELVER DOMÍNGUEZ, «El análisis de los libros de texto: una estrategia metodológica en la formación de los profesionales de la educación», *Revista Complutense de Educación*, 27-1 (2016), pp. 199-218.
- CACHO VIU, Vicente, *Repensar el noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- DELMIRO, Benigno, «Pasado y presente de la educación literaria en el bachillerato», *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 55 (2010), pp. 39-50.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente al Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- FERRÁNDIZ LOZANO, José, *Azorín, la cara del intelectual. Entre el periodismo y la política*, Alicante, Instituto Juan-Gil Albert / Agua Clara, 2001.
- FERRI COLL, José María, Enrique RUBIO CREMADES y Dolores THION (coords.), *Azorín: la invención de la literatura nacional*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- FOX, E. Inman: «El concepto de la “generación de 1898” y la historiografía literaria», en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 1761-1770.
- FOX, E. Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- FOX, E. Inman, «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», *Anales Azorinianos*, 7 (1999), pp. 11-22.
- FUSTER, Francisco, «Volver a Azorín», *ABC*, 2017, 15 de marzo, p. 3: <https://www.abc.es/opinion/abci-volver-azorin-201703160420_noticia.html>.
- FUSTER, Francisco, «El devenir de la ilusión. Azorín ante la Segunda República (1931-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 817-818 (2018), pp. 124-142.
- FUSTER, Francisco, «Azorín, Cataluña y el catalanismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 837 (2020), pp. 114-127.
- GRACIDA, Ysabel & Carlos LOMAS, «La educación literaria en el bachillerato», *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 55 (2010), pp. 5-8.
- GRANELL, Manuel, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- JESCHKE, Hans, *La Generación de 1898 (Ensayo de una determinación de su esencia)* (1.^a ed. 1934), Madrid, Editora Nacional, 1954.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo: apuntes de curso*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999.
- JOVER, Guadalupe, *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*, Barcelona, Octaedro, 2007.
- JOVER, Guadalupe, «La educación literaria en el bachillerato: futuros posibles», *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 55 (2010), pp. 27-38.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Editora Nacional, 1945.
- LÓPEZ NAVAJAS, Ana, *Las mujeres que nos faltan. Análisis de ausencias de las mujeres en los manuales escolares*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 2016.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Schopenhauer en Azorín. La “necesidad de una metafísica”», *Anales de la Literatura Española*, 12 (1996), pp. 203-216.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia (eds.), *En el 98 (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor, 1997, pp. 109-135.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Introducción general», en Azorín, *Obras escogidas I. Novela completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 25-88.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de la Literatura Española*, 15 (2002), pp. 123-138.
- MAINER, José-Carlos, «El modernismo como actitud», en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. 6/1 Modernismo y 98: primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 61-76.
- MAINER, José-Carlos, *Historia, literatura y sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- MAINER, José-Carlos, «Azorín, medio siglo después», *Revista de Libros*, 2017, 5 de julio: <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-azorin-no-borre-huella-201704050218_noticia.html>.
- MAINER, José-Carlos & Jordi GRACIA (eds.), *En el 98 (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor, 1997.
- MARTÍN, Francisco José (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- MARTÍN, Francisco José, «Introducción», en Azorín, *El Político*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 13-123.
- MARTÍN-HERVÁS, Miguel Ángel, *Hacia la creación de una cultura e identidad nacionales: Azorín y su lectura de los clásicos (1912-1915)*, Madrid, Visor, 2017.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Modernismo no-exotista. ¿Cotidianismo, Familiarismo, Humildismo?», en *El canto de las sirenas (páginas de investigación y crítica). Homenaje a José María Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 411-426.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel & Mar Campos FERNÁNDEZ-FÍGARES, *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España (1850-1960)*, Madrid, Akal, 2005.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel, «Modelos de educación literaria en el moderno sistema escolar», *Lenguaje y Textos*, 43 (2016), pp. 23-32.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, ed. Alfonso García Morales, Sevilla, Renacimiento, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Azorín o primores de lo vulgar», en *Obras completas. Tomo II*, Madrid, Alianza Editorial, 2017, 5.ª ed., pp. 291-322.
- «Orden de 9 de septiembre de 1993 por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, adquisición de nuevas especialidades y movilidad para determinadas especialidades de los Cuerpos de Maestros, Profesores de Enseñanza Secundaria y Profesores de Escuelas Oficiales de Idiomas», *Boletín Oficial del Estado*, 226 (21 de septiembre de 1993), pp. 27400-27438.
- PACO, Mariano de & Antonio Díez MEDIÁVILLA, «Los textos teatrales de Azorín», en Azorín, *Obras escogidas III. Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 25-58.

- Real Decreto 831/2003, de 27 de junio, por el que se establece la ordenación general y las enseñanzas comunes de la Educación Secundaria Obligatoria, *BOE*, 158 (3 de julio de 2003), pp. 25683-25743.
- Real Decreto 117/2004, de 23 de enero, por el que se desarrolla la ordenación y se establece el currículo del Bachillerato, *BOE*, 42 (18 de febrero de 2004), pp. 7575-7662.
- Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, *BOE*, 3 (3 de enero de 2015), pp. 169-546.
- Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, *BOE*, 82 (6 de abril de 2022), pp. 1-325.
- RIGUAL, Magdalena, «Estudio bibliográfico de José Martínez Ruiz, Azorín», en Azorín, *Obras escogidas III. Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 1547-1675.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libros, 2006.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, «El Siglo de Oro en los manuales de Lengua castellana y literatura para Secundaria: proyectos editoriales ajenos al currículo y la inclusión», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 34 (2022), pp. 171-181.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- SHAW, Donald L., *La generación del 98* (1.ª ed. 1977), trad. Carmen Hierro, Madrid, Cátedra, 1997, 7.ª ed.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Sobre la aproximación a la obra dramática de Calderón de la Barca en la Educación Secundaria: del currículo al libro de texto», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 31 (2019), pp. 217-231.

GABRIEL MIRÓ Y EL PESO DE LOS AÑOS

Ricardo LANDEIRA
University of Colorado

La carrera del escritor profesional en España nunca fue muy llevadera ni de muchas ganancias. En la época en que Miró se estrena como escritor, a principios del siglo pasado, contados son los autores que viven de la pluma. Desde los más notables como Miguel de Unamuno hasta los más desconocidos, todos sin excepción, tienen que costearse las publicaciones de sus primeros libros, al menos hasta haber alcanzado un índice de popularidad y número de ventas respetable en vista de lo cual las casas editoriales dejan de ser reacias a subvencionar sus obras. Así ocurre en el caso de escritores profesionales, mas al tratarse de escritores que desde un principio negaron tener la escritura como profesión y solo quisieron considerarla como vocación, lo difícil se torna imposible. Gabriel Miró, escritor puro, sin agenda de ningún tipo, entregado en cuerpo y alma únicamente a su estética, no pudo levantar cabeza en toda su vida en lo que se refiere a ganancias monetarias, a reunir un número regular de lectores asiduos o siquiera a poder elegir un lugar dilecto donde ubicar su casa y su familia.

En este breve ensayo hago un recorrido a lo largo de la postrera década de la existencia de Gabriel Miró, haciendo altos en momentos clave —felices algunos, tristes los más— que muestran las luchas de este pulcro escritor batiéndose día tras día con mínimas ediciones, injustos rechazos, intrigas difamatorias y adversarios tenaces cuyas campañas no supo él desarmar. Mi empeño en todo ello es dejar constancia de cómo, a pesar de una existencia adversa en todos los conceptos, Miró consiguió lograr una obra que perdura y cuya estima va en aumento por cuantos lectores la han sabido aprehender según él la había concebido, usando «la palabra que no lo dice todo, sino que lo contiene todo» (*El humo dormido*: 60) o, como lo ilustra el narrador del *Libro de Sigüenza*, de este modo: «Hay un balcón entreabierto. Un balcón “abierto del todo” quizá

fuese de una llaneza demasiado vulgar [...] Por fortuna, aquel balcón estaba entreabierto» (Miró, 1990: 277). Este recorrido mío puede que sea familiar a los buenos conocedores de la obra mironiana, pero aun así lo hago para reafirmar mi fe en un escritor al que, por mucho que se le admire en la actualidad, todavía dista de haber alcanzado el reconocimiento que en mi estima merece.

Cuando en 1926 publica Gabriel Miró *El obispo leproso*, segunda parte de *Nuestro Padre San Daniel* (1921), había cumplido él ya los cuarenta y siete años, edad en que empezaba a sentirse mayor según confesaba a sus amigos. Esta larga obra en dos tomos, ubicada en la imaginaria sede episcopal de Oleza (Orihuela), resulta en muchos sentidos pareja a *La Regenta* de Leopoldo Alas también lanzada en dos tomos (1884-1885) y situada en otra capital provinciana (Oviedo) que su autor bautiza como Vetusta. Clarín tiene a la sazón treinta y dos años y, si bien le quedan pocos de vida, sus novelas, cuentos y otros escritos siguen apareciendo hasta la fecha de su muerte (1901) a los cuarenta y nueve. Miró fallece a los cincuenta. Ambos autores cosecharon muchos sinsabores tanto por parte de la Iglesia como por el ramo más reaccionario del mundillo literario de la época debido a la visión corrosiva de las costumbres provincianas, las oscuras prácticas eclesiásticas predominantes y la represión sexual de finales de siglo retratadas en sendas novelas. El relieve público de ni uno ni otro novelista decayó en absoluto sino todo lo contrario, pero, así como Clarín consiguió superar vituperios e injustos atropellos tronando desde el foro de sus *paliques*, Miró, desprovisto de una tribuna semejante, no pudo, ni supo, ni quiso afrontar los improperios y se sumió indefenso en la pasividad del refugio de su hogar familiar. A partir de estas fechas, hasta su inesperada muerte apenas cuatro años después, su existencia es un conmovedor periplo en el que sortea reveses sin cesar, acabando por resignarse a vivir en «el mundo según es» (King, 1961: 142). Este será el Miró definitivo para mí, el del último lustro de su vida cuando acordes él y su complementario *Sigüenza* dejan de existir a escasos meses de diferencia cuando ya nada se espera de este mundo, afirmándose el creador en su criatura y ambos en el ambiente de ficción donde los dos pervivirán para siempre. Nos quedan pues la bipartita novela de Oleza y *Años y leguas* no solo como sus obras maestras sino como las postreras salidas de su pluma. La una como culminación de su novelística y la otra como rúbrica de la trilogía sigüencista.

Había Miró llegado a Madrid hacía seis años, esperanzado por la posibilidad de una mejoría económica y de un más amplio horizonte para la publicación de sus obras. No venía en pos de la notoriedad o de los grandes éxitos, cosa que ni esperaba ni deseaba, anhelando únicamente el parabién que a su arte le constaba merecer. El Madrid de aquella época se constituía en el asiento de las más conocidas editoriales, en el centro de grandes rotativos y donde se encontraban importantes entidades culturales y literarias entre las cuales destacaba la Real

Academia Española sobre todas las demás. Algo después de arribar en la capital, el gran estadista Antonio Maura, diputado a Cortes, presidente del gobierno repetidas veces (1903-1904, 1907-1909, 1918 y 1921) y miembro y presidente asimismo de la RAE por algunos años, se convirtió en su valedor y merced a él Miró consiguió en 1922 un nombramiento burocrático de baja categoría interina que le permitió un vivir modestísimo, lejos del firme económico que él y su familia pretendían. El escritor se vio obligado a colaborar en revistas y periódicos o hacer traducciones, labores que detestaba por robarle las escasas horas a su obra para así aliviar las estrecheces «crematísticas» —como él las tildaba eufemística e irónicamente— que siempre acecharon a esta familia de cinco almas residentes en un piso alquilado en el centro de Madrid. Penurias que acaso inclinasen a Miró a probar suerte con la lotería según tiene sugerido de paso algún crítico (Ruiz Silva, en *Miró*, 1987: 23). Valga recordar al respecto el penoso episodio de las Navidades anteriores cuando el escritor, todavía desempleado, se había visto obligado a vender al Departamento de Instrucción Pública novecientos ejemplares de *Figuras de la Pasión del Señor*, realizando un igual número de pesetas.

Miró jamás quiso vivir de su arte, considerando que aprovecharse de él no era justo, afirmando que «si hallase un medio de vida, guardaría el arte para mi recreo. Tenerlo por profesión es casi envilecerlo» (Ontañón, 1987: 10). A fin de procurarse un sueldo regular, una vez casado y ya con dos hijas, decidió hacer oposiciones para un puesto de judicatura autorizado por su título de licenciado en Derecho (Granada, 1900). Se presentó en dos ocasiones (1905 y 1907) con ánimos de alcanzar un pasar bien remunerado, con suficientes horas de asueto para elaborar su obra sin nadie impedirselo. Esta nada ambiciosa *aurea mediocritas* le hubiese bastado, pues ya entonces reconocía que su vocación era de escritor y no de leguleyo. En una reveladora carta a Gabriel Maura con fecha del 11 de agosto de 1920, le declara sin rodeos: «Seré agente de seguros marítimos, de automóviles, de incendios, etc., un año, dos años, y ya casi rico, siquiera con la mediana hacienda del Caballero del Verde Gabán, me apartaré en una casa vieja mediterránea, con parral y todo y allí me llamaré, me buscaré a mí mismo, y todavía me encontraré» (Carpintero, 1983: 249). Indudablemente era de máxima significancia para él una judicatura asentada en la zona alicantina, evitándose con ello el forzoso y amenazador exilio que eventualmente lo llevaría a las ciudades de Barcelona y Madrid. Es de lamentar que en 1905 fue aprobado, pero sin plaza. En 1907 tampoco salió con éxito. Las grandes urbes siempre le fueron refractarias a Miró, ajenas al paisaje, al cielo abierto y al campo, pobladas de extraños, todo asfalto y edificios anónimos. De Barcelona dirá que «no tiene paisaje ni cielo, no le rodea la creación. Está ella sola» (Ontañón, 1987: 8) y de Madrid que «La ciudad es angostura, trueca la amistad en recelo. No se quieren ni aun los hombres de sencillos pensamientos»

(Ontañón, 1987: 9-10). Miró era hombre de la tierra y su verdadera morada fue siempre Alicante, por lo cual retorna en cuanto puede a sus recogidos lugares como el pueblecito de Polop de la Marina, donde pasaba todas las vacaciones veraniegas.

Si a Miró le agobiaron constantemente los apuros económicos fue ello en gran parte, como vemos, no solo por no querer comprometer su arte sino también porque aun siendo escritor eligió un camino ajeno a todo movimiento o asociación literaria. Se resistió a pernoctar en los cenáculos y tertulias de rigor en el Madrid de aquellos tiempos, lo cual le dificultó la difusión de sus libros, el logro de premios importantes y el acceso a la Real Academia. Otro tanto le pasa en lo que al escalafón burocrático se refiere, regido el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en aquel entonces por Eduardo Callejo de la Cuesta, y con quien Miró nunca supo llevarse bien, desaprovechando así todo ascenso en el escalafón o mejora de beneficios. Él era por temperamento sincero, apacible, en absoluto interesado, poco emprendedor y sobre todo hombre muy casero. Deseó siempre que su obra se irguiese sobre sus propios méritos artísticos, del todo desentendida de cualquier ideario o escuela. Tal fue la quimera de un hombre recto, amable y, forzoso es decirlo, un tanto ingenuo en el ambiente caldeado de intrigas que reinaba en aquella capital en los años veinte.

De todos los recintos que habitaba Miró, el de oficinista, el de escritor, y el privado como padre, hijo y esposo, tan solo en este último disfrutó siempre de ininterrumpida paz y felicidad. Únicamente tuvo que sufrir por la muerte de un ser querido en su vida, su padre (6 marzo 1908), cuando el escritor tenía veintinueve años, pues a él lo sobrevivieron su madre, su esposa e hijas. La angustiada pérdida de Juan Miró Moltó conlleva otras penas de largas consecuencias ya que con ella queda la familia sin sostén económico viéndose en el extremo de tener que vender la casa paterna y subastar su contenido para saldar muchas deudas pendientes. Es asimismo a partir de entonces cuando el hijo mimado que había sido Gabriel se convierte en el *pater familias* responsable él solo de todos los suyos, inclusive de su casquivano hermano mayor Juan.

En la década de los veinte Miró rinde varias obras perfectamente logradas, sumándose a las tres ya citadas, *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1921), *Niño y grande* (1922), y trabaja sobre otras dos más que quedan inconclusas a su muerte, *Sigüenza y el Mirador Azul* (King, 1982) y *La hija de aquel hombre*. Todas fueron destiladas despaciosamente en el curso de varios años con sumo cuidado, podadas con dolor algunas solo por satisfacer exigencias editoriales que suponen lamentables pérdidas irrecuperables, como lo es el caso de las 175 páginas del entierro del prelado en *El obispo leproso* («castrado» les dice a J. Guillén y Guerrero Ruiz en carta de 30-IX-26 [Guillén, 1969: 120]) y anteriormente *Las cerezas del cementerio* (1910) según lo detalla Miguel Ángel Lozano en su introducción a esta novela (1991: 53-78). Es también la época en

que sus coetáneos como Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala ofrecen importantes obras propias, al igual que sus mayores noventayochistas, como también la nueva Generación del 27, integrada por Rafael Alberti, Vicente Aleixandre (Nobel en 1977), Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén y Pedro Salinas, entusiastas admiradores estos de Miró, según lo evidencian sus conferencias, libros, artículos y hasta poemas dedicados a nuestro autor.

La singularidad de sus libros más discutidos, como lo fueron las *Figuras de la Pasión*, los volúmenes protagonizados por el personaje *Sigüenza* o aquellos difícilmente clasificables al estilo de *El humo dormido*, resultaban de una perfección estética poco acostumbrada para el público lector medio y poco sensible de aquella época. Desconcertaba a muchos la versión humanizada de los personajes bíblicos mironianos. La ambivalente identificación de creador y criatura observada en el omnipresente *Sigüenza* confundía a otros, escollos que no quiso salvar la gran mayoría destinando a la desidia aquello que hubiese costado un mínimo esfuerzo apreciar. Empero, se compraban novelas buscando la distracción, no abstracciones. Verdad es que contados novelistas de la época le negaron abiertamente sus méritos a Miró, pero también escasos fueron quienes le defendían. Fueron sobre todo los críticos, algunos de tanto peso como Ortega, pero mayormente otros menos capacitados, los del ramo del lápiz a la oreja, quienes cargaron las tintas más negras contra él en crónicas aparecidas regularmente en periódicos y revistas de la capital. «Los críticos han desvirtuado mi trabajo,» le dice Miró a Juan Gil-Albert en *Remembranza* (1980: 48). Lamentablemente, de inmediato llevaron las de ganar en número y tesón las facciones enemigas en sus persistentes campañas por impedir, primero, que Miró fuera galardonado con los premios más cotizados, segundamente que fuese admitido a la Academia como miembro numerario y, finalmente, consiguiendo que se le suspendiesen algunas de las pocas colaboraciones bien remuneradas con las que podía contar como sucedió con el prestigioso diario bonaerense *La Nación* donde Miró ve publicada su última crónica en las Navidades de 1927, tras recibir un cablegrama del directorio anunciándole a secas la suspensión, a pesar de venir bien acogidas la veintena de sus aportaciones a lo largo de cuatro años desde el domingo 7 de enero de 1923.

En justa ironía, pues precisamente en aquel diario había aparecido el 27 de abril de 1924 (y en *El Sol* el 1 y 2 de noviembre 1924) la narración «Huerto de cruces», recibió Miró la estupenda noticia de haber salido distinguido este relato, después incorporado en *Años y leguas*, con el premio Mariano de Cavia, patrocinado por el prestigioso periódico madrileño *ABC* de amplia difusión por toda España. Este sonado primer triunfo tuvo que esperar lo Miró casi cinco años una vez trasladado a Madrid. Habían pasado nada menos que diecisiete años desde que otro premio de renombre nacional le hubiese sido conferido,

el de *El Cuento Semanal* por su novelita *Nómada* (presentada bajo el pseudónimo de «El bachiller Sansón Carrasco»), acontecimiento amargado por la muerte de su padre aquel mismo día y en cuyo banquete celebratorio en el Hotel Inglés de Madrid el escritor profetizó «su rápido olvido» con cierta sorna (Márquez Villanueva, 1990: 31). Pío Baroja, Felipe Trigo, Valle Inclán y Eduardo Zamacois figuraban en el tribunal asesor. En la segunda y más reciente convocatoria, Miró había entregado en mano en las oficinas del *ABC* dos trabajos elegidos y preparados por su hija Clemencia, «sin ninguna esperanza como siempre» (Ramos, 1996: 544). En la tarde del 23 de marzo le sorprende una llamada a la puerta de su casa por parte del hijo del fundador del periódico y del premio creado en 1920, D. Ignacio Luca de Tena. La visita tiene como objeto anunciarle que el cotizado premio le corresponde como autor de «Huerto de cruces» juntamente con una dotación de cinco mil pesetas. Más tarde nos entera Miró que en la otra narración, «Sábado de luna», era donde había puesto sus esperanzas pues la consideraba mejor y la prefería. También sabemos a estas alturas que todos los miembros del jurado, menos el comediógrafo Pedro Muñoz Seca, votaron unánimemente a favor de Miró. Agridulce acontecimiento este, pues será el último galardón literario importante que reciba en su vida.

El 5 de abril de aquel mismo año, Domingo de Ramos, Miró se aventura a pronunciar una conferencia ante el Ateneo Obrero de Gijón en el Teatro Dindurra de la ciudad, que titula «Lo viejo y lo santo en manos de ahora». La invitación a este acto se supone como el desagravio público de la localidad a Gabriel Miró y al director del periódico gijonense *El Noroeste*, D. José Valdés Prida, sentenciado a tres días de cárcel por el juez Gabriel Cayón, por haber tenido la temeridad de publicar «Mujeres de Jerusalén» (fragmento de la controvertida *Figuras de la Pasión*), obra según el dictamen «de un escritor conocidamente herético» ocho años antes. Miró, como sabemos nada aficionado a las conferencias, cumplió debidamente con esta obligación, aprovechando su larga disquisición no solo para defenderse de la pasada injusticia doble sino para explorar sus conceptos de la creación literaria, nociones que seguramente muy pocos en el público auditorio estarían capacitados para comprender muy bien.

El año termina felizmente para él y los suyos con el nacimiento el 1 de noviembre del primer nieto, y para el escritor de modo especial lo que supone la firma de un contrato con la editorial Biblioteca Nueva en diciembre que en adelante se encargará de sus obras completas, así como el regalo de un *Ex-libris* dibujado para Miró por su amigo Francisco Pérez Dolz (Carpintero, 1983: 330). El cambio de editoriales, aunque muy deseado por el escritor, le salió a este muy caro por tener que abonar a la casa Atenea 8.000 pesetas para liquidar sus deudas con aquella empresa, 6.000 de las cuales las sacó de la traducción inglesa de *Figuras* y el resto lo tuvo que pedir prestado (Ramos, 1996: 532).

1926 comienza apaciblemente dedicándose Miró a primeros de año a la preparación de sus obras completas para la nombrada editorial de José Ruiz-Castillo Franco. Todo cambia de manera radical, sin embargo, andados los meses, cuando se pone a la venta *El obispo leproso* y empieza a exhibirse en los escaparates de librerías por toda España. Una anterior campaña organizada en contra de la primera parte, esto es *Nuestro Padre San Daniel*, había sido dura y más aún al presentarla Miró para el Fastenrath de la Real Academia, premio ganado por *El centro de las almas* de Antonio Porras. Nadie hubiese podido imaginar, no obstante, la turbamulta desencadenada por la publicación del folleto de Ortega «*El obispo leproso*. Novela de Gabriel Miró» aparecido en la edición dominical de *El Sol* el 9 de enero de 1927 (recogido en sus *Obras completas*, tomo III) con motivo del nuevo libro. Hasta esta fecha las críticas en torno a la obra habían sido tibias aunque más bien favorables, pero la importancia de un diario con gran circulación y la figura sumamente influyente del pensador de moda hundían la novela y humillan a su autor de manera tal que sus adversarios se envalentonan dando lugar a hostilidades inicuas en extremo, ultrajando a Miró como «decadente», «pornógrafo», «homosexual», «ateo», y hasta de exhibir un «estilo leproso», esto último escrito por Luis Astrana Marín a lo largo de dos furibundos artículos en *El Imparcial* (27 de febrero y 6 de marzo). Como «Frívola, arbitraria e injusta» califica Edmund King (1982: 101) la reseña orteguiana que tanto dio que hablar y sobre la cual se vertió tanta tinta por meses enteros a lo largo de la primera mitad de 1927. En su prólogo a *Sigüenza y el Mirador Azul* King desbarata razonadamente y pieza por pieza los caprichosos e infundados argumentos orteguianos. Hoy recordamos la reseña de Ortega, pero desatendiendo sus argumentos caprichosos, considerándola no solamente injusta sino de escasa relevancia. En todo caso, es innegable que Miró fue noticia titular en la prensa de ambos bandos. Dedicados a su persona, así como a sus libros, el *Heraldo de Madrid* rompe el fuego el 18 de enero al consagrar íntegra su sección literaria con un «Homenaje a Gabriel Miró» donde colaboran catorce conocidas firmas en apoyo del novelista. Le sigue *El Siglo Futuro* con otra andanada en contra y poco después *El Debate*, *El Imparcial* y otros diarios hasta registrarse alrededor de un centenar de crónicas, columnas y opiniones, arengas lamentables la inmensa mayoría de todos los carices.

Dos resultados positivos quedan del revuelo desatado por el irresponsable, en esta ocasión, fundador de la *Revista de Occidente*. Primero es la publicación del texto *Sigüenza y el Mirador Azul*, editado póstumamente por Edmund King (Madrid: Ediciones de la Torre, 1982), donde Miró, en tres versiones distintas, se esfuerza por dar una contestación a la censura de Ortega sobre sus dotes como novelista, mayormente el de parecer «gran escritor sin la inspiración de novelista» y su novela de carecer de «centro único», de personajes que remedan «cabezas de cartón» y de un tempo narrativo estático que no incita a

tornar la página pese al «magnífico lirismo» de su prosa. Aquí nos lega Miró una *apologia pro domo sua* inconclusa y que seguramente dejó sin publicar porque tal como está no persuade su formato disperso, apenas formulada su argumentación, desprovisto de una sintética conclusión.

Segundamente, este año de 1927 se salva del *annus horribilis* que pudo haber sido para Miró merced a la admiración que le demuestra la nueva generación de escritores ya aludida. Estos jóvenes, apodados de poetas-profesores una vez echadas a andar sus carreras universitarias docentes, coincidieron en su devoción incondicional por Miró y su obra por primera vez en el Ateneo de Sevilla al juntarse allí en compañía del torero Ignacio Sánchez Mejías, igualmente aficionado a la poesía, para marcar el tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora. Broche de la feliz ocasión es una tarjeta postal que envían con todas sus firmas Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bello, José Bergamín, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén y Fernando Villalón a Miró el 19 de diciembre de 1927 en la que ponen: «Todos participamos en la admiración y cariño a Sigüenza» (Guillén, 1969: 136). Desde su despacho como secretario de Publicaciones del Ministerio Miró los apadrinó en las celebraciones y en alguna publicación sobre el gran poeta cordobés del Siglo de Oro, anatematizado por la generación anterior del Noventa y Ocho. Ninguno de ellos se arrepentirá de tal gesto y la mayoría continuó escribiendo y recordando a su maestro hasta el final. Con versos lo hicieron Gerardo Diego («Visitación de Gabriel Miró»), Rafael Alberti («Balada con retorno a Gabriel Miró»), y sorprendentemente un maduro Manuel Machado («Peristilo»). Las aportaciones de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, y Pedro Salinas, catedráticos en las universidades de Madrid, Murcia y Sevilla, respectivamente, acaso sean las de más peso. El primero, quien una tarde mientras iba en el tranvía reconoció a Miró sentado próximo a él, descubrió tras bajarse que los dos vivían en la misma casa, número 46, de la calle Rodríguez San Pedro. El poeta y futuro presidente de la RAE nos deja unas páginas transidas de emoción de su amistad con el escritor y de la personalidad del hombre que era Miró a mediados de los años veinte tituladas «Gabriel Miró en mi recuerdo», reproducidas múltiples veces en colecciones de sus obras. Guillén a su vez amplía considerablemente nuestros conocimientos del novelista en un precioso libro para bibliófilos *En torno a Gabriel Miró* (1970) donde incluye un epistolario íntimo y revelador.

Aunque no disminuyeron las campañas de desprestigio en contra de Miró ya bien para entorpecerle la elección a la Academia, ya bien para impedirle acceder al premio importante de esta corporación, las declaradas amistades de estos jóvenes entusiastas de Góngora y Miró, así como las de otros incondicionales suyos como lo fueron Azorín, Ricardo Baeza, Menéndez Pidal, Palacio Valdés y el propio Unamuno tuvieron que paliar en mucho la tristeza y el desengaño que no pudieron menos de hacer mella sobre un espíritu tan sensible y generoso.

El Fastenrath le había eludido en la primera tentativa con *Figuras de la Pasión* en 1917 al recaer sobre *El verdadero hogar* de Mauricio López Roberts. La segunda negativa le toca a *Nuestro Padre San Daniel*, en 1922 siendo premiada *La revolución de Laiño* de Francisco Camba. La tercera y última vez que Miró acude a la convocatoria fue en 1927 con *El obispo leproso*, recibiendo idéntica derrota a las anteriores a favor de *El centro de las almas* por Antonio Porras. Esta tercera tentativa, aunque fácilmente adivinable para nosotros, tras la borrasca orteguiana y el malicioso consorcio de extrema derecha dentro y fuera de la Academia, desalentó mucho a Miró, disuadiéndole de publicar cosa alguna durante un largo periodo. Teniendo por seguro que esta era indudablemente su mejor novela hasta la fecha, el soslayado escritor acaparó como mejor pudo los ataques, agotadas ya las fuerzas para defenderse a sí mismo o a su obra.

En lo que se refiere a su acceso a la Academia, fue primero ello idea de su conterráneo Azorín (elegido él en 1924) quien juntamente con Armando Palacio Valdés y Ricardo León proponen a Miró el 24 de febrero, apoyando la candidatura entre otros el futuro presidente Menéndez Pidal, para ocupar el sillón C vacante al fallecer Daniel Cortázar, mas fue elegido el conde Amalio Gimeno Cabañas. Dolido en su intimidad, Miró le confiesa a su amigo Enrique Puigcerver en carta del 26 de abril: «nada pedí, nada busqué y todo lo he perdido», refiriéndose al imaginado relieve que una ascensión a la Academia le hubiese aportado. Finalmente, dos años más tarde al fallecer Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*) queda vacante el sillón F, pero Miró ya no quiere pensar en ello. No le seduce más semejante posibilidad, declarándole en una entrevista a César González Ruano «Yo no tengo amigos ni tampoco simpatizantes en la Academia [...] Además yo no tengo espíritu académico. Sería un hombre inútil en la Academia, como lo he sido casi en la vida» (Ramos, 1979: 357). Palabras que insinúan el desánimo profundo de este postergado autor al borde de una claudicación que vendría a ser definitiva en varios conceptos. Más confesional es el tono con que se lo dice en la intimidad a su amigo Juan Gil-Albert: «Una vez tan solo consiguieron que me interesara en el nombramiento. No seré ya nunca académico. Entonces hubiera sido difícil. Había que llenar el ritual de visiteo a los Inmortales. Eso yo no lo hago» (Ramos, 1979: 359). En realidad, esta vendría a ser no la segunda sino una segura tercera negativa de la corporación ya que allá muy atrás, al fallecer José Ortega y Munilla (30 diciembre 1922) algunos admiradores alicantinos pensaron en la posibilidad de su candidatura, habladurías pronto silenciadas por la elección de Joaquín Álvarez Quintero. Miró a estas alturas estaba muy desengañado y en adelante se negó a participar en todo cuanto tuviese que ver con la Academia. En silenciosa pero contundente réplica a la Academia, Azorín dejó de asistir a las reuniones de todos los jueves por mucho tiempo queriendo con ello dar fe de la adhesión que guardaba a su paisano y amigo.

Acaso lo más lamentable de este penoso capítulo de repetidos rechazos por parte de la RAE resulte ser no solo la pérdida sufrida por el preclaro novelista sino otra equivalente que la entidad misma descartó. Consabido es que Miró merecía con creces ser acogido como académico numerario, algo que él deseaba vivamente, pero tan indiscutible es el que la propia Academia se hubiese beneficiado mucho con la presencia del escritor, pues pocos como él conocían el lenguaje y el valor exacto de cada vocablo. Ni siquiera el exigente José Ortega, en su archiconocido artículo, le regateó su inigualable maestría lingüística, aseverando: «No creo que haya actualmente escritor más pulcro y solícito. Cada frase está hecha a tórculo. Cada palabra, ensamblada con las vecinas, y luego, pulida la coyuntura [...] la perfección de la prosa es, en Miró, impecable e implacable» (Ortega 96). Y valga como último testimonio de su dominio pleno del lenguaje y de su amplísimo vocabulario esta anécdota de Edmund King protagonizada por dos conocidos ensayistas: «Don Fernando de los Ríos decía —me lo ha contado nuestro llorado Vicente Llorens— que leía a Miró con el diccionario a su lado, y que Miró sabía palabras desconocidas por el diccionario» (King, 1994: 16). Extraordinarias pudieron haber sido sus aportaciones a lo proclamado por el lema «Limpia, Fija y da Esplendor» pero tan sublime misión la olvidaron los académicos al considerar la candidatura de nuestro escritor. Que aquellos hombres (la primera mujer y conocida de Miró, Carmen Conde, no fue admitida hasta 1978) desaprovechasen semejante ocasión nos sigue pareciendo imperdonable dado el inmenso beneficio que, para la lengua española, la Academia y Miró, hubiese supuesto habersele votado como miembro.

Las campañas ruines que le perjudican económicamente, además de arrebatarle premios y desairarle una y otra vez, Miró las afronta amparándose en su hogar doméstico y con escapadas puntuales al lugar alicantino de Polop donde veranea todos los años. La familia y el paisaje de su tierra son los bálsamos que lo serenán, que cicatrizan los reveses sufridos en el hostil ámbito capitalino. A tal efecto, a finales de año Miró y su yerno Emilio Luengo, esposo de Olympia, acuerdan juntar las dos familias en una misma casa. Dejando el piso del barrio de Argüelles, donde habían vivido desde su llegada a Madrid a últimos de 1920, se mudan todos a un espacioso piso del Paseo del Prado, casi enfrente del Museo haciendo esquina con la calle de Huertas y por la cual pagan ciento cincuenta pesetas mensuales. Allí recibe Miró en acogedora tertulia a sus más allegados amigos los domingos por las tardes figurando en el círculo Heliodoro Carpintero, quien deja testimonio de sus ocho años de amistad asidua con su valioso *Gabriel Miró en el recuerdo* (1983), Dámaso Alonso, Ernestina de Champourcin, Ricardo Baeza y su esposa María, Oscar Esplá, María Alfaro quien prologó una preciosa edición de sus *Obras Escogidas* (Aguilar, 1960), y los familiares Emilio Luengo y Rafael Maignon quienes fueron los más asiduos

(Carpintero, 1983: 284). Con ningún otro de sus contemporáneos parece Miró haber entablado trato de estrecha amistad ni poseer en su biblioteca libros de los autores más conocidos del momento, ni siquiera de los célebres noventa-yochistas que dominaban las ventas y ejercían de maestros. Salvo en los casos de Azorín y Unamuno a quienes admiraba sobre el resto (sin haberse nunca tuteado ya por respeto o edad), aunque más bien por motivos personales, Miró poco o nada tenía en común con esta generación mayor. A diferencia de ellos, no figuraba España como problema en su obra, no le dolía la nación, ni siquiera fue andarín recorriendo caminos o explorando históricos rincones. Castilla le decía muy poco. Coincidió acaso, pero muy de otra manera, con la obsesión por el paisaje, pero el suyo, el levantino que le tuvo cautivo toda su vida. La aclimatación urbana en Miró nunca cuajó del todo ni en Barcelona ni en Madrid: «ni sirvo para Madrid ni a mí me sirve» (Ramos, 1996: 524).

El pensamiento constante de evasión y retorno a su comarca de Alicante, de una soñada jubilación y retiro en Polop, lo animaban todos los estíos a veranear con los suyos en «una heredad de alquiler» como la llamaba cariñosamente y por donde campeaba por sus alrededores jinete de un manso borrico o, cuando se le antojaba, sencillamente pasear por el agreste paisaje armado de un rústico cayado según vemos en fotos de aquella época. De 1928 data su última temporada en aquella localidad, pues el postrer veraneo lo disfrutaron Miró, su esposa y dos hijas, no en Polop, sino en una finca llamada Benisaudet, propiedad de la familia de Clemencia y su hermana Juana Maignon. El lugar estaba situado en la carretera de Villafranqueza en las afueras de Alicante, que fue donde celebró su quincuagésimo cumpleaños el escritor. Y allí también se ve por fin cumplida la ilusión por poseer un solar donde construirse una casita que fuese de su propiedad según atesta esta amable carta dirigida a Miguel Fuster Albert, hijo del vendedor de la parcela:

Querido Miguel: A estas horas ya tendrá usted noticias de nuestros deseos de ser vecinos —vecinos-hacendados— de Polop, a costa de la hacienda suya. No se ultimó documentalmente el asunto porque le rogué a su padre que fuese Vd. el que lo autorizara con su firma. Habrá sido el escribano Don Juan Berenguer; y en el documento privado constará el agua, la tierra y el cielo todo por setecientas cincuenta pesetas que todavía no he pagado (*El lugar hallado*, s/p).

El gran contento les dura por desgracia solamente unos meses, al cabo de los cuales tanto Miró como su amigo el maestro y alcalde del pueblo, Joaquín Fuster, habrán fallecido. Rodeada de almendros, olivos y algarrobos, desde donde «se ve el mar, dos valles [y] cuatro pueblos» (Ramos, 1996: 362), la casita de *Sigüenza*, como la bautizará su familia, fue edificada alrededor de 1950, su diseño acorde con los deseos de Miró por el arquitecto Miguel Ángel Abad Miró, hijo de una prima hermana del escritor. Al visitarla su hija menor

Clemencia poco tiempo después, aprovecha para conversar con el mismo Miguel destinatario de aquella carta y ahora vecino, prometiéndole y prometiéndose volver en fechas próximas para habitar ella la casa soñada de su padre. Tristemente una muerte temprana el 26 de julio de 1953 le roba también a ella semejante posibilidad.

Durante el año 1928 Miró no publica ninguna colaboración periodística, si bien van apareciendo los tomos de la serie de sus *OOCC*, entre ellos el magnífico volumen de *Años y leguas* con una entrañable despedida profética de su más allegado ente de ficción diciéndonos a sus lectores «Y aquí dejaré a Sigüenza, quizá para siempre. Conviene dejarlo antes de que se quede sin juventud» (*OOCC*, 1196). Miró tiene cuarenta y nueve años en el momento de su publicación, libro empezado en el verano de 1922 en Polop. Su título, colmado de significado en las múltiples dimensiones sugeridas por los vocablos-concepto *años* (tiempo) y *leguas* (espacio) se hermana con otros tan conocidos y sabiamente aplicados como *Of Time and the River* del norteamericano Thomas Wolfe aparecido seis años después y se remonta a la propuesta de Leonardo da Vinci «El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrá; así el día presente» (Sánchez Ferlosio, 1965: 5).

Cuatro breves artículos son todo el saldo de publicaciones de los cinco últimos meses de su vida en 1930 que serán recogidos en el volumen póstumo editado por Clemencia en 1952 y titulado *Glosas de Sigüenza*, mientras sigue haciendo preparativos para la novela *La hija de aquel hombre*, cuya publicación Miró dice proyectar todavía dos años por delante. Sin duda alguna, él sigue siendo fiel a su arte por lo cual, aunque disminuya el tempo de su quehacer literario, hay que tener en cuenta *el peso de los años* lastrados por estrecheces económicas, agravios a su persona y los desprestigios a su obra que le avejentaron antes de tiempo. Quienes se encontraban con él por la calle observaban asombrados su aspecto. Rafael Alberti le recuerda así: «No mucho antes de su muerte, lo encontré con Pedro Salinas en la Glorieta de Atocha. Los acompañé hasta la Cibeles. Miró andaba como vencido, los párpados morados, amarillenta la tez. Un mes después moría allí, en Madrid, lejos del mar azul que él llevaba en sus ojos» (1980: 186). Conciencia de su edad desde luego la tiene Miró cuando en otra ocasión se queja a su editor Ruiz Castillo: «¡Esos cincuenta que acaban de aparecer, culminando y midiendo mi vida! ¡Cincuenta años, Castillo! He de principiar a ser viejo» (Ramos, 1996: 645). Muestras todas ellas que bien pudieran atribuirse a la melancolía de la edad, mas innegable también es la interrogativa de una obra futura, de si cabría esperar otros logros que la ampliasen. Añádase a ello su acostumbrado público lector, siempre reducido dado que su narrativa no fue nunca un pasatiempo sino un ejercicio de enfocada atención, y nos encontramos con un Miró taciturno, con dudas que lo acongojan, según le confiesa a Carmen Conde (véase más arriba) que está «cada día

más lejos del oficio» en una carta fechada el 25 de setiembre de 1928 (Márquez Villanueva, 1990: 30). Iguales sentimientos los adivinamos en una entrevista poco después en 1929 con César González Ruano, a quien declara: «Cada vez publico menos. Seguramente hasta dentro de dos años no saldrá una novela mía. ¿Que si se venden? Muy poco, muy poco... Yo soy un autor de tres mil ejemplares» (Ramos, 1979: 358).

La vida ejemplar de este hombre sin afectación, resignado a una suerte adversa pero dedicado incondicionalmente a su arte hasta el fin, ni siquiera fue medianamente larga como hubiésemos esperado. Su amigo monovarense, aun llevándole seis años le sobrevivió nada menos que casi cuatro décadas, llegando Azorín a cumplir los noventa y cuatro. A propósito de las dispares longevidades, nos recuerda Edmund King que, curiosamente, sus conocidísimos pseudónimos de *Azorín* y *Sigüenza*, habían aparecido con apenas unos meses de separación, respectivamente, en 1903 y 1902 (King, 1961: 128). A Miró apenas se le conoce enfermedad alguna, salvo que algo fumaba, excepto alguna gripe u otra ligera indisposición. Sus amigos médicos en Barcelona y en Madrid lo consideraban algo hipocondríaco sin pasar de ahí. A finales de 1923 adolece de una conjuntivitis, pero ni de niño cuando se quejaba de ciertos vagos padecimientos le hacían sus padres mucho caso, atribuyendo las quejas más bien al duro régimen típico del colegio jesuita, milagrosamente olvidadas una vez abandonado el internado y reintegrado al hogar paterno.

El afecto que siempre le tuvo a Unamuno se ve claramente cuando, haciendo notable excepción a su costumbre de no concurrir a ningún acto público por abominar de ellos, decide acudir al homenaje que se le rinde al viejo rector salmantino para celebrar su retorno del destierro, que duró seis años en Francia, al que fuera condenado por el dictador Miguel Primo de Rivera, para estas fechas él mismo exiliado y muerto en París (16 marzo 1930). Ya el 15 de marzo Miró había publicado en honor de aquel el artículo «Fotografía de don Miguel» en *La Gaceta Literaria* dándole la bienvenida.

Unamuno había cruzado la frontera el 9 de febrero, deteniéndose a lo largo del camino en San Sebastián y Bilbao a pronunciar sendos discursos hasta llegar por fin a su casa de la calle de Bordadores en Salamanca, donde fue recibido por una multitud apoteósica clamándole el obligado discurso que al cual el buen vasco nunca se supo negar. A Madrid viene por fin el 1 de mayo, día de fiesta socialista, acompañado de un hijo, yendo a hospedarse en el hotel Florida. Al día siguiente habla don Miguel en el cine Europa con tal denuesto que la policía le conmina al sazonado batallador a que deje Madrid lo antes posible (Salcedo, 1964: 327). Su arenga demasiado pública incitando a que el rey Alfonso XIII abandone España, en concierto intencionado o no con el *delenda est monarchia* coreado por Ortega, Gregorio Marañón, Pérez de Ayala y los suyos, no puede tolerarlo el gobierno.

La noche del sábado día 3 la Compañía Iberoamericana de Publicaciones quiso obsequiar al repatriado autor con una cena en el castizo restaurante Lhardy. A Miró y Unamuno los acompañaban Carmen de Burgos, Concha Espina, Antonio Machado, Eduardo Ortega y Gasset y otros notables. Al salir del festín, alrededor de la media noche, Miró se siente algo indispuerto, atribuyéndolo a la hora tardía, quizás a la falta de costumbre de trasnochar o a haberle sentado mal la comida. El caso es que al día siguiente no pudo levantarse y hubo que avisar al médico. Tanto su yerno el doctor Emilio Luengo, como su médico de cabecera Gutiérrez Arses, no le dan importancia a la dolencia creyendo que se trata de una gripe. No obstante, la falta de mejoría seguida de altas fiebres en los días siguientes y consultados otros facultativos, entre ellos el urólogo Salvador Pascual, hace cambiar de parecer a todos ellos, quienes aventuran ahora un nuevo y más alarmante diagnóstico, pues se trata de una apendicitis aguda. Tan grave equivocación, descubierta con tanta demora, da lugar a una única medida desesperada que será practicarle al enfermo en el dormitorio de su casa una apendicetomía de urgencia cuyo fatal desenlace no se hizo esperar. El desatino de haber confundido un ataque de apendicitis con una vulgar gripe precipita la prematura muerte de nuestro infeliz escritor, injusta víctima una última vez. Así se nos arrebatava para siempre el más hondo prosista lucentino y «el hombre más puro de corazón que he conocido» según dijo de él Unamuno (King, 1994: 40).

A ruegos de su hija Clemencia había el agonizante accedido a que el capuchino P. Leoncio Santibáñez de la cercana Iglesia de Jesús le administrase la extremaunción y aquel mismo día, próximas las nueve de la noche, sin perder el conocimiento y rodeado de toda su familia Gabriel Miró exhaló el último suspiro. El sepelio, encabezado por Olympia, fue como él había pedido, temprano en la mañana del jueves 29 de mayo. El día de la Ascensión de Nuestro Señor amaneció con una lluvia fina digna de la más enternecedora y simbólica falacia patética que muchos presentes hubieron de sentir. En el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena fueron depositados sus restos donde yacen acompañados de los de su esposa y de su hija menor. Allí descansa Gabriel Miró, venerado hoy universalmente como solo lo había sido por sus más allegados y aquellos que verdaderamente le habían conocido en vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, 1980.
CARPINTERO, Heliodoro, *Gabriel Miró en el recuerdo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1983.
GIL-ALBERT, Juan. *Gabriel Miró: Remembranza*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
GUILLÉN, Jorge, *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1969.

- KING, Edmund L., «Gabriel Miró y “el mundo según es”», *Papeles de Son Armadans*, 62 (1961), 121-142.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990.
- MIRÓ, Gabriel, *Las cerezas del cementerio*, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Taurus, 1991.
- MIRÓ, Gabriel, *Glosas de Sigüenza*, ed. Clemencia Miró, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, 1952.
- MIRÓ, Gabriel, *El humo dormido*, ed. Edmund L. King, Alicante, CAM, 1991.
- MIRÓ, Gabriel, *Libro de Sigüenza*, ed. Ricardo Landeira, Alicante, CAM, 1990.
- MIRÓ, Gabriel, *Niño y grande*, ed. Carlos Ruiz-Silva, Madrid, Castalia, 1987.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*, ed. Paciencia Ontañón, México, Trillas, 1987.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel*, ed. Edmund L. King, Alicante, CAM, 1994.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras escogidas*, ed. María Alfaro, Madrid, Aguilar, 1960.
- MIRÓ, Gabriel, *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de El Ibero*, ed. Edmund L. King, Madrid, Ediciones de la Torre, 1982.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Espíritu de la letra*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Cátedra, 1989.
- RAMOS, Vicente, *Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.
- RAMOS, Vicente, *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996.
- SALCEDO, Emilio, *Vida de Don Miguel*, Madrid, Anaya, 1964.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1965.

MIRÓ ANTE EL MOTIVO DE «EL SACERDOTE ENAMORADO»

Ana L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

«EL SACERDOTE ENAMORADO» EN LA TRADICIÓN LITERARIA

Incluida en el ámbito de la Literatura Comparada, la Tematología aparece como la vía investigadora que aborda el estudio de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos. En el seno de tal marco general el tema del sacerdote enamorado ofrece, sin duda, un singular relieve por sus numerosas y diversas variaciones en la historia literaria¹.

En su acercamiento al estudio de los temas, considera Guillén que procedente «del mundo, la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trasforma» (1985: 254). Para él cabe hablar de temas de larga, media o corta duración, de forma que mientras existen temas universales persistentes en toda una larga tradición literaria, otros se muestran ligados a un momento o época determinada (1985: 261). En su revisión práctica por diversos temas presentes en la tradición literaria, señala como un caso de tema «automatizado», en la novela decimonónica, el del adulterio (1985: 272). En la misma coordenada histórica y mismo género cabría hablar también de la persistente presencia del tema del sacerdote enamorado que se proyecta, a través de las diversas literaturas europeas, bajo muy diferentes formulaciones.

En la anterior tradición literaria dicha figura ya había aparecido sometida, claro está, a muy distinto tratamiento. En su famoso diccionario de motivos, Frenzel (1980) aborda su presencia, si bien dentro de unos apartados que no responden a tal tipología. Dentro del dedicado al «Honor conyugal herido»

1. No manejaremos en el presente trabajo la diferenciación entre dos términos presentes en dicha disciplina, tema y motivo, que de manera tan diametralmente contraria han sido manejados por los estudiosos de la misma.

introduce así algún caso como la novela de Camus *Les événements singuliers* (1628), historia de una espeluznante y cruel venganza en la que el amante resulta ser un religioso. Será, no obstante, bajo el apartado «Voto de castidad» donde la estudiosa presente un amplio panorama sobre la presencia de figuras religiosas, tanto femeninas como masculinas, sometidas a dicho voto. En su aproximación a tal figura, en la literatura medieval, considera que resalta, dentro de la sátira clerical existente en la época, la figura del cura lascivo, a menudo situado como oponente —el adúltero amante— que suele triunfar en sus designios. Recuerda, al respecto, casos dentro del *fabliau* y cita también la *novella* octava del *Decamerón*, de la tercera jornada, en la que el cura amante engaña al burlado marido. No mencionado en su diccionario cabría recordar, como clérigo lascivo, triunfante en su engaño, al arcipreste del posterior *Lazarillo de Tormes*.

En el siglo de la Ilustración las tendencias anticlericales, según Frenzel, propician un tratamiento negativo, presentando a tal personaje como estúpido, hipócrita o «tipos bonachones que se resignan» (1980: 406). En tal siglo la autora dedica especialmente su atención a la figura femenina —uno de cuyos más significativos exponentes sería *La religiosa* de Diderot—, para referirse a un claro desplazamiento, ya desde principios del siglo XIX, hacia la masculina, ya fuera monje o clérigo secular. En el Romanticismo, señala, el tipo de clérigo dominante sigue siendo el intrigante, ambicioso e hipócrita. Así aparece en la novela *Lauretta Pisana* de Albrecht o en la gótica *El monje* de Lewis, en donde el abad Ambrosio experimenta una súbita transformación que lo convierte en una figura demoníaca que cae en el incesto y homicidio. Citado también por Frenzel el ambicioso archidíacono Frollo de *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, no aparece recogido por ella el tortuoso obispo que conduce a un calabozo inquisitorial a la desdichada Cornelia, de la anterior *Cornelia Bororquia*, atribuida a Luis Gutiérrez. En pleno desarrollo de la gran novela decimonónica, recuerda Frenzel títulos como *El Vicario de Ardenes* de Balzac, *Lélia* de G. Sand o a los protagonistas de las famosas novelas de Stendhal, *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, quienes, eligiendo el estado eclesiástico por ambición, apuran sin escrúpulo alguno su derecho al deleite sensual. Junto a algunas novelas alemanas, incluye solo *Pepita Jiménez* de Valera, del ámbito español, y del francés una novela corta de Maupassant, *El bautismo*, ejemplo este de la frustración surgida en el protagonista, por el sometimiento a dicho voto.

Si para la autora el tema se intensificó en la época naturalista, llegando incluso a la crítica plena de agresividad con obras como *El crimen del Padre Amaro* del portugués Eça de Queiroz, no menciona la obra de quien es considerado el iniciador del romanticismo portugués, Alexandre Herculano, *Eurico el presbítero*. En su acercamiento a la novelística de Eça de Queiroz, Zamora Vicente (1949) destacó la marcada diferencia en la configuración de ambos

protagonistas, cuyos perfiles se encuadran, sin duda alguna, en estéticas muy distintas. Tampoco incorpora Frenzel, y ello resulta muy llamativo, obras de Zola como *La conquista de Plassans* y *El pecado del padre Mouret*. Construidas ambas sobre la figura del sacerdote, su tratamiento, como ha estudiado Brown (1979), es bien distinto, apareciendo solo el motivo que nos ocupa en la segunda que resulta ser, como bien indica dicho estudioso, una singular versión del relato del Génesis.

Abordando el análisis de tal figura desde una perspectiva supranacional, Brown incluye los nombres de Valera, con la obra mencionada y *Doña Luz*, *La fe* de Palacio Valdés y *La Regenta* de Clarín. Por su parte, y desde una visión fundamentalmente nacional, Terlingen (1956) ha llevado a cabo el estudio de la figura del sacerdote, si bien en su comprimido recorrido por las literaturas hispanas no se detiene en la figura del sacerdote enamorado. Respecto a la presencia de tal personaje en la literatura decimonónica considera que, en general, el mismo se aviene a lo que cataloga como «buen sacerdote», citando ejemplos procedentes de obras de Alarcón o Coloma. Sin duda tal afirmación no deja de resultar sorprendente y queda, de alguna forma, desmontada por los ejemplos concretos que menciona procedentes de novelas galdosianas. Si de estas revisa algunas novelas de su etapa primera y una del periodo último como *Nazarín*, no recoge ninguna referencia sobre el motivo que nos ocupa y que surge de manera destacada en *Tormento* o en alguno de sus episodios nacionales.

En la novela decimonónica se perfila, así, con notorio relieve la figura del sacerdote enamorado cuyo tratamiento responde, indudablemente, a una nueva configuración en nada equiparable a la existente en la tradición anterior. En ella lo que solemos hallar es a una figura ajustada al principio aristotélico de la constancia y unidad, al servicio estrictamente de la trama y definida solo por sus acciones. Personaje, en suma, carente de intramundo y sometido a una misma y repetida forma de caracterización. Si situados en el ámbito de la novela recogemos la tipología establecida por Forster se trataría, sin duda, de personajes *planos* subordinados a unos rasgos que delimitan y fijan, sin posibilidad alguna de cambio, su perfil. Con la consolidación en el siglo XIX de lo que se considera la novela moderna, se produce un viraje muy claro desde la fábula hacia el personaje que adquiere ahora una nueva forma de caracterización. Estaríamos ante lo que Forster definiera como personaje *redondo*. El contraste, tan solo, entre escritores de una misma época cuyas obras responden a estéticas tan distintas como Hugo y Stendhal puede servir de representativo ejemplo. Frente a la linealidad y rigidez del mencionado Frollo, compárese la densa, inaprensible y compleja personalidad del Sorel stendhaliano.

Los novelistas del siglo XIX recogen, en definitiva, un viejo motivo que someten, no obstante, a un nuevo tratamiento a través del cual surgen algunas de las más complejas figuras de la novela del momento. Sirva, tan solo,

como significativo botón de muestra el don Fermín de Pas clariniano². Clarín incorpora, pues, a partir de un personalísimo enfoque, la figura del sacerdote enamorado, que se había convertido ya en el eje temático de obras europeas con títulos tan similares como *El crimen del Padre Amaro* y *El pecado del padre Mouret*. Constituyéndose Zola en uno de los modelos posiblemente imitado por Miró, la influencia sobre este de Juan Valera parece fuera de toda duda. En *Pepita Jiménez* y *Doña Luz* el escritor incorpora tal motivo que aparece tratado, asimismo, desde muy distinto ángulo de enfoque³. Como resulta también diferente la versión galdosiana que hallamos en *Tormento* o, desde luego, la que Pardo Bazán lleva a cabo en *Los pazos de Ulloa*.

En conclusión, si en la tradición literaria anterior el perfil del personaje que nos ocupa aparece sometido a ese primitivo tratamiento que condensa en su mera lascivia su rasgo caracterizador, será en el dominio de la novela moderna cuando pueda hablarse, ya con todo rigor, del motivo del sacerdote enamorado. Es, por tanto, en el ámbito de este género volcado en al análisis de unos personajes cuyos movimientos y resortes íntimos aparecen morosamente mostrados, donde esta figura adquiere nuevos ecos y modulaciones que se proyectan, en suma, frente a la mera repetición propia de la tradición anterior, en un riquísimo muestrario de variantes. De tal forma que más allá de las implicaciones extraliterarias que la propia Frenzel tiene en cuenta, al recoger la censura y críticas implícitas que acompañan a tal motivo, dicho tema es abordado por los distintos escritores de la época como un singular reto para la construcción de unos personajes caracterizados por la turbulencia y desgarró íntimo y, en consecuencia, por una compleja interioridad.

LAS VARIACIONES MIRONIANAS

Las referencias al motivo del sacerdote enamorado no son infrecuentes en los estudios sobre la obra del autor alicantino. El corpus en donde tal figura está presente lo constituyen una novela corta, *El hijo santo* (1909), y las dos partes de la considerada como novela de Oleza: *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926). En las mismas la crítica ha dejado constancia de dicho tema de tan significativo despliegue en manos de los novelistas decimonónicos. Que Miró era consciente del manejo de esta práctica intertextual, fundada en la recuperación y reescritura de una materia preexistente, aparece claramente recordado por Lozano Marco (1986-87: 273), en una significativa cita que recoge de un texto primerizo. Allí escribe el autor:

2. Sobre tal personaje existe una amplia bibliografía. Desde nuestro ángulo de enfoque Romero Jódar (2006) ha llevado a cabo un estudio comparativo con *The Monk* de Lewis.

3. López López (2017) ha llevado a cabo también un estudio comparativo vinculado al presente tema, entre esta segunda obra valeresca y *El pecado del padre Mouret* de Zola.

Lo mejor y preferible es levantar grandiosos edificios sobre cimientos nuevos; pero también sobre los viejos pueden alzarse esbeltas construcciones radiantes de belleza que se distinguen de las otras. Y cuando todo se encuentre cimentado o la inteligencia carezca de vista de Linceo y no descubra un solar virgen, construya, edifique por su cuenta, sobre lo que hubiere, tomando asuntos viejos (no ruinosos y desprovistos de interés) desde puntos de vista no gastados.

Para el autor debió resultar evidente el carácter poco menos que automatizado o fosilizado de dicho tema, tras su eclosión en el siglo anterior, pero a la vez debió estimarlo no tan «desprovisto de interés» como para no intentar su abordaje y tratamiento desde un nuevo punto de vista que proyectara sobre el mismo una luz diferente.

Si tenemos en cuenta la aparición en sí del estamento clerical en la obra mironiana habría que remontarse a sus mismos orígenes para encontrarlo⁴. Como ha estudiado Lozano Marco la representación de una religiosidad asfixiante y represora se delinea con claridad en el sucio clérigo que aparece en *La mujer de Ojeda* (1901), la novela que junto con *Hilván de escenas* (1903) repudió Miró. En esta segunda Lozano Marco habla de un anticlericalismo atemperado, al oponer el escritor a dos figuras tan distintas como el bondadoso mosén Vicente y el artero mosén Ricardo (2006: xxxii). Un nuevo y tímido esbozo de lo que alcanzará intenso relieve en su obra de madurez. Como digno sucesor del cura presente en la primera obra, recuerda también el crítico (1991a: 74) al sacerdote de *Las cerezas del cementerio*, personificación, de nuevo, de esa religiosidad desvitalizada y represiva que adquirirá su más personal desarrollo en las novelas de Oleza.

Para Lozano Marco (2006: xxxiii) esas dos repudiadas novelas podrían ser consideradas como dos protonovelas de las que saldrán las dos líneas centrales en el desarrollo novelesco del autor: la novela de personaje y la de espacio. Precisamente con ambas se relacionan las obras objeto de nuestro estudio.

El hijo santo aparecería encuadrada en lo que Lozano Marco cataloga como época primera de Miró, cuyo más expresivo exponente estaría constituido por *Las cerezas del cementerio*. En ella domina la novela de personaje, volcada en el análisis interior del mismo y con la temática amorosa como el eje nuclear de la historia (1991a: 46). En su revisión por las obras que rodean tempranamente la creación de dicha novela señala el crítico el sostenido cultivo del autor de otro género, la novela corta, especie muy floreciente entonces por la proliferación de colecciones dedicadas a la misma. Miró participó con seis relatos

4. Evidentemente, no abordaremos en el presente estudio la vinculación del tema con la ideología personal del escritor que ha dado lugar a interpretaciones tan diversas entre sus críticos. Compárese, tan solo, la visión que sobre la religiosidad de Miró recoge Ramos (1964), con la postura de Márquez Villanueva (1990).

en algunas de ellas⁵, siendo uno de estos *El hijo santo* que se publicó en *Los Contemporáneos* en 1909. En su aproximación a tales narraciones Lozano Marco ha ido señalando esa práctica tan habitual en la escritura mironiana, de revisión y reestructuración de sus textos, así como de singular apropiación de una creación propia desgajada de su contexto inicial que adquiere una nueva autonomía estética, como ocurre con *Señorita y sor*⁶. De alguna forma *El hijo santo* vendría a inscribirse dentro de aquella, al resultar un texto construido a raíz de una primera y más sintética versión. Esta la constituyó un cuento titulado «Historia que no se cuenta», publicado en *Revista Latina* en 1907.

Como Lozano Marco, Altisent considera esta novela corta temática y estilísticamente próxima a las escritas durante esos años y como él también, se refiere, con detalle, al proceso de gestación de la misma y a la revisión del escritor de las novelas cortas escritas durante esos años (1990: 87). Una revisión de la que quedó excluida *El hijo santo*, como quedó también fuera de las *Obras completas* y, como consecuencia, pese a no existir rechazo explícito por parte de su autor, parece que destinada al olvido⁷. No recogidos cuento y novela corta en ninguno de los libros en los que ordenó el autor sus obras, afortunadamente el lector puede hoy disponer de lo que catalogamos como versión inicial y revisada y ampliada, en las actuales ediciones llevadas a cabo por Lozano Marco⁸.

En la versión primera no aparece el tema que nos ocupa, presentando solo la historia la figura de un sacerdote empujado a asumir las órdenes por presión materna. El reencuentro con un antiguo amigo —figura ligada al mundo eclesiástico singularmente interesante, por tratarse de un exseminarista que ha roto con una forma de vida que le impedía su natural realización— da lugar al relato, por parte de la madre, de la pérdida de su hijo Carlos, causa que la impulsó a dedicar a Dios al hijo que le quedaba. Es la historia de este lo que, como apunta el abierto cierre, se elude aquí y la que, según Lozano Marco (1986: 58), Miró tendría ya pensada y escrita, aunque quizá no completa, en *El hijo santo*⁹.

En su aproximación a esta novela corta, Altisent (1990: 86-87) considera que una de las posibles deficiencias que justificarían su posible olvido por parte del autor estribaría en el insuficiente y esquemático desarrollo de un tema que se disuelve, además, contra lo propio de la especie en la que se incluye, en crisis secundarias. Efectivamente, lejos de construir una historia sobre un eje temático único, Miro despliega, alrededor del núcleo esencial, tres modulaciones diversas. Si dicho núcleo central podría responder a la historia de una

5. Para un detallado análisis de los mismos véase Lozano Marco (1986: 13).

6. Remito para un análisis de tales prácticas a Lozano Marco (1986: 14-16; y 2006: XLIV-XLIX).

7. Sobre las posibles causas que pudieran explicar tal situación véase Lozano Marco (1986-1987).

8. Miró (1986, 2006 y 2007).

9. Para un detallado análisis comparativo entre ambos textos, que evidencia sus confluencias y diferencias, véase Lozano Marco (1986: 56-58).

existencia estéril —singular *leitmotiv* mironiano—, esta se desenvuelve en tres direcciones distintas: la imposibilidad del desarrollo de sus dotes artísticas, de relaciones amorosas y el fracaso por llevar a cabo una singular utopía en las formas de vida de los campesinos que habitan las tierras heredadas de su tío. Para Lozano Marco incluso cabría hablar de tres relatos intercalados, uno de ellos ligado a la recuperación de la patética historia del hermano muerto que, como precisa el mismo crítico, sin duda debió ser objeto del posterior rechazo del escritor, dentro de un nuevo contexto literario completamente distanciado de todo sentimentalismo (1986-87: 276).

De estos tres fracasos presentados en el relato nuestro interés se dirigirá fundamentalmente al segundo, originado a raíz del encuentro de don Ignacio, el joven sacerdote protagonista, con una hermosa viuda llegada a Castroviejo en busca de un clima que mejore la salud de uno de sus dos hijos. Personal recreación del tema del sacerdote enamorado, Larsen ha enmarcado la aparición de esta novela corta en el contexto de la crisis política y religiosa de la época, para destacar cómo la cuestión del celibato clerical llegó a estar presente, incluso, en la prensa periódica (1982: 67). Como otros estudiosos, también Larsen vuelve su mirada hacia la tradición anterior para, junto a los nombres de Clarín o Eça de Queiroz, destacar a uno de los autores quizá más admirado por el autor alicantino —tal como ha demostrado Márquez Villanueva—, como Zola. La presión materna, esencial en el relato mironiano, aparece así tanto en *Lourdes* como en *La conquista de Plassans*¹⁰. Y por supuesto el nombre de Valera con obras como *Doña Luz* o *Pepita Jiménez* debe ser también evocado. Incluso el título de la obra de Miró podría deberse, para Larsen (1982: 73), a esta última, en lo que podría considerarse una personal recreación en negativo, por parte del autor alicantino, de la obra valeresca.

Encuadrada dentro de la catalogada como novela de personaje el relato se concentra, sin duda, en la figura de don Ignacio. En la organización de su historia Miró despliega, como bien ha señalado Lozano Marco (1986: 64), técnicas narrativas tan habituales en él como el inicio *in medias res*, seguido de la inmediata retrospectiva, el uso de la elipsis y el predominio de lo presentativo.

Repartida en seis capítulos, será en el segundo donde el narrador ofrezca una detenida presentación del protagonista y de su entorno doméstico —su madre, doña Leocadia, y la criada Ana—, así como de la visión panorámica que se contempla desde sus ventanas y en donde, pese a su concisión, se reúnen escenario urbano y campestre a la luz de la rica percepción sensorial, típicamente mironiana. El lector, pues, y ello resulta habitual en la obra de Miró, con los datos ofrecidos ahora deberá reinterpretar y completar el sentido del capítulo inicial, centrado en una escena que presentaba a don Ignacio en una tarde de

10. Sobre tal influencia, en las novelas decimonónicas, véase también Brown (1979).

sábado de abril en el Círculo Católico, para seguirlo después a Villa-Paz, donde se encuentra con doña María. La figura femenina aparece, por tanto, desde el inicio de la obra, situada aquí en un espacio interior y en una actitud, respecto al clérigo, que evidencia una relación de tal cercanía que incluso llega a olvidar el «don», manejado habitualmente en su tratamiento. Un desliz cuya proyección en el protagonista ofrece inmediatamente el narrador. Para él tal quiebra implica un acercamiento que rompe la distancia impuesta por la diferencia de clase y los conduce a una unión fraterna —«¡Oh, todas, todas las almas eran capaces de fundirse en la llama del amor de hermanos!» (2006: 530)—. Situados ambos en el balcón, el narrador contrasta el gozoso abandono de ella a la quietud y belleza de la noche que exprime a través de su agudeza sensitiva —concentrada especialmente en los olores—, con el recatado alejamiento de él y el desvío de su mirada del balcón¹¹.

Si doña María irrumpe, por tanto, en el inicio de la obra, será en el siguiente capítulo donde el narrador informe sobre el origen de la relación de esta con don Ignacio. Significativamente su primer encuentro gira en torno a una de las mencionadas líneas temáticas trazadas en el texto: la vocación artística del protagonista centrada en la música. Doña María quiere, así, conocer al «prodigioso barítono» que ha escuchado en la iglesia y que resulta ser don Ignacio. Precisamente el saludo inicial entre ambos —ella no le besa la mano, «la toma con sus dedos levemente, curveando su bellissimo brazo» (2006: 537)— provoca un significativo «agudo pinchazo en la hondura» del corazón de doña Leocadia.

Presentada, tras esta escena, al lector, como la viuda de un varón «avanzado en años y favorecido de renta» (2006: 557)¹², la siguiente en donde ambos coincidirán tendrá lugar en un paseo por la playa. Del mismo surge la decisión de que el clérigo dé clase al hijo pequeño, pues la enfermedad del mayor exige descanso y cuidado. Tímido e inseguro ante tan ilustre dama, nuevamente resurge la conciencia de sus indiscutibles dotes musicales como fuerza compensatoria de su inferioridad.

En el cap. III, ya mayo, el narrador presenta a don Ignacio en su casa, perturbado por unas imprecisas «ansias deliciosas» (2006: 542), justamente antes de la llegada de doña María. Si los recelos surgidos en doña Leocadia hacia la misma se mantienen, doña María ocupa ahora el lugar que en el cuento desempeñó el amigo como oyente de la trágica historia de la muerte del hermano. Pero será, sin duda, en el cap. IV donde esa gradación de las emociones y sentimientos del sacerdote sugeridos, como indica Lozano Marco (1986: 61),

11. Como consecuencia del cuidadoso manejo de la focalización, el lector puede plantearse si la siguiente afirmación procede del narrador o del personaje: «La tamizada luz de la redonda lámpara baña dulcemente la cintura, la espalda, la dorada cabeza de doña María» (2006: 530).

12. En la sintética presentación del mismo advertía Lozano Marco un breve relato intercalado, conforme a una práctica habitual en el universo narrativo del autor (1986: 64).

a través de sus estados anímicos y pensamientos, alcance su más alta cima. El escritor sitúa, significativamente, a ambos personajes en la villa de ella, un singular *hortus conclusus*¹³, como viera Altisent (1990: 95), muy distinto del levítico Castroviejo en el que vive el protagonista¹⁴, donde recibe el anuncio de su marcha del lugar. En la «dorada tarde de junio» el hijo enfermo aparece de improviso, con sus «ojos inmensos, quietos, dolorosos» (2006: 548) fijos en don Ignacio, para desaparecer también súbitamente. Doña María y el sacerdote salen entonces, para reunirse con el otro hijo en un lugar que propicia la repentina evocación del clérigo del *Cantar de los cantares*¹⁵. La interpretación de los versos en sentido literal y no simbólico, y su aplicación a la mujer amada han sido puestas de relieve por la crítica, asociando su uso además —así lo señala Lozano Marco (1986-87: 275)— a uno de sus posibles modelos: *Pepita Jiménez*¹⁶.

Si en su análisis de estas primeras obras mironianas construidas sobre un personaje y, especialmente, la temática amorosa, Lozano Marco destaca como motivos propios de ellas el fetichismo y la sensualidad, subrayando la atracción por los cabellos femeninos (1991a: 43), no cabe duda de que la escena de mayor intensidad en la presencia del tema que nos ocupa, aparece asociada a esta. El vivaracho y alegre discípulo le pide a su maestro que prenda la flor que le ha dado en los cabellos de su madre. La técnica presentativa que ralentiza el ritmo del relato y se detiene para mostrar con morosa delectación un momento de la historia¹⁷ alcanza en tal escena un notorio relieve¹⁸. Frente a la seguridad y casi violencia ejercida por el Julien Sorel stendhaliano para tomar a escondidas la mano de la madre de sus discípulos —en una escena sometida también a un pausado ritmo—, don Ignacio es presentado desde el primer momento envuelto en la más desoladora inestabilidad. Doña María repara, así, en las manos que tiemblan, sosteniendo el breviario; como también es una mano «estremecida» la que vacila al aproximarse a la caballera femenina¹⁹. Resuelto el incidente en el infantil grito de su discípulo que le recrimina su sudor, la escena concluye, también significativamente, con la reaparición del enfermito

13. Sobre tal espacio en la obra mironiana véase Coope (1979).

14. La crítica ha señalado la posible huella en este de Vetusta, así como su naturaleza precursora de Oleza.

15. Sobre la presencia de San Juan de la Cruz en la obra mironiana y, en concreto, en la presente obra véase Macdonald (2010: 150-51).

16. Véase también Altisent, quien reúne como dos probables modelos valerescos tanto a Luis de Vargas como a don Enrique (1990: 93-94).

17. Baquero Goyanes ha estudiado el *tempo* lento en la obra mironiana, creador del efecto inmovilizador tan frecuente en esta (1952: 11-14).

18. Para un detallado análisis de la misma véase Altisent (1990: 95).

19. Cifo se refiere a la culminación de la experiencia místico-amorosa en el personaje, al colocar la flor (1999: 190).

cuyos ojos «inmensos, muy abiertos, desventurados, penetran en las entrañas de don Ignacio» (2006: 551).

En el cap. V, y conforme al procedimiento tan querido para el autor de la elipsis y los saltos temporales, los lectores encuentran a don Ignacio y su madre en un nuevo escenario: la finca que su tío le ha dejado en herencia. Si dicho cambio introduce lo que hemos considerado el tercer gran fracaso en la vida del personaje, el escritor no deja de establecer nexos de conexión con el tema dejado atrás. A través de una carta, protagonista y lectores son informados, así, de la posible relación de la viuda con un joven noble madrileño y de la muerte del hijo enfermo. Si doña Leocadia parece presentar el efecto perturbador de tales noticias en su hijo, al lector se le concede la posibilidad de ahondar y conocer sus pensamientos. Y, quizás para su sorpresa, en la presentación de su análisis interior descubre cómo lo que verdaderamente lo ha conmovido ha sido la noticia de la muerte del niño que provoca en él «la recia torcedura del remordimiento» (2006: 557). Aun cuando la figura femenina siga estrechamente ligada a la percepción que de ella tenía el personaje —se reprocha que su «gracia» y «hermosura» lo apartaran del solitario niño—, no deja de resultar llamativa tal reacción en el tratamiento del tema que nos ocupa. De tal forma que se entremezclan, en disonante y llamativa confusión, la imagen de la madre, «tentadora y lacinante», con la compasión, irreprimible en él, al recordar al niño muerto. La confluencia de ambas figuras en este intenso momento de revelación de la historia proyecta, pues, nueva luz sobre la pasada escena analizada que adquiere, de tal forma, unas más ricas implicaciones de sentido para el lector y evidencia el cuidado en la organización del discurso novelesco, por parte de Miró.

No será, por lo demás, esta la única escena del capítulo en que reaparezca doña María. En medio de este nuevo escenario en el que, desechando sus pasados ideales²⁰, don Ignacio quiere llevar a cabo su personal utopía campestre²¹, el personaje se cruza con la insinuante y «maciza» hija de Diego Tolosa. Evitando su provocadora actitud, cuando se aleja cantando, con una voz poseedora de «frescura y arrullo de fontana» (2006: 559), emerge, irreprimible, el recuerdo de la viuda: «¡Oh, doña María, doña María, tú estás en todas partes de la tierra como el sol y el cielo...!» (2006: 559).

20. «¡Para qué sus ansiedades de músico cantor cuya gloria jamás podría saber cumplidamente!» (2006: 554). Las conexiones entre los distintos ejes temáticos que construyen la historia resultan, como puede verse, constantes.

21. Como figura mironiana, la agudeza sensitiva es un rasgo caracterizador del personaje y como puede percibirse en otras obras del autor, tal como señalara Baquero Goyanes (1956: 21), la inclinación y fascinación mironianas por el paisaje campesino, frente a Fernán Caballero, se concentra en este y no en sus hombres. Quizá uno de los textos más representativos de tal actitud aparezca precisamente en esta obra, al manifestar el personaje: «¡Oh, los campos despoblados! ¡Entonces tienen inocencia y grandeza de Creación!» (2006: 565).

En el último capítulo el autor vuelve a introducir a la figura femenina que, si apenas entrevista, adquiere un destacado relieve en relación con el desarrollo del tema que nos ocupa. Conducido por don César en un carruaje hacia Villa-Paz, el desdichado y ahora muy enfermo don Ignacio contempla a lo lejos «el fino ramaje de los dos almecees amados» y a la feliz pareja de desposados contemplando el mar. Si la visión del joven y hermoso esposo le trae a la memoria al marido muerto, de la misma pasa «a la del tiempo de sus vedados anhelos» (2006: 567), para concluir, en ese repaso interiorizado de su vida, con la idea final de «la ruina de sus ideales: el canto, el amor, la colonia de hombres felices» (2006: 567). Los tres ejes sobre los que, como señalamos, ha construido el escritor la historia de su personaje —una de las muchas vidas estériles mironianas— y que aparecen claramente destacados en el cierre de la misma.

En ese progresivo proceso de presentación de la evolución interior del personaje respecto a la figura femenina, iniciado por el autoengaño cifrado en el disfraz de la unión fraterna, Miró va sugiriendo a través de los gestos y pensamientos y emociones de su figura lo que, pese a él mismo, obra en su interior. Para concluir, en un final manifiestamente cerrado, con la poco menos que asumida confesión del hasta ahora reprimido afecto. Pues si la imagen de la tentadora Gabriela lo llevaba a afirmar la omnipresencia de doña María en todo lo que lo rodeaba, su visión última lo mueve a reconocer sus «vedados anhelos» —ya no «imprecisas ansias deliciosas»— y su amor por ella. Al narrador le bastaba solo esto para el final esclarecimiento de su personaje, de manera que elude la escena del reencuentro último con doña María que nada nuevo, en realidad, añadiría a la historia²².

En *El hijo santo* Miró incluye, por tanto, la historia del sacerdote enamorado como un elemento más que contribuye al refuerzo del tema central de la misma: la esterilidad de la existencia de su protagonista. Lejos de centrarse, pues, en tal motivo temático —como haría Clarín en otra novela corta como *El Señor*—, el escritor lo sitúa junto a otros, para mantener, no obstante, en la construcción de su discurso novelesco, unos claros nexos de interrelación que, en marcado *crescendo*, conducen al protagonista a su ruina final. Personaje de cuño mironiano, por su destacada hipersensibilidad, el relato va mostrando de forma progresiva la difuminada gradación de sus sentimientos sobre la figura femenina. De forma que, frente a su inicial autoengaño y ocultamiento, el relato concluye con el abierto reconocimiento de su amor.

Precisamente Márquez Villanueva consideraba que el escritor no debió quedar satisfecho con esta novela corta por lo elemental y directo de su planteamiento (1990: 119). Una afirmación compartida, de alguna forma, por Larsen,

22. Se trataría, dentro del universo narrativo mironiano, de una historia más de amor imposible.

quien estimó que en la presente narración Miró todavía no ha desarrollado, como hará en otras obras posteriores, su característico arte sugerente que alcanzará su más notoria representación en las novelas de Oleza. Incluso, en su análisis de la novela corta, Larsen la cataloga como una especie de borrador para esas dos obras de plena madurez (1982: 79).

Formando un trabado ciclo novelesco, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*²³ han sido consideradas por la crítica como esas dos obras en las que reaparece el motivo objeto de nuestro interés. Su desarrollo, no obstante, en nada se parece al de la novela corta analizada. Ambas se incluirían en el segundo de los modelos mencionados, la novela de espacio, y en ambas encontramos también una historia enmarcada en un género distinto, la novela, cuya naturaleza innegablemente repercutirá en la configuración de la misma.

Si en la tradición decimonónica ya destacó con singular relieve ese modelo novelesco en el que el espacio ocupa un lugar central, ello no constituyó óbice alguno para la creación de unas figuras de profunda densidad cuya compleja interioridad era detenidamente explorada. Piénsese en una novela de tan abigarrado universo de figuras como *La Regenta*, en la cual don Fermín es presentado tanto en sus facetas externas como en las más íntimas y recónditas. También nos es ofrecida, con moroso detenimiento, la crisis y desarrollo del conflicto interior del Sergio Mouret zolesco, para abordar Valera el análisis del que surge en Luis de Vargas, a través del acertado manejo de la primera persona narrativa. Si, frente a este, el conflicto experimentado por el también valeresco padre Enrique aparece difuminado, ninguna duda cabe en el lector sobre la verdadera naturaleza de su desgarró íntimo, declarada finalmente; como también se le presenta con toda explicitud, el ocultado secreto compartido por Amparo y el clérigo Polo en *Tormento*. Pese a quedar este más desplazado que otros sacerdotes decimonónicos de los intereses centrales de la trama, en todos los casos el motivo del sacerdote enamorado se sitúa, sin duda, como el eje o uno de los principios centrales de la trama novelesca²⁴.

Buen conocedor de dicha tradición novelesca, el desvío que respecto a ella lleva a cabo Miró en estas obras resulta innegable. Para abordar su análisis resulta necesario recordar que en ambas el estamento clerical constituye uno, si no el más destacado, de los pilares centrales sobre los que se construyen las obras. Oleza aparece, así, como la ciudad levítica²⁵ dominada por dicho estamento, en la que todo parece girar en torno a la religión²⁶. Los títulos mismos de

23. En adelante *NPSD* y *EOL*.

24. Pardo Bazán se distanciaría, en tal sentido, de sus coetáneos, con la creación de su don Julián, al modular de manera especialmente implícita el tema.

25. El recuerdo de la Vetusta clariniana ha sido puesto de manifiesto por la crítica.

26. La crítica ha incidido también en el copioso caudal de conocimientos del autor, sobre la materia religiosa.

ambas novelas y muchos de los epígrafes que las articulan así lo anuncian. Si se ha señalado que Miró no llega al radicalismo presente en la actitud anticlerical de autores como Baroja o Blasco Ibáñez, una revisión detenida por las figuras pertenecientes al estamento religioso muestra, verdaderamente, un amplio espectro. Situados como los representantes extremos de dos posturas antitéticas ante la religión, el P. Bellod y don Magín, entre ellos la palestra mironiana despliega figuras de muy diversa naturaleza. Pues junto a don Cruz, claramente delineado dentro de uno de los polos, aparecen el inseguro y entrañable don Jeromillo, el tampoco desprovisto de toques positivos Mossen Orduña, el tío canónico del capitán de Manila —«buen hombre» según el narrador (1988: 147)—, transformado después en «deán-ayo» de M.^a Fulgencia y quien, pese a sus constantes errores, es objeto de un tratamiento afectuoso o el pobre Monseñor Salom, angustiado en medio de la acogida de los jesuitas. Incluso dentro de estos cabe recordar al «viejecito humilde» (1989: 189), P. Ferrando, elegido como confesor del obispo. Y, por supuesto, y por encima de todos ellos, pese a sus fugaces intermitencias a lo largo de la historia, a don Francisco de Paula Céspedes y Beneyto, elegido obispo de Oleza al quedar vacante la sede.

El universo de figuras religiosas —y no abordamos aquí las femeninas— que puebla, pues, la Oleza mironiana no responde a un rígido y fijado prototipo único y ofrece tonos y matices verdaderamente diversos. Lo que no resulta un impedimento para afirmar que sobre Oleza se cierne una marcada bruma que procedente de algunos de tales personajes y, especialmente, del ámbito de los jesuitas imprime un singular cariz y sello al mundo de las relaciones interpersonales. Este se caracterizará por una visión represiva y asfixiante de los instintos más naturales, con una especial incidencia en todo lo vinculado con las relaciones sexuales. Como doña Corazón le recrimina a Elvira, la figura femenina que vendría a resultar el exponente más extremo de tal visión, para ella en Oleza solo había un pecado. Convertida en tenebrosa vigía de todo lo que sucede en el lugar, será Elvira la que, en diferentes momentos, denuncie las impurezas del estamento clerical. Si le habla a doña Corazón de «clérigos amancebados con sus penitentes» (1988: 253), a las «Catalanas» les informará sobre la situación de los seminaristas. En un relato en el que el personaje asume una insólita focalización omnisciente, les habla de sus deseos impuros: «Si se refugiaban en la meditación de la castidad de algunos santos y santas, enseñada huían del remedio para no incorporar las imágenes inmaculadas a las imágenes del pecado» (1989: 209). Será la misma Elvira quien, valiéndose de nuevo de una extraordinaria agudeza perceptiva y casi táctil, condene también a don Magín a quien cuando le besan la mano «¡Se le eriza toda la piel!» (1988: 285). Serán, justamente, don Magín junto al obispo, los personajes en torno a los cuales reaparezca el motivo que nos ocupa.

Si Adolfo Sotelo señaló las relaciones de la novela de Oleza con la decimonónica, pero a través de un discurso moderno, para él la pasión amorosa de don Magín aparece siempre secreta y contenida (2004: 120). Su figura, dentro de estas obras construidas sobre una amplia galería de personajes, alcanza, sin duda, uno de los lugares centrales, constituyéndose como el más significativo representante de uno de los polos de las dos Olezas en constante colisión.

Si para Bobes Naves (1990: 57-58) la caracterización de personajes se apoya en tres fuentes principales: la procedente del narrador, del mismo personaje y de las relaciones de este con otros, no hay duda de que Miró lleva a cabo un magistral manejo de las mismas en el despliegue de la presentación de sus personajes. Esta, y conforme a una técnica habitual en Miró, puesta de relieve por Miller (1975: 107), suele ser elíptica y a saltos, de tal forma que, frente a la tradicional caracterización en bloque, el lector mironiano tendrá que ir progresivamente completando el perfil del personaje.

Sin duda, en ambas obras la caracterización consecuencia de las relaciones interpersonales resulta ser una de las más exploradas. De hecho, tanto el obispo como don Magín, figuras ambas consustancialmente mironianas por su aguda y rica percepción sensorial del mundo²⁷ —con una incidencia especial, en el caso de don Magín, de la olfativa—, se buscan y funden en amistosa, y extraña para muchos, relación. No deja de resultar, así, significativo que desde la penetrante visión connatural del obispo resalte, en su llegada a Oleza, la figura de un sacerdote que huele unas flores y a quien, ante el asombro de muchos, sonrío. Tal primer encuentro entre ambos marcará el inicio de lo que constituirá una mantenida e inquebrantable unión.

La aproximación de don Magín al obispo incide, por tanto, en su carácter como, en general, lo harán las relaciones que mantiene con otros muchos personajes. Claramente atacado por la Oleza oscura y represiva, manifiesta en el P. Bellod o en el entorno de don Álvaro, significativa resulta también su relación con las gentes marginadas del arrabal de San Ginés. En ello, como en tantos otros aspectos, don Magín se perfila como una llamativa contrafigura del don Fermín clariniano²⁸.

En su primera aparición en la novela el narrador lo presenta en el cap. IV de la Primera parte de *NPSD*, acompañado de don Jeromillo, en buscado y cuidadoso contraste con la pareja P. Bellod y don Amancio que apareció en el II. Precisamente en su presentación emerge ya la caracterización también por contraste con el P. Bellod, manifiesta en su forma de moverse y, especialmente,

27. De perfil similar resultan, en tal sentido, también Paulina y Pablo.

28. Para un estudio comparativo sobre ambos personajes remito a la aproximación de Ciplijauskaité (1982). Por su parte, Hernández Carrasco y López Cruces además de establecer relaciones entre Oleza y la levítica Leiría de *El crimen del Padre Amaro* de Eça de Queiroz, han vinculado a este personaje con el Padre Sueiro de *La ilustre casa de Ramires* (1999).

en su olfato. Y surge también, con explícita evidencia, su sensualidad volcada en todo lo que lo rodea y en la que incluye asimismo a la mujer. Arrebatado por los perfumes que lo envuelven, evoca los jardines de Murcia poblados de ángeles «y vírgenes que inexplicablemente se parecían a señoras de su amistad» (1988: 139), para señalar más adelante el narrador que, en su continuo vagar, se revolvía buscando «alguna recóndita virtud del aire» que acababa hallando: «era indicio de reja florida, de mujer perfumada» (1988: 141). También en marcado contraste se suceden las escenas del furioso P. Bellod recriminando a doña Corazón su singular cría de aves y de don Magín conversando, con completa naturalidad y libertad, con una moza que lleva una biznaga de jazmines y a quien acompaña en gustosa conversación.

Si la fluida y natural relación del clérigo con las mujeres aparece, desde el inicio, como una de sus señas de identidad, frente a la oscurantista represión que domina a Oleza, la primera mención a Purita surge significativamente ligada a su percepción. En el capítulo de *NPSD* en que asciende al arrabal de San Ginés (IV, III) mira desde lo alto el amplio panorama que ante él se extiende. Si en tal contemplación el personaje se demora en la visión de la naturaleza y, especialmente, de los edificios religiosos, surge, no obstante, en la lejanía una figura humana. Se trata de una «figurita de mujer» cuya identidad adivina don Magín. «Esa criatura, toda hecha de nardos, debía ser Purita» (1988: 197). Conforme al intencionadamente impreciso manejo de la focalización por parte del autor, y a tenor de que en el presente capítulo el narrador ha elegido al clérigo como personaje reflector, puede concluirse que tal apreciación e incluso su manera de denominarla —sin el «doña» que la acompañará después— proceden de él²⁹.

Como Purita aparece también mencionada en la conversación que mantienen Elvira y la consternada doña Corazón, quien muestra su aturdimiento y rechazo ante las críticas lanzadas por la primera: «¡Pero si Purita cumplió ahora los diez y siete!» (1988: 284). Una negación que de nada sirve a la hiriente furia de Elvira quien destaca sus «pechos y cadera de nodriza de treinta años» (1988: 284), para condolerse de lo inapropiado del nombre. Las últimas y breves referencias al personaje se producen tras ser herido don Magín. Entre quienes lo visitan ella aparece mencionada, una vez más en abierto contraste con Elvira, la Monera y las «Catalanas». «Salió Purita, la virgen rubia más garrida y ennoviada de la diócesis, dando brincos de pájaro que le hacían palpitar todas sus gracias» (1988: 343). Finalmente, la última referencia en esta obra proviene nuevamente de Elvira quien informa a su hermano de que su mujer, junto a la de Lóriz y Purita son proclamadas «las tres mujeres de Oleza» (1988: 346).

29. Moreno Báez (1983) ha analizado la presente escena a partir de su enfoque de estudio sobre el impresionismo en la obra de Miró.

Personaje, por tanto, muy fugaz en *NPSD*, cobrará una presencia mucho más destacada en *EOL*. Será el propio don Magín quien, usando ahora significativamente el tratamiento que imprime mayor distancia, hable al conde de Lóriz de dicha figura, objeto del rechazo de Elvira y la Monera. Al anunciar al conde que pretende ir a saludarlos, el personaje se refiere a ella como «Esta doña Purita, tan hermosa» (1989: 190) y presenta a su oyente, y a los lectores, una apretada semblanza de la misma. Si al recordar su pasado comienza indicando: «Yo quiero a Purita tanto como a Paulina» (1989: 192), dicha evocación conlleva un cambio en su tratamiento, consecuencia de su recuerdo de esta como la niña pequeña que llevaba un niño muerto en sus brazos. Especialmente significativo resulta el tono de su confianza, al contarle al conde la causa de su soltería impuesta a la joven por su familia. Tras referirse a la plenitud de la belleza que en ocasiones alcanzan las mujeres, añade que esto se produce en Purita de manera tan destacada

que hasta semeja emanar la belleza y la gracia de su vida, esparciéndola más allá de su persona. Yo lo he oído y pensado algunas veces viéndola en la ventana: «¡Madre mía, cómo está hoy esa mujer». ¡Todo en ella, cada instante de su cuerpo, coincidiendo para la perfección, respirando hermosura» (1989: 193),

palabras que despiertan el asombro de su oyente y que suscitan la precisa respuesta de don Magín: «llevé siempre la sotana sin sentirla, pero ajustada como si fuese mi piel» (1989: 193). La singularidad de tal escena, a la luz del motivo que nos ocupa, no puede resultar más notoria y apunta, sin duda, al personal manejo del mismo llevado a cabo por Miró.

La creciente importancia que adquiere esta figura femenina aparecerá siempre conectada a esos rasgos definidores de la misma: su exultante belleza y su alegre y luminosamente espontánea personalidad. Su siguiente aparición va ligada al escándalo promovido por su desnuda aparición ante el espejo, contemplada por el conde de Lóriz. Denunciada ante Elvira y las «Catalanas» por la Monera, el narrador se desplaza inmediatamente después a la antitética tertulia de doña Corazón, en la que don Magín, recordando la solitaria muerte de Grifol, lleva a cabo un encendido elogio de la misma por haber sido la única que lo acompañó. La inesperada aparición de esta provoca que se sofoque, por sorprenderle hablando de ella. Es en este momento cuando el narrador precisa que «Su plenitud de treinta años le trajo el doña» (1989: 218) y es también ahora cuando ofrece su versión de los hechos, ante sus asombrados oyentes. Si en un primer momento don Magín «quedose rojo», después de escuchar completo el relato «no tuvo más remedio que reír» (1989: 219).

En sus posteriores apariciones en la historia doña Purita aparece, pues, siempre suscitando la admiración y deleite sensual de todos, incluidos los más

jóvenes como Pablo y sus compañeros, severamente castigados por ello. Incluso en la fiesta dada en «Jesús» el mismo conde se sumará a la extendida fascinación hacia ella —«Esta bella doncellona de pueblo le inquietaba ya como una endiablada mujer del gran mundo» (1989: 318)—.

Constituido don Magín como una de las figuras centrales de la historia, no deja de ser significativo que la novela se cierre con él, en un final en donde el narrador nos introduce con una profundidad y detenimiento prácticamente inexistentes hasta entonces, en la interioridad del personaje. Tras pasar revista a los grandes cambios que el paso del tiempo ha producido en Oleza, adopta el narrador la perspectiva coral para referirse al clérigo a quien «no se le perdonaba la paradoja de que, siendo, según era, fuese puro» (1989: 423). La singularidad de su carácter emerge con toda fuerza de una aclaradora autodefinición surgida en un evocado diálogo con doña Purita, en el que él le respondió que lavaba, torcía y tendía su vida «al sol» (1989: 425). Contemplado desde la visión coral de Oleza, el narrador introduce, a su vez, en ese capítulo final, el monólogo interior del personaje que explicita, ya en la conclusión de la obra, los fundamentos esenciales de su ser moral. A través de una singular mixtura de voces, será en este momento cuando, reflexionando sobre los deseos no gozados, surjan las siguientes ideas: «Pues aguardemos, y dentro de algunos años: diez, quince, veinte años, todo se habrá derretido. Escondida tentación de mujer: ¿Es aquella? ¿Es esta mujer? —¿pensaría entonces don Magín en doña Purita?—. Ella tiene treinta años y yo cincuenta» (1989: 426). Precisamente será entonces cuando en una tartana que se aproxima a la estación, «una graciosa silueta» le envíe un adiós cohibido. Olvidando su edad, hábito y sosiego don Magín corre para buscarla y llega justamente para despedirla, en su marcha a Valencia para cuidar a sus sobrinos. Y será en ese momento, a plena luz, cuando arrebate a las ambulantes vendedoras «rosas ardientes, rosas pálidas, capullos de naranjos, broches de jazmines» (1989: 430), para volcarlos en el regazo de doña Purita. A lo que ella responderá cortando un nardo, para dárselo besado y añadir: «Cuando yo iba de corto, usted me dijo que parecía un nardo» (1989: 430) —la imagen que vimos manejada en la primera aparición del personaje—. Con un don Magín con la «cabeza desnuda, plateada» y una mano elevando la flor besada concluye la novela, en un final en el que el soterado tema que nos ocupa adquiere una repentina vislumbre, inmediatamente sofocada por la irreversible separación y cierre.

Si Miró presenta, por tanto, la amorosa historia de don Magín conforme a ese principio esencial en su poética de decir las cosas por insinuación, va mucho más lejos en su tratamiento de la del obispo quien, como se adelantó, también aparece ligado a dicho tema. Según Márquez Villanueva (1990) con tal figura el escritor lleva a su culminación este motivo literario.

Figura central en la novela de Oleza que, en principio, iba a ostentar el título único (Lozano Marco, 1991b: 29-30), su presencia en las obras aparece, no obstante, notoriamente difuminada, sometida a esa técnica elíptica y de discontinuidad tan propia del escritor.

Centrados en la presentación de su historia ligada a Paulina, sabemos que ella acude, recién llegado a Oleza, para ser recibida por él junto a sus amigas de la Adoración del Santísimo. Dicha audiencia, no presentada en el discurso novelesco, será recordada por él. En su inesperada aparición en el «Olivar», por encontrarse mal y tener que ser acogido allí, él escoge las manos de la doncella de entre todas las que se le brindan para sostenerlo, y recuerda, con la petición incluso que le hizo, esa audiencia pasada. Si «el obispo acogía con ternura la dulce turbación de la doncella» (1988: 227), su mirada se parará, sin embargo, «indagadora y helada en los ojos de don Álvaro». Precisamente tal escena será recordada capítulos después, en las «tenebrosas inquietudes» de don Álvaro, al evocar este «la mirada terca y adusta del obispo» en aquel día. Nada más en *NPSD*³⁰.

En el inicio, no obstante, de *EOL* y presentado Pablo como una de las figuras centrales de la obra, seguimos al niño al Palacio episcopal en donde, reprimido su alboroto por un clérigo, una voz se interpone, protegiéndolo: «—¡Dejadle que grite, que en su casa no juega!» (1989: 124). Una frase tan solo para sugerir, en un único trazo, la posición que el obispo ha mantenido, a lo largo del tiempo, respecto a Paulina y su familia. En esta escena se delinea, además, lo que se convertirá en una marca distintiva de la actitud del obispo con Paulina y su hijo, al decirle a este: «Desde mi ventana te miro cuando juegas en el huerto» (1989: 124). Personaje esencialmente sensitivo, destaca con llamativa fuerza, desde su inicial presentación, su honda agudeza perceptiva. Y si sus ojos son de los que «se abren y miran mucho cuando se aleja el que estuvo mirándolos» (1989: 364), también miran a quienes no lo ven.

En este primer encuentro se introducen dos analepsis, una de ellas ocultada hasta el momento al lector. El obispo pregunta al niño e insiste sobre el motivo del llanto de madre e hijo, cuando los bendijo una tarde de las Ánimas, y le recuerda la tarde que, hace muchos años, estuvo en el «Olivar». Capítulos adelante, será Paulina la que rememore la bendición del día de las Ánimas y la piedad «de unos ojos tristes que les acompañaron desde lejos» (1989: 324).

Ya concluyendo la novela, Pablo, por ruego de su madre, acude a Palacio para solicitar la ayuda del obispo que evite la pérdida del «Olivar». Con una nueva incidencia en la percepción visual del personaje, cuando entra en el

30. Quizás solo cabría recordar la visión de Paulina desde lo alto de su nueva casa, de los árboles que percibe del huerto del obispo, tras cuya condensada descripción se lee: «Verdaderamente amparaban a un hombre triste» (1988: 239).

huerto el narrador se refiere a «la complacencia del obispo que le miraba desde su estudio, y él no lo sabía» (1989: 351). Más adelante, será su madre quien le hablará del obispo, escondido y ausente de la vida de Oleza, que «te habrá bendecido sin que tú te volvieres a su reja ni a su huerto, ese huerto tan tuyo cuando eras chiquito» (1989: 393); para recordar, ahora ella, la misma escena de la petición de mano, de una forma verdaderamente precisa, y en la que evoca la figura del obispo «cuyos ojos escudriñaban los corazones» (1989: 393). Las palabras de su madre impulsan a un Pablo angustiado por los remordimientos, a buscar al obispo a quien habla «al pie del limonero de sus antiguos recreos y oraciones» (1989: 395). En tal escena asistimos a un magistral fundido de los encontrados afectos de Pablo pues se mezclan, en la agónica y escindida interioridad del personaje, el limonero del obispo con el de M.^a Fulgencia³¹. Escena climática esta, en relación con el tema que nos ocupa, será en ella donde surja la fugaz introspección en la conciencia del personaje quien bendice «la frente del hijo de la mujer en quien pensaba, tantos años, sin sonrojarse de ninguno de sus pensamientos» (1989: 396).

Finalmente, la angustiada Paulina acude a Palacio en busca de consejo, para encontrar solo a un moribundo que «hablaba saliéndole un soplo de su laringe podrida. Nadie lo entendió» (1989: 406). Y con ello la novela despide a un personaje que, anunciado como central en su título, la ha traspasado desde su aparición hasta su final tan alejado de la indiferente y hasta hostil Oleza, como del lector. Personaje enigmático y solitario quizá más volcado hacia la naturaleza y los animales que hacia las gentes de su diócesis —por quienes, no obstante, se preocupa y cuida, procurándoles el progreso—, el narrador mantiene su huidizo perfil, evitando la inmersión en su conciencia íntima. De manera que si el afecto de don Magín hacia Purita podía enterearse y aun palpase en los momentos últimos de la historia, el tratamiento puramente sugestivo que rodea al obispo en su relación con Paulina aparece claramente incrementado.

Con todo, en ambos casos Miró evidencia su innegable ruptura respecto al manejo concedido a dicho tema en la tradición anterior. Situado allí como el eje o uno de los aspectos centrales de la trama novelesca, con las inmediatas implicaciones que ello reportaba al presentarse desde dentro el conflicto vivido por los personajes, ahora Miró diluye el mismo de tal forma en su complejo y poblado universo novelesco que podría pasar prácticamente desapercibido para muchos lectores.

31. Coope (1979) ha analizado la muy distinta función del *hortus conclusus* en estos dos planos de la historia. La destrucción de la relación de ambos jóvenes en tal marco, por la irrupción del giboso sobrino, podría evocar el final de *El pecado del padre Mouret*.

Efectivamente, como viera Larsen (1982), una gran distancia se abre entre don Ignacio y don Magín, cuya positiva respuesta ante la existencia lo conduce a esa idea, defendida por Miró, de amar la vida como es. Como también vincula a don Magín y al obispo un tema central en la obra mironiana, magistralmente analizado por Lozano Marco: la indagación en el egoísmo existente en el amor y la búsqueda del amor perfecto³². Con ambos, como señala dicho crítico, el escritor consigue la creación de unos personajes en los que se adivina, al fin, esa pura experiencia del amor, carente de todo egoísmo (2010: 132). Y esto, sin duda, resulta absoluta y llamativamente novedoso en el tratamiento de este ya viejo motivo literario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTISENT, Marta, «*El hijo santo* de Gabriel Miró: Técnicas de reducción y condensación», *Anales de Filología Hispánica*, 5 (1990), pp. 85-97.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, Publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, 1952.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Azorín y Miró*, Murcia, Universidad de Murcia, 1956.
- BOBES NAVES, Carmen, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 43-68.
- BROWN, Donald F., «Successive variations on the theme of the priest in love», *The American Hispanist* (March-April, 1979), pp. 8-10.
- CIFO, Manuel, «Sentido y forma de *El hijo santo*, novela corta de Gabriel Miró» en *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, CAM, 1999, pp. 187-201.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, «Don Fermín, ¿anti-modelo de don Magín?» en G. Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 307-315.
- COOPE, Marian G. R., «El *hortus conclusus* y el paraíso terrenal en los jardines literarios de Gabriel Miró», *Instituto de Estudios Alicantinos*, 27 (1979), pp. 9-26.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- HERNÁNDEZ CARRASCO, Consuelo & Antonio J. LÓPEZ CRUCES, «Miró y Eça de Queiroz», en *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, CAM, 1999, pp. 237-247.
- LARSEN, Kevin S., «*El hijo santo*: An Erasure in the Mironian Canon», en *Conference in Honor of Gabriel Miró (1879-1930)*, Cambridge, Harvard Studies in Romance Languages, 1982, pp. 63-83.

32. Como comenta Lozano Marco, en el amor del obispo se cifraría la última indagación mironiana en el tema de la perfección en el amor (1991b: 49).

- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen M.^a, «El tema del sacerdote enamorado en *El pecado del padre Mouret* de Émile Zola y *Doña Luz* de Juan Valera: pasión, pecado, culpa y arrepentimiento», *Revista de Literatura*, 79, 157 (2017), pp. 135-158.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Estudio preliminar» a Gabriel Miró, *Novelas cortas*, ed. M. Á. Lozano Marco, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1986.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «*El Hijo santo*, novela de Gabriel Miró. Consideraciones sobre un olvido», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 267-278.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Estudio preliminar» a Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, ed. M. Á. Lozano Marco, Madrid, Taurus, 1991a.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Estudio preliminar» a Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*, ed. M. Á. Lozano Marco, Madrid, Austral, 1991b.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Estudio preliminar» a Gabriel Miró, *OO.CC*, I, ed. M. Á. Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- MACDONALD, Ian R., *Gabriel Miró: Su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990.
- MILLER, Yvette E., *La novelística de Gabriel Miró*, Madrid, Ediciones y Distribuciones Códice, 1975.
- MIRÓ, Gabriel, *Novelas cortas*, ed. M. Á. Lozano Marco, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas I*, ed. M. Á. Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas II*, ed. M. Á. Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel*, ed. M. Ruiz-Funes, Madrid, Cátedra, 1988.
- MIRÓ, Gabriel, *El obispo leproso*, ed. M. Ruiz-Funes, Madrid, Cátedra, 1989.
- MORENO BÁEZ, Enrique, «El impresionismo de *Nuestro Padre San Daniel*», en D. Villanueva (ed.), *La novela lírica*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 275-291.
- RAMOS, Vicente, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos, 1964.
- ROMERO JÓDAR, Andrés, «El sacerdote enamorado. Estudio comparativo de *The Monk* de Matthew Lewis y *La Regenta* de Clarín», *Tropelías*, 15-17 (2006), pp. 517-523.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, «El mundo social de Oleza», en *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, CAM, 2004, pp. 113-128.
- TERLINGEN, Juan, «La novela del sacerdote en las literaturas hispanas», *Clavileño*, 7, 39 (1956), pp. 14-18.
- ZAMORA VICENTE, A., «El arte de Eça de Queiroz», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 25 (1949), pp. 350-369.

GABRIEL MIRÓ, FILÓGRAFO: AMOR, DESEO Y EGOÍSMO EN *NIÑO Y GRANDE*¹

Laura PALOMO ALEPUZ
Universidad de Alicante

*A mi querido maestro, Miguel Ángel Lozano Marco,
con mi gratitud por haberme dado tanto*

DE *AMORES DE ANTÓN HERNANDO* (1909) A *NIÑO Y GRANDE* (1922)

Buena parte de la crítica mironiana ha coincidido en señalar que el amor es uno de los grandes temas que atraviesan y sustentan la obra del escritor alicantino: desde su primera novela, *La mujer de Ojeda*, aparecida en 1901 y tempranamente repudiada, hasta *Años y leguas* (1928). Este motivo, entendido en un sentido amplio, que no excluye sus derivaciones, como el amor universal, la falta de amor, el amor culpable o el amor platónico, es un elemento recurrente en el conjunto de su producción; pero en las novelas escritas durante la etapa de juventud se convierte en el núcleo semántico fundamental, especialmente en la variante del amor erótico: la más discutida, estudiada y recreada a lo largo de la historia de la literatura, aquella que Stendhal en su conocido ensayo *Del amor* —una fuente explícita de Miró— denominaba, para distinguirla de otras especies bastardas —el amor placer, el amor físico y el amor vanidad—, el amor-pasión (2018: 63-64).

El amor erótico es el eje en torno al cual se articulan *La mujer de Ojeda* (1901), *El hijo santo* (1909), *La palma rota* (1909), *Las cerezas del cementerio* (1910), *Dentro del cercado* (1916) y también la novela objeto de estudio de este trabajo, *Niño y grande* (1922), de la que es un precedente *Amores de Antón Hernando* (1909). Tomando como referencia la tradición cultural occidental y,

1. Este trabajo se ha podido realizar gracias a la colaboración del Archivo Fundación Mediterráneo («Despacho-Biblioteca Gabriel Miró»), que nos ha permitido consultar los libros que el escritor tenía en su biblioteca personal.

como señalaba acertadamente Márquez Villanueva (1990), mezclando deliberadamente lo divino con lo profano, Miró se suma mediante esta contribución a la inabarcable cadena de creadores y estudiosos que han convertido el fenómeno «que mueve el sol y las estrellas» en el asunto de su exploración artística.

Desde que se aproximara por primera vez a esta cuestión con *La mujer de Ojeda*, Miró elige para estas novelas un formato determinado: el del intimismo narrativo que tan bien ha estudiado Miguel Ángel Lozano (1999). En sus palabras, «*La mujer de Ojeda* representa el ensayo inicial de un tipo de relato construido alrededor de un personaje central cuyo mundo interior constituye el centro de atención (63)».

Pero, entre todas estas obras, que se distinguen de las que conformarían la otra gran rama tipológica, constituida por aquellas novelas que desde *Hilván de escenas* se aglutinan en torno a un elemento central, que es el espacio, y en las que el protagonismo se difumina en virtud de un perspectivismo coral, solo *Niño y grande*, según subraya el citado crítico, «cumple estrictamente las condiciones del intimismo narrativo al hacer depender del protagonista-narrador, de su visión limitada y deficiente, el tema planteado, que es el de la búsqueda de un amor perfecto, sometido a las contingencias del mundo y a la expresión de un desconcierto que lo condiciona en su dimensión práctica» (62).

Es esta confrontación entre el protagonista, delineado las más de las veces con evidentes tintes autobiográficos, y el medio que le rodea, mezquino y vulgar, la que se encuentra en la base de la trama en obras como *La novela de mi amigo* (1908), *Las cerezas del cementerio* (1910) y *Niño y grande* (1922) (Becker, 1958; Márquez Villanueva, 1990; Lozano Marco, 1999). El conflicto surge del choque del idealismo del héroe mironiano con una realidad siempre decepcionante que le hace fracasar en sus intentos de vivir y comportarse de una forma natural, vitalista y despojada de convencionalismos. Este componente esencial de la obra del escritor alicantino ha sido vinculado al naturalismo, del que sin duda Miró bebió, sobre todo durante la etapa de formación. Pero, frente a novelas como *Hilván de escenas*, donde esta influencia predomina (Rubio Cremades, 2004), en *Niño y grande* se combina, de acuerdo con Matías Montes Huidobro (1976), con la del romanticismo y la del esteticismo.

El relato en primera persona, junto con el formato autobiográfico y lineal, también ponen en relación este tipo de obras con otras formas literarias tradicionales como las novelas picarescas, la cervantina y, en ese momento de gran auge del género, con la modalidad *bildungsroman*, la llamada novela de formación o de aprendizaje, que había llevado a sus máximas posibilidades Goethe con *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* (1795), y que entre el XIX y el XX dio frutos tan excelsos como *La educación sentimental* (1869) de Flaubert, *La voluntad* (1902) de Azorín, *El árbol de la ciencia* (1911) de

Baroja, *El retrato del artista adolescente* (1914-1915) de Joyce o *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann.

Como explica Rodríguez Fontela (1996), aunque el término *bildungsroman* fue creado por Karl von Morgenstern en 1819, quien lo difundió al aplicarlo al estudio crítico de la literatura alemana fue Dilthey, que en *Vida y poesía* (1906) explica sucintamente cuáles son los elementos que caracterizan este formato narrativo, los cuales podemos resumir esquemáticamente así: progresión cronológica (el relato comienza con el nacimiento o la infancia del protagonista), búsqueda, relaciones amorosas y sociales, conflicto con la realidad, crecimiento, encuentro con uno mismo e identificación con su función en el mundo (Dilthey, 2014: 451).

Este modelo narrativo, en su cruce con la novela de tesis española publicada a partir del triunfo de la revolución liberal de 1868, creó el caldo de cultivo necesario para que a principios del siglo siguiente se desarrollase en todo su esplendor la novela anticlerical autobiográfica —especialmente crítica con la educación jesuítica— de la que son muestras eminentes *A.M.D.G.* (1910) de Pérez de Ayala, *El jardín de los frailes* (1927) de Azaña, y también *Niño y grande* (1922) y la novela de Oleza de Gabriel Miró (1921-1926) (Ezpeleta Aguilar, 2015).

Niño y grande, como demostró Juan (2001), guarda muchas semejanzas con estas novelas de aprendizaje, e incluso con una de sus variantes, la novela de artista o *künstlerroman*, porque, si bien es cierto que en la novela de 1922 Miró eliminó la referencia a la decisión de Antón Hernando de convertirse en poeta, que sí estaba en *Amores*, tanto las continuas referencias a obras artísticas y filosóficas como la predisposición del protagonista para encontrar y describir la belleza en la realidad que le rodea, incluso sublimándola, nos permiten concebirlo como una persona con las capacidades necesarias para recorrer el camino de perfección del arte (Rubio Cremades, 2023: 33 y ss.). Recordemos que Antón tiende a idealizar la realidad, de lo que son ejemplos significativos el momento en el que se refiere a las Baleares como islas sagradas, debido a que son el lugar de origen de Elena; o aquel en el que describe a esta última como a una ninfa garcilasiana o una Nausícaa² que prepara manjares para los Ulises que pudieran presentarse en su hogar al verla amasar la carne de los cerdos que han llevado a la cocina de La Solana después de la matanza.

Teniendo como referencias estos moldes, pero sin circunscribirse a ellos —puesto que en la taracea verbal que es cada una de las obras de un lector tan

2. Es curioso y quizás no casual que Joan Maragall, gran amigo de Miró, muestre también su interés en la figura de Nausícaa a principios del siglo xx. El personaje de la *Odisea* protagoniza una obra teatral que el poeta catalán estaba escribiendo entre 1908 y 1911 y que se publicó de forma póstuma.

culto como Miró se distinguen materiales asimilados de diferentes géneros e incluso disciplinas—, el escritor construye una novela en la que predominan el tono confesional y la intensidad lírica, que refuerzan el relato en primera persona y las evidentes referencias autobiográficas. Todo en la obra lleva la huella de Miró: la descripción del héroe como un muchacho hipersensible, culto, contemplativo, analítico, autoconsciente y con inquietudes artísticas; las coordenadas geográficas por las que se mueve (entre Murcia, la Mancha y una ciudad marítima que se parece mucho a Alicante); las vivencias en el internado de los jesuitas que remiten a las experiencias del propio Miró en Santo Domingo de Jesús de Orihuela³; e incluso un dato curioso que no quería dejar de notar y que explicaré a continuación. En el estudio biográfico que escribió King para la edición de *Sigüenza y el mirador azul y prosas de El Íbero* el crítico menciona un Ateneo Senabrino en el que se reunían Gabriel Miró, Clemencia Maignon, Eufrasio Ruiz, Figueras Pacheco, Luis Pérez Bueno, Domingo Carratalá y otros amigos que vivían en la zona de Benalúa. El Ateneo llevaba este significativo nombre (que recuerda al apellido del antagonista de Antón Hernando en *Niño y grande*), porque era Antonio Senabre, el zapatero del barrio, quien prestaba el espacio libre de su taller para las reuniones. Pero la coincidencia no acaba aquí, porque, según refiere King, el zapatero y Miró tenían sus desavenencias. A partir de los testimonios de los amigos de Miró que solían acompañarlo en estas sesiones, recrea el crítico uno de sus enfrentamientos. Miró, estimado por sus amigos por sus dotes oratorias, toma la palabra para repetir la oración fúnebre de Calpena a Zorrilla. Recita: «Yo no puedo mirar a la Grecia, sino personificada en la casta figura de una musa: la divina Psiquis...» (1982: 59). King comenta que esto gusta a todos menos al zapatero, que contesta: «Tú no podrás mirar a la Grecia, pero la tienes siempre en la boca. ¡El que ya no la puede ver soy yo!» (1982: 59). A esto responde Miró: «¡Ah, Sultán..., Sultán! Tienes razón. Se me había olvidado que, siempre perdices, cansan. Y también se me había olvidado lo que dijo Aristóteles». «¿Qué dijo ese señor?» (1982: 59), le pregunta Senabre. Y Miró sentencia: «Que unos han nacido para personas y otros para cosas» (1982: 59). El zapatero, que no ha advertido la malicia del comentario, concluye: «Eso será lo que será, pero no me carga tanto como la divina Psiquis» (1982: 59), lo que termina de retratarlo como un ser tan rudo e iletrado como el Senabria de *Niño y grande*. ¿Sería una coincidencia que el antagonista de Antón Hernando, *alter ego* mironiano, guarde tantas semejanzas con alguien que en la vida real le resultaba antipático al autor? Todo hace pensar

3. Estas experiencias marcaron al escritor, como demuestran las diferentes alusiones a ellas, no solo en *Niño y grande*, sino también en *El obispo leproso* y *Libro de Sigüenza*. En esta última obra se recoge un emotivo texto dedicado a un compañero que falleció en la infancia, «El señor Cuenca y su sucesor (Enseñanza)».

que no es casual; porque, de la misma manera que no se puede entender toda una obra a la luz de las circunstancias vitales de un escritor, tampoco se puede obviar que creación literaria y autor están íntimamente vinculados⁴.

En todo caso, el formato autobiográfico y confesional contribuye a intensificar el tono lírico de una novela concebida con la finalidad de suscitar una reflexión sobre la presencia del egoísmo incluso en el amor más puro. Aunque toda la obra de Miró indaga en torno a esta cuestión, 1909 es una fecha clave a este respecto, no solo porque sea este año cuando publica en la colección *Los Contemporáneos* el precedente de *Niño y grande*, *Amores de Antón Hernando*, sino porque en este momento ven la luz también *El hijo santo* y *La palma rota*, y es el año en el que fecha *Las cerezas del cementerio* en la edición de 1926; obras, todas ellas, que podríamos situar en la órbita de la exploración sobre el amor erótico. De hecho, tanto Becker como Lozano han considerado *Las cerezas del cementerio* y *Niño y grande* como novelas conectadas. Así, si el primero identifica a Félix con Antón por considerar que ambos son modulaciones del héroe romántico y «representan la ironía experimentada por el idealista que encuentra sus puras ilusiones deslustradas en un mundo imperfecto» (1958: 115), el segundo, después de aludir a la cuestión de la fecha que comparten y a su posición consecutiva en el plan de las *Obras completas*, indica que «ambas adoptan ante el tema amoroso, común, un cierto sentido de complementariedad, hasta el punto de poder concebirlas como anverso y reverso de una consideración sobre el amor» (1993: 46).

Esa consideración sobre el amor, sin embargo, evoluciona, en tanto que así lo hace el argumento, desde *Amores de Antón Hernando* hasta *Niño y grande*. La primera versión, más influida por el decadentismo en boga en la década de los años diez y menos depurada formalmente, es mucho más breve y finaliza de forma distinta. El relato se abre con la narración de la infancia huertana de Antón Hernando, su protagonista, y continúa con la descripción de sus desventuras en el colegio regentado por los jesuitas al que se le traslada siendo un niño, que es el lugar en el que ve por primera vez a su ídolo amoroso, Elena Bellver, la hermana de su compañero de clase. Refiere después su posterior partida hacia la Mancha en compañía de su madre, tras la muerte de su padre, y la subsiguiente iniciación sexual con doña Francisca en estas tierras. El relato finaliza con la llegada a la ciudad levantina de mar después de la crisis provocada por el desengaño amoroso con doña Francisca y la muerte de su madre, y el encuentro allí con el antiguo camarada que le notifica el compromiso de su

4. En este sentido, también sería interesante llamar la atención sobre un suceso que Miró rememora en *El humo dormido* que también remite a la trama de *Niño y grande*: se trata de su enamoramiento infantil de la hermana de su amigo Mauro, que se llamaba Luz (2007: II, 689-701).

hermana con un compañero al que Antón siempre había despreciado, lo que provoca su decisión de retornar a la Mancha para recluirse en su viejo poblachón.

En *Niño y grande*, que en cuanto a extensión ocupa prácticamente el doble, el argumento sigue con pequeñas variaciones el hilo principal de *Amores de Antón Hernando* hasta el momento posterior a la decepción provocada por el irónico hallazgo de que doña Francisca lo ha utilizado como semental y la muerte de su madre. En este caso, estas dos circunstancias empujan al protagonista a trasladarse a Madrid, donde se reencuentra con su padrino, don Sebastián, que le informa de que lo ha instituido como su único heredero y lo convence para se mude junto a él a la ciudad marítima en la que vive, que es el lugar en el que se tropieza por casualidad con su antiguo compañero, Bellver. Pero, a diferencia de lo que ocurre en *Amores de Antón Hernando*, en *Niño y grande* el mallorquín le comunica que su hermana está ya casada con Senabria, el antipático condiscípulo del protagonista, y esto, lejos de provocar el encierro de Antón en su pueblo manchego, lo lleva a tomar la decisión de trasladarse a Alfaz, la población en la que habita su amada, no con la intención de forzarla a cometer adulterio, sino con la de probarse a sí mismo que su amor es tan puro que se contentará con ofrecérselo generosamente sin esperar correspondencia. El reencuentro con Elena, sin embargo, le lleva a debatirse entre dejarse arrastrar por sus sentimientos o contenerse; pero su nobleza triunfa sobre su egoísmo, porque después de haberse percatado de los problemas que aquejan al matrimonio, se siente impelido a intervenir de forma altruista para ayudar a su amada a solucionarlos. Finalmente, siguiendo las súplicas de Elena, que lo insta a que se marche y construya una vida dichosa junto a otra persona, lo encontramos en el epílogo resignándose a alcanzar la felicidad junto a María del Pilar, la joven a la que conoció en la diligencia que lo condujera a Alfaz y con la que se había casado un mes atrás.

Ya se han señalado algunas de las principales diferencias argumentales entre las dos obras: en *Amores de Antón Hernando*, cuando el protagonista se encuentra con Bellver, Elena ya está prometida con Senabria, pero todavía no se ha casado, mientras que en *Niño y grande* el enlace ya ha tenido lugar; en la *nouvelle*, Antón reacciona encerrándose en su pueblo manchego, mientras que en la novela de 1922 decide trasladarse al lugar en el que vive Elena. Pero también encontramos otros cambios, como el hecho de que en la novela corta aparezca la figura de un transcriptor, que es quien nos da noticia del final de Antón Hernando, que en *Niño y grande* no se menciona; o la alusión en *Amores de Antón Hernando* a la actividad poética cultivada por el héroe, de la que no se habla en *Niño y grande*. Estas modificaciones introducidas en el proceso de reescritura de la obra cambian ostensiblemente tanto su final como su sentido. ¿Pero cuáles fueron las razones que llevaron a Miró a transformar tan sustantivamente este relato hasta el punto de convertirlo en una nueva novela trece

años después? Como subraya Miguel Ángel Lozano (1993), no hay ninguna alusión a este proceso de reescritura: solo podemos evidenciar que su nuevo desarrollo le da un significado diferente, que seguramente pueda interpretarse como lo hizo Becker: «Aunque encubierta por la ironía que prevalece en Miró, la nueva conclusión de *Niño y grande* representa una redención de los artistas románticos cuyo último descendiente es Antón Hernando. [...] El *Niño y grande*, el romántico se reforma y entrevé una vida de felicidad a pesar de su romántico pasado» (1958: 117-118).

NIÑO Y GRANDE (1922): ENTRE FILOGRAFÍA Y FILOLOGÍA

Miguel Ángel Lozano (1993) dejó sentado hace décadas que en todas las novelas del escritor alicantino se produce una reflexión en torno al amor, en cualquiera de sus dos vertientes principales: el amor universal (o su falta) y el amor erótico. En *Niño y grande* la decantación hacia el segundo tipo es evidente, pero ello no obsta para que el primero, en su modulación predilecta, «la falta de amor a todos», no quede aludido, por ejemplo, en el momento en el que se narra la agonía del vecino del protagonista ante la morbosa delectación de los lugareños, que, concentrados en torno al jergón en el que yace el moribundo, se ufanan de no ser en esa ocasión los elegidos por la Parca⁵.

Ambas modalidades amorosas son enunciadas y comentadas con detenimiento en la extensa nota que Miró incluyó en la primera edición de *Del vivir* y excluyó de las siguientes, que contiene en germen teórico las ideas fundamentales sobre el amor a las que el escritor dará desarrollo a lo largo de su producción narrativa. La nota, que Miguel Ángel Lozano transcribe en el anexo al tomo I de la edición de las *Obras completas* publicadas por la Biblioteca Castro (2006), comienza con una reflexión sobre lo que Miró denomina «el amor a todos», el cual, según él, no ha sido suficientemente estudiado por los filógrafos por ser un fenómeno cuya escasez forzó a Jesucristo a imponerlo como mandamiento, para pasar a continuación a declarar que el amor «selecto, rico, fuerte y magnífico, únicamente parece haberlo (dejando el místico y aquel que es elemento primero de la Estética) de sexo a sexo, de hombre a mujer o de esta a aquel» (836). Pero, advierte a continuación, incluso los amores más exquisitos, aquellos no tocados por la lascivia, están contaminados de egoísmo, como ya declarara Moreto en *El desdén con el desdén*, a quien cita de modo ilustrativo⁶. Y vuelve a insistir en esta idea de que el objetivo último del amante

5. Este pasaje en concreto es el origen de toda la novela. Fue publicado en forma de relato, titulado «En un pueblo», en la revista *Renacimiento latino*, el 29 de febrero de 1908 (se puede leer en la edición de *Corpus y otros cuentos* de Gregorio Torres Nebrera, 1995).

6. El pasaje concreto que transcribe Miró es el siguiente: «Quien ama con fe más pura./ pretende de su pasión/ aliviar la pena dura/ mirando aquella hermosura/ que adora su corazón./ El

es la correspondencia del ser amado, recurriendo para validar su argumentación a pensadores como León Hebreo e incluso cuestionando el altruismo del personaje que se convirtió en el emblema del amor romántico:

Werther tal vez no se habría pegado un tiro —a pesar de la distancia que mediaba entre él y los hombres— sin el ansia de una dulce y amplia reciprocidad amorosa, si su amor hubiera estado limpio de egoísmo. Y a esto no se opone la afirmación de Schopenhauer, de que no solo el amor desgraciado puede conducir a fines trágicos, sino también el amor satisfecho (837).

Finaliza dando a entender que todas las visiones utópicas sobre comunidades unidas por el amor universal están condenadas al fracaso, porque la falta de amor a todos es generalizada y el sumo desprendimiento solo se puede dar en almas muy nobles guiadas por la razón y el deber moral.

Dejando, por ahora, las consideraciones sobre la falta de amor universal y centrándonos en la reflexión sobre el amor erótico, se puede destacar respecto a la concepción que tiene Miró de este último que es evidente que está influida por el contexto en el que se estaba desarrollando el escritor, como ser humano y como artista: ello se refleja en su visión heteronormativa —producto más de la educación recibida que de prejuicios sexuales—; en su asunción de la dicotomía carnal-espiritual, heredada de la tradición cultural occidental que parte de Platón y del cristianismo y que, en su obra, sin embargo, a menudo subvierte; en la asimilación personal del pensamiento de filósofos como Schopenhauer y Nietzsche, que están, consciente o inconscientemente, en la base de toda la literatura reflexiva que se produce en Europa entre finales del XIX y principios del XX; y en la aproximación a corrientes ideológicas que cuestionan el sistema de valores burgués como el anarquismo o el socialismo. En las siguientes páginas vamos a ver cómo estas corrientes artísticas y filosóficas sirven de estímulo al escritor y de qué manera ello se refleja en sus percepciones sobre el amor.

EL AMOR EN *NIÑO* Y *GRANDE*: MODULACIONES E INFLEXIONES

Como indica Lily Litvak en su monografía *Erotismo fin de siglo* (2012), la crisis social, económica, política y filosófica que se produce en Europa entre el cierre del siglo XIX y el comienzo del XX desemboca en un rechazo del mundo positivista y de las convenciones burguesas. El repudio del sistema de valores que había imperado hasta ese momento gracias a la alianza de la burguesía

contento de miralla/ le obliga al ansia de vella:/ esto en rigor es amalla, / luego aquel gusto que halla/ le obliga solo a querella. /Y esto mejor se apercibe/ del que aborrecido está, / pues aquel amado vive, / no por el gusto que da, / sino por el que recibe. / Los que aborrecidos son/ de la dama que apetece, / no sienten la desazón/ porque causa su pasión, / sino porque ellos padecen. / Luego si por su tormento/ el desdén siente quien ama, / el que quiere más atento/ no quiere el bien de la dama/ sino su propio contento».

con la Iglesia y el Estado, y a un procedimiento de control social basado en la represión y en el materialismo, provoca un malestar que se resuelve en una reacción irracionalista que se extiende a todos los ámbitos de la actividad intelectual y permea el pensamiento de los principales filósofos y artistas. Como explica Ángel L. Prieto de Paula, la confianza en el orden de la razón había sido sustituida por el desencanto derivado de la constatación de que el ser humano no tiene control sobre su existencia, el futuro o la realidad:

Un gigante poético como Leopardi y un metafísico como Schopenhauer, en primera generación, un músico de grandiosidad épica como Wagner y un visionario como Nietzsche, en la segunda, y hasta un heredero de Schopenhauer tan evidente como Freud, ya en una tercera generación, son ejemplos de la retracción de la razón, incapacitada para ahormar y reconducir el caos de la existencia a un orden lógico, cabe decir sustentarla en el logos, tarea que se revela, cada vez más nítidamente, fuera del alcance humano (1996: 57).

La formidable difusión del pensamiento de Freud, según el cual el sexo es entendido como el motor primario de todos los actos humanos, junto con esta oposición al sistema de valores burgués y a la moral cristiana, propician el auge de formas de concebir lo erótico que se escapan de lo que se considera convencional, normativo o aceptable. Así, mientras que la filosofía contemporánea se pregunta por el sentido de distinciones como cuerpo y espíritu o vida y cultura, los movimientos ideológicos que se desarrollan en el periodo de entresiglos también cuestionan instituciones tan asentadas como la del matrimonio monógamo.

La obra narrativa de Miró recoge el eco de estos cambios y no elude abordar fenómenos polémicos como el enamoramiento de los sacerdotes, la represión de los instintos primarios, la pedofilia, el fetichismo, el adulterio, el deseo polígamo o la sexualidad femenina desde una perspectiva desprejuiciada, lo que le reportó ásperas críticas del sector social más reaccionario que llegó a emplear el calificativo de «pornográfica» para describir la obra del escritor (Lain Corona, 2015: 72). El tratamiento que da Miró a estos temas y el análisis de su biblioteca personal muestran su interés en estudios psicológicos como los de Freud y tratados modernos sobre el amor, como *Fisiología del amor* de Mantegazza, e incluso revolucionarios alegatos en favor de la autonomía sexual como *El amor libre* del anarquista Albert. También se explica su postura al aproximarse a estas temáticas si la entendemos a la luz de su familiaridad con corrientes de pensamiento más cercanas al irracionalismo, como la de Schopenhauer, o al vitalismo de Guyau o Nietzsche. De hecho, la influencia de estos tres últimos filósofos es palpable en toda su obra, y concretamente en *Niño y grande*. Del pensador francés, a quien también admiraba mucho Azorín, debieron de interesarle ideas como la de que «una verdadera moral no se basa en la fuerza, sino en la vida en su forma más intensa y extensa» (Macdonald, 2010: 246), o la de

que arte y vida están íntimamente imbricados (Clúa, 2007); pero lo que más le impactó, a juzgar por la cantidad de veces que reproduce este pasaje —tres contando con la ocasión en que lo hace en *Niño y grande*⁷—, es un sueño que relata Guyau en *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*.

El filósofo cuenta que, en mitad del sueño, se siente trasportado como por ángeles a los cielos y que, a medida que va ascendiendo, percibe cada vez con mayor claridad un rumor de voces humanas, sollozos, súplicas y gemidos que llega a oscurecerle la deleitosa contemplación de la belleza que le rodeaba. En un momento determinado se dirige a su acompañante y le pregunta si no escucha esas voces, a lo que este le responde que eran las plegarias de los hombres que suben de la tierra hacia Dios. La imperturbabilidad del ángel, reflejo de la de la divinidad, llena de tristeza al pensador, que rompe a llorar y se deja caer de su mano pensando «que conservaba en mí demasiada bondad para poder vivir en el cielo» (1978: 19).

Este rechazo de la idea de la divinidad que han confeccionado a su semejanza los seres humanos, que Guyau desarrolla por extenso, y el estímulo a crear un sistema de valores propio, que no se base en los convencionalismos ni en los dogmas impuestos por la religión, también están presentes en la obra de los dos filósofos alemanes. En Miró, esta libertad de pensamiento se canaliza a través de una de las formas de transgresión que más se repite en sus obras: el adulterio al que se ven abocados muchos de los personajes con los que el escritor se siente más identificado. Aunque este no siempre se consume y a menudo se quede en lo emocional —motivo por el que investigadoras como Barbero (1981) hablan de «adulterio espiritual»—, se muestra como una manifestación de la infelicidad individual derivada del cumplimiento forzado de unas normas sociales que le han sido impuestas al individuo mediante presión y que entran en conflicto con sus deseos y aspiraciones personales (Clúa, 2011). Como consecuencia, en su obra el adulterio aparece justificado e incluso embellecido, sobre todo cuando supone para sus protagonistas femeninas, muchas de ellas personificaciones del arquetipo de la malmaridada, la liberación de las garras de un marido brutal, innoble, falto de amor y sensibilidad, como Senabria en la obra objeto de estudio, Lambeth en *Las cerezas del cementerio*, o don Álvaro y don Amancio en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* (Ruiz Silva, 1988: 32).

Si el adulterio es una constante en la obra de Miró, en *Niño y grande* es el principal motor argumental. Como subraya Carlos Ruiz Silva (1988), «Antón

7. Ian Macdonald (2010) explica que, en el ejemplar que Miró conservaba en su despacho, había apuntado al lado de este pasaje: «¡Dios mío, qué hermoso es esto!», y que lo reproduce, además de en *Niño y grande*, en «El recuerdo» y en un texto que iba a leer en una ceremonia de entrega de premios en una academia de música de Barcelona (246).

Hernando, al igual que el resto de sus protagonistas masculinos, ve condicionada su vida y su felicidad por la existencia de un amor culpable» (32). Sin embargo, en *Niño y grande* es Antón Hernando quien, a diferencia de Félix, que no se plantea la inmoralidad de su relación con Beatriz, se prohíbe a sí mismo cruzar esa frontera ética, una vez que sabe del matrimonio de Elena con Senabria. En parte, porque no quiere contaminar materialmente la pureza de su sentimiento, como siente que ya hizo en su infancia, cuando accedió a «pactar con el diablo», por sugerencia de Bellver, para ver desnuda a la cocinera del mallorquín; en parte, porque considera que forzarla a mantener una relación con él sería actuar de forma egoísta, aun sabiendo, porque se lo confesó su compañero, que, cuando eran niños, ella le correspondía. No obstante, al contrario de lo que podría suponerse, el hecho de que esté casada no lo lleva a alejarse de ella, sino a desear con renovadas fuerzas trasladarse a su lado, simplemente con el propósito de verla y estar cerca de ella:

Desde que supe que Elena era casada, ya no fue para mí el horizonte de mi vida, el ideal de pureza de amor niño y grande, sino que repentinamente la necesité, la deseé y la quise sin ningún misterio. Antes la veía lejana, esfumada y serena como una idea, como un dechado de venustidad; ahora se me aparecía cerca y vedada, en su línea concreta de mujer hermosa y prohibida, que pudo ser mía y la había perdido para siempre.

[...] Comprendí que no podía pasar sin ver a Elena. Necesitaba vivir en el mismo lugar que a ella la mantenía; saberme, sentirme cerca de su casa, de su alma y de su cuerpo. En mi ansia no se escondía ninguna ruindad (2006: I, 801).

Pero, en algunas ocasiones, respetar el voto que él mismo se ha autoimpuesto le resulta difícil y busca la manera de provocar una reacción de su amada que le permita saber si ella le corresponde. Por ejemplo, una de las veces en que Antón se encuentra en casa del matrimonio, aprovecha la inocente pregunta de Elena sobre si a él también le aburre la revista de aperos y máquinas agrícolas de Senabria, para contestarle que no le importa por sí misma, sino porque es un objeto de su casa y, como todas aquellas cosas que la rodean, contiene una emoción de belleza; lo que le sirve de pretexto para añadir que si no la viera se moriría. Y más tarde, en otro momento, después de haber reprimido sus ganas de besarla, le pregunta si ella adivina su sufrimiento y le pide que le repita que es bueno para que él se lo crea, a lo que Elena, visiblemente incómoda, le responde: «Es usted bueno y comete usted locuras que hacen sufrir» (2006: I, 827).

Como se deduce del ejemplo anterior, estas tímidas acometidas de Antón no son ni alentadas ni respaldadas por Elena, lo cual no implica que ella no lo corresponda en su cariño —como parece insinuarse en un pasaje en el que ella descubre las postales de María del Pilar y sobre ellos pasa levemente el fantasma de los celos—, sino más bien que acepta las normas de conducta

imperantes y trata de ajustarse resignadamente al modelo de mujer burguesa que la sociedad de su época imponía, es decir, el del ángel del hogar que se dedica devotamente a su marido y sufre en silencio sus afrentas:

No supe nunca si Elena me quería. Si alguna vez fue su mirada demasiado larga y cálida para ser solo de piedad por mi abandono, entonces, sus labios pronunciaban el nombre del marido como esposa lastimada. ¡Y no le quería, Señor! La fidelidad de esa mujer era una virtud separada del amor, ceñida a su alma y a su carne con la aspereza del cilicio; ni siquiera podía complacerse en ella según hacen muchas mujeres que la ostentan como una joya (2006: I, 828).

Y lo cierto es que Antón respeta su postura. De hecho, en vez de aprovecharse de sacar ventaja de la situación cuando se entera de que Senabria le es infiel con Amalia, trata de ayudarla alejando a esta de Alfaz, al forzar el traslado de su marido, don Camilo. No obstante, no puede evitar reflexionar sobre si su acto ha sido completamente altruista o, de alguna manera, interesado: «Yo le había *restituido* el esposo; y no me aproveché de la soledad de ella. Pero esto, ¿no resultaba ya de una ufanía villanesca? Me sorprendí preguntándome si Elena habría comprendido y penetrado mi sacrificio; y tuve miedo de despreciarme, porque llegué a dudar si quise embaucarla y atraérmela disfrazado de héroe virtuoso» (2006: I, 829).

Sin embargo, es la marcha de Amalia, que él ha propiciado, la que provoca su separación de Elena. Como Senabria se entera de que fue Antón quien pidió el ascenso de don Camilo, decide poner tierra de por medio y marcharse en compañía de su mujer a La Solana. En la fecha de su despedida, Antón vuelve otra vez a traicionar su autoprohibición de buscar la correspondencia de Elena. La perspectiva de la separación de su amada se le hace insoportable y, en un arrebato de sinceridad, profiere: «¡Es horrible que no sea usted mía!» (2006: I, 830). Elena le insta a que se marche de Alfaz antes que ellos y Antón accede, pero le pide que le confirme que ella siente lo mismo: «Y no le pido que me deje besarla; yo no tocaré ni la orla de su vestido; pero, dígame si usted sufre porque me quiere. “Es el paso breve que nos separa”. No importa que no lo entienda. ¡Dígamelo!». Y entonces ella le contesta: «Quiero que se marche y que sea dichoso; puede usted serlo, y aun yo, yo también si algún día supiese que estaba usted casado...» (2006: I, 830), anulando cualquier esperanza que pudiera albergar Antón y anticipando el desenlace en el que él se resigna a ser feliz con María del Pilar.

Elena se convierte así, si asumimos que ella le corresponde, en el único personaje de *Niño y grande* que ama altruistamente, al renunciar a la posibilidad de un futuro junto a él y a la vez al liberarlo de las cadenas morales que él mismo se había impuesto cuando la había convertido en el objeto de su fiel adoración. Y eso la sitúa en una larga línea de personajes femeninos mironianos

caracterizados por el sacrificio y la generosidad —pensemos, por ejemplo, en Isabel, Paulina y Purita—, que se erigen en excepciones de esa mecánica del amor egoísta que Miró había denunciado en la nota eliminada en *Del vivir* y que se convirtió en un *leivmotiv* del pensamiento de fin de siglo. De hecho, el fragmento entrecomillado en el diálogo que se ha reproducido en el párrafo anterior, «Es el paso breve que nos separa», es una referencia a un texto incluido en *La gaya ciencia* de Nietzsche, libro que Miró conservaba en su despacho y que, según todo indica, leyó con avidez, en el que también aparecen reflexiones vinculadas a esta temática. En concreto, la cita a la que nos hemos referido está enmarcada en un fragmento que Miró había reproducido unas páginas antes, sin explicitar la fuente, para resaltar el estado psicológico de desconsuelo en el que se encuentra el protagonista; aunque hay que anotar que, en este caso como en otros, Miró reproduce el texto libremente, ajustándolo a sus necesidades. Nietzsche parece dirigir este texto a un lector amigo, porque vincula su decepción a un sentimiento de amistad y de fraternidad. Pero al escritor alicantino le interesa que el texto hable de amor, porque quiere que la cita de Nietzsche se presente ante el personaje como una especie de oráculo que le susurra al oído que sus esperanzas de ser feliz junto a Elena son vanas. Por ese motivo, elimina del fragmento las referencias a ese sentimiento fraternal:

Estuvimos una vez tan cerca el uno del otro en la vida, que parecía que no había entre nosotros más que un breve paso. En aquel instante en que ibas a salvarlo, te pregunté:

—¿Vas a cruzar el puente para venir conmigo?

Entonces, te arrepentiste; y aunque te pedí que pasaras, no me contestaste.

Y ya, montañas, ríos, todo se ha precipitado entre nosotros, y aunque quisiéramos reunirnos, no podríamos.

Y cuando piensas ahora en aquel paso tan breve, no encuentras palabras, sino sollozos y pasmo... (2006, I: 829).

Lo curioso es que este pasaje de *La gaya ciencia*, titulado «El paso» en la edición que conservaba Miró en su despacho, está muy próximo a otro, denominado «Todo lo que llamamos amor», en el que Nietzsche reflexiona sobre el egoísmo en el amor con una formulación muy próxima a la que aparece en la nota de *Del vivir* y *Niño y grande*:

Nuestro amor al prójimo, ¿no es un imperioso deseo de una nueva posesión? [...] Pero el amor sexual es el que más claramente se delata como deseo de propiedad. El que ama quiere poseer, él solo, a la persona amada, aspira a tener poder absoluto sobre alma y cuerpo, quiere ser el único amado, morar en aquella otra alma y dominarla cual si fuese lo más elevado y admirable. Si consideramos que esto no significa más que excluir al mundo entero del disfrute de un bien precioso, de una dicha y un deleite; si se considera que el que ama aspira al empobrecimiento y la privación de todos sus competidores;

que pretende ser el dragón de su tesoro, como el más egoísta e indiscreto de los conquistadores y explotadores; si se mira, en fin, que al que ama todo lo demás del mundo le parece indiferente, pálido, sin valor, y que está dispuesto a hacer todos los sacrificios, a alterar toda clase de orden y a relegar a segundo término todos los intereses, sorprenderá que esta salvaje codicia, esta injusticia del amor sexual haya sido glorificada y divinizada en todas las épocas hasta el punto de que de tal amor se haya hecho brotar la idea general del amor en oposición al egoísmo, cuando aquel es precisamente la expresión más natural del egoísmo. En este caso debieron de ser los que no poseían y deseaban poseer, los que establecieron el uso corriente del idioma, y probablemente hubo siempre demasiados de estos (s. a: 49-50).

Ello demuestra que *La gaya ciencia* tiene una importancia sustancial en la gestación de *Niño y grande*, al menos en la reescritura que hace Miró para la publicación de 1922. Pero esta idea del egoísmo en el amor también se encuentra, antes que en Nietzsche, en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. Miró no es un schopenhauriano a ultranza, como tampoco es un nietzscheano sin reservas, pero asimila ideas y postulados de ambos filósofos (Macdonald, 2010 [1975]; Lozano Marco, 1993; Thion Soriano-Mollá, 2023). Aunque, en este caso, Miró no conservaba en su despacho una edición de la obra magna de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* —pero sí tenía *Sobre la voluntad en la naturaleza* y *La libertad* (Macdonald, 2010: 306-309)—, podemos suponer que la leyó detenidamente por las referencias continuas al pensamiento que el filósofo desarrolla en ella. La influencia de Schopenhauer en *Niño y grande* es evidente en su concepción de que el amor incontaminado de egoísmo se da en ocasiones excepcionales y en forma de compasión; en su idea de que el miedo a la muerte activa el instinto de preservación que se manifiesta a través del deseo sexual, enmascarado bajo la apariencia del amor, y en su distinción entre el amor sexual y el intelectual.

Schopenhauer considera que el sufrimiento surge del error, pero también del choque entre afanes diversos de los individuos y de la perversidad que empuja los actos de la mayoría de estos. En ese balanceo entre el dolor y el aburrimiento que es la vida para el filósofo, la principal fuente del mal para el hombre, según él explica, es el hombre mismo. Esta percepción del altruismo como una excepción en el paisaje humano le lleva a declarar que «todo amor puro y auténtico es compasión, y todo amor que no es compasión es egoísmo» (2022: I, 646), idea nuclear también en el pensamiento de Miró (Lozano Marco, 2010: 132), que en *Niño y grande* obtiene una magistral plasmación literaria. Además, de acuerdo con el pensador, esas pulsiones inconscientes e irresistibles que se encuentran en el corazón de los actos humanos están relacionadas con el impulso de la voluntad, un instinto vital irrefrenable que se manifiesta en la tendencia a la conservación del individuo y de la especie a través del deseo

sexual, que es la verdadera realidad que se encuentra detrás de la ilusión del amor: «Al igual que somos atraídos a la vida por el totalmente ilusorio instinto del placer voluptuoso, somos retenidos en ella por el, a ciencia cierta igualmente ilusorio, miedo ante la muerte. Ambos surgen inmediatamente de la voluntad, que en sí carece de conocimiento» (2022, I: 655).

Esta interrelación entre el temor al acabamiento y el deseo de perpetuarse a través de la procreación, que se encuentra por doquier en la literatura finisecular, se concreta en *Niño y grande* en el pasaje dedicado a narrar la iniciación sexual de Antón de la mano de doña Francisca, allí en el pueblo de la Mancha al que se traslada con su madre después del fallecimiento de su padre. El día en el que el ansiado encuentro se produce, Antón, después de haber contemplado la agonía de su vecino, se dirige a casa de los señores Requena a cenar. Como en *Dentro del cercado*, donde el final de Corderita aproxima materialmente a Laura y a Luis, el contacto cara a cara con la muerte estimula la voluptuosidad de Antón y doña Francisca, que, a escondidas del marido de esta, sacian su deseo de forma atropellada. Pero el idilio no se prolonga demasiado; a los seis meses, doña Francisca deja de favorecer con su afecto a Antón y empieza a mostrarse solícita con un capitán de la guardia civil. La causa de su comportamiento, que en ese momento el joven no acierta a comprender, es, como le explican los sobrinos del señor Requena, el deseo insatisfecho de doña Francisca de quedarse embarazada. Cuando algunos años después Antón les refiere a un grupo de amigos su caso, un varón filósofo, conocedor de la teoría de Schopenhauer, al que glosa sin mencionarlo, repone:

—Hernando: no le pese lo que aquella hermosa señora hizo de usted por conseguir un hijo. Crea que no fue burla. Lo del capitán de la Guardia Civil lo considero muy justificado; porque soy de los que afirman que todo amor no es más que un medio encubierto y hábil de alcanzar eso: el hijo. [...] ¡La especie, la especie! La señora doña Francisca es un símbolo (2006: I, 796).

También recoge Schopenhauer la distinción entre diferentes grados del amor, cuyos extremos serían el «amor sexual o popular» (*Afrodita Pandemos*) y el «amor intelectual» (*Afrodita Urania*) al que se hace referencia de forma continua en la obra. Pero esta diferenciación parte de *El banquete* (o *Sobre el amor*) de Platón, desde donde fecundó toda la tradición cultural occidental; y sabemos que Miró tampoco fue ajeno al pensamiento de Platón, como demuestran sus frecuentes referencias a la obra de este filósofo, la cantidad de obras suyas que tenía en su biblioteca personal (Macdonald, 2010: 362) y las abundantes marcas de lectura que se encuentran en el apartado dedicado a su visión sobre el amor y el arte en su ejemplar del primer tomo de *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo.

En *El banquete*, Platón introduce esta reflexión en boca de Pausanias, que interviene para corregir a Fedro, quien había establecido que existía un solo Eros. Pausanias comienza diciendo que no existe Afrodita sin Eros y, que como hay dos diosas, también tienen que existir dos tipos de amor, cada uno vinculado con una divinidad:

¿Hay alguna duda de que se trate de dos diosas? Una es más antigua y es la hija sin madre de Urano, a la cual damos el nombre de Urania (Celeste), mientras que la otra, más joven, es hija de Zeus y Dione, y la llamamos Pandemo (Común). De ahí que necesariamente al Eros asociado a esta en su actividad lo llamemos con razón Pandemo (Común), y al otro Uranio (Celeste) (2019: 28).

De su declaración se deduce que el primer tipo es vulgar y efímero, porque el objeto de su atención está en la lozanía del cuerpo y en saciar los instintos primarios; y el segundo es hermoso, porque está lleno de virtud y se relaciona con la elevación espiritual. Esta distinción, que está en la base de la literatura antigua —por ejemplo, en *Dafnis y Cloe* de Longo, que es otra de las fuentes que Miró cita explícitamente en *Niño y grande* y que leyó probablemente en la traducción de Juan Valera—, va evolucionando al contacto con otras teorías que reflexionan sobre la naturaleza del amor, como la diferenciación de Aristóteles entre los tres tipos de alma (intelectiva, sensitiva y vegetativa) y las clases distintas de facultades que corresponden a cada una de ellas, el pensamiento más orientado a la práctica de Ovidio y, más tarde, la visión del cristianismo. Así, en el siglo XII Andrés el Capellán en su *De amore*, sustento teórico del quehacer literario trovadoresco, distingue entre tres tipos de amor: el puro, «que une los corazones de dos amantes con toda la fuerza de la pasión» y excluye el «placer último» (2006: 142); el mixto, que no desdeña los placeres de la carne y «termina en el último acto de Venus» (2006: 142) y el amor común, que iguala al ser humano a los animales y lo hace despreciable.

La exaltación progresiva de ese amor intelectual, elevado y moralmente intachable, deriva en una sublimación que se manifiesta formalmente a través de la denominada metáfora sacroprofana en la época tardomedieval. El amor se convierte así en una religión y la amada en un ser angelical que refleja en su belleza exterior la de su alma, espejo del mundo celestial. Ese ideal erótico femenino lo lleva al límite de su belleza Dante Alighieri en *Vida nueva* y *Divina comedia*. Miró no fue inmune a los encantos de la obra del florentino, y de ello tenemos muestras evidentes en *Niño y grande* y en el artículo «Dante. El tránsito de la conmemoración», fechado, como la novela, en 1922, aunque recogido póstumamente en *Glosas de Sigüenza* (1952) por su hija Clemencia. En *Niño y grande*, el protagonista narra su primer encuentro con Elena siguiendo el modelo del capítulo II de la *Vida nueva*, obra que cita explícitamente:

Como yo, Elena iba a cumplir los catorce años, y de altos éramos iguales. Sus cabellos rizados, de un rubio cobrizo, le caían gloriosamente por la maravilla de su espalda. Era pálida y sonreía siempre con entristecimiento. [...] No se me apareció con vestiduras de color de fuego, como dice Dante de su Beatriz; pero al besarme Elena y recordarme besado «yo digo en verdad que el Espíritu de la vida, que reside en la más secreta bóveda del corazón, comenzó a temblar tan fuertemente, que el movimiento que trasmitía a mis venas más pequeñas, y temblando pronunció estas palabras: *Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*» (2006: I, 748).

Y se atreve a compararse con el poeta, al explicar irónicamente que no le aventajó demasiado en el despertar amoroso, a pesar de su naturaleza de elegido, puesto que si Dante se abrasó por Beatriz cuando tenía nueve años, él lo hizo con casi catorce. Bromas aparte, lo cierto es que Miró se sirve del venero inagotable de la tradición filosófica, artística y literaria occidental al describir el amor que inflama a Antón y al caracterizar a su amada, que estéticamente remite a la *Beata Beatrix* de un ilustre heredero espiritual del poeta, el pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti (Riera, 2006). Elena, como las amadas de los trovadores medievales y la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca y la Carlota de Werther, es pura, virginal e inalcanzable. No hay que perder de vista que probablemente Miró asume la concepción de Platón de que el amor surge siempre del deseo insatisfecho, que a su vez es la causa del dolor. Pero, al contrario que el personaje de Goethe, que se ve empujado por la frustración al suicidio, el Antón mironiano se resigna ascéticamente a contemplar a su ídolo sin osar tocarlo y a atormentarse por el recuerdo de sus veleidades voluptuosas: el pacto con el diablo que le propone Bellver para que pueda ver el pecho de su cocinera, que remite a *Fausto*⁸, otro título del escritor alemán; los amores frustrados con doña Francisca; los encuentros esporádicos en Madrid con otras mujeres.

Sin embargo, si bien en *Niño y grande* se percibe una asociación de lo espiritual con lo elevado y de lo puramente material con lo despreciable, ello no tiene que ver con un prejuicio religioso, sino más bien con una percepción idealista del amor como fuente de dignidad y ennoblecimiento, y a la vez materialización sensible de la aspiración humana al absoluto. Por lo tanto, el enaltecimiento de Elena frente a doña Francisca no obedece a que esta última haya aceptado el contacto carnal con Antón y la primera no, sino a que intelectual y moralmente la de Requena es inferior a la mallorquina. Desde su primera aparición hasta la última, Elena Bellver se muestra como una mujer empática, prudente, generosa y sacrificada. Por eso, si asumimos con Miguel Ángel

8. Macdonald piensa que, en lo relativo a la consideración de Miró, Goethe ocupa, entre los escritores modernos, la posición de Homero entre los clásicos: «Ante todo, se trata de un referente, una medida de excelencia» (2010: 240).

Lozano (1993) que la referencia a *Del amor* de Stendhal que encabeza *Niño y grande* —«L'amour est la seule passion qui se paye d'une monnaie qu'elle fabrique elle-même»—, se podría entender como una clave interpretativa de la obra que sugiere que Elena corresponde a Antón, tenemos que entenderla como la única capaz de poner la felicidad de los demás por delante de la propia.

Esa contraposición de la mujer espiritual frente a la carnal, que hunde sus raíces en los albores de la literatura y tiene un fértil desarrollo en la literatura europea desde finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX —pensemos en *La educación sentimental* de Flaubert o en *El placer* de D'Annunzio—, es, no obstante, subvertida por Miró mediante la creación del personaje de María del Pilar. Si doña Francisca (también y, de forma más clara, Amalia) y Elena remiten, de alguna manera, a los arquetipos femeninos decadentistas de la *femme fatale* y del ángel del hogar, María del Pilar, personaje significativamente añadido en la reescritura de los años veinte, parece ajustarse al modelo de la mujer moderna. Viajera, inquieta y culta, María del Pilar toma la iniciativa al enviarle a Antón postales desde los destinos que está visitando en compañía de su padre después de un fugaz encuentro con el joven en la diligencia. De hecho, no es un dato intrascendente que ella en su primera misiva aluda al feminismo para explicar su comportamiento inesperado —«Perdóneme que sin conocernos más que de unas horas de viaje, le escriba como una amiga. ¿Será contagio del feminismo extranjero?» (2006: I, 815), porque algunos de los libros que Miró tenía en su despacho y leyó con evidente interés, a juzgar por los subrayados con los que los marcó, demuestran que estaba al tanto de los movimientos de liberación de la mujer.

En este sentido, es revelador el hecho de que muchos de los pasajes de *Fisiología del amor* de Mantegazza o de *El amor libre* de Albert que señaló aludan a cuestiones que tienen que ver con la situación en la que se encontraba la mujer de su época. Así, del primero marca una crítica al matrimonio concertado, que es entendido por el médico italiano como una variante de esclavitud promulgada por el estado:

El matrimonio moderno es una casa de prostitución en la que se entra sin ruborizarse y sin pagar; el amo mismo de la prostituta es el que os abre la puerta con una sonrisa en los labios y un fuerte apretón de manos. ¿Cómo y por qué no aprovecharse de tan generosa providencia, y cómo y por qué no ensalzar una institución tan moral, tan cómoda y tan dulce? (1899: 348).

Y del segundo, anarquista combativo, varios pasajes que destacan por su progresismo, entre los que se encuentran algunos incluidos en el apartado titulado «La mujer y su liberación». Quizás Miró coincidía en esta idea de que el Estado promueve la prostitución de la mujer, porque Albert también la señala y Miró, como en el ejemplar de *Fisiología del amor*, la subraya. Asimismo, resalta

otras ideas del anarquista francés, como que la mujer ha sido históricamente esclava del hombre, que el enamorado es un ser parodiado por la sociedad o que el amor en el seno del matrimonio es una excepcionalidad. Otra reflexión que le pudo estimular creativamente es la siguiente:

La educación burguesa, a este respecto, vive todavía imbuida por la vetusta hipocresía clerical; o se insulta el amor, y entonces los jóvenes no tienen escrúpulo en proscribirlo o en prostituir sus órganos, ya tildados de impuros, o bien no se dice nada sobre este aspecto de la vida, y se hace la conspiración del silencio. De manera que la educación actual, ya sea destinada al pobre como al rico, conduce a los dos resultados siguientes: de un lado la juventud está abandonada y sin guía para la vida escabrosa del amor que se abre ante sus pasos, y de otro, los hijos pervierten su imaginación obstinándose en levantar el velo corrido ante su curiosidad. Por el trabajo de estas imaginaciones excitadas se explican, en gran parte, las aberraciones personales, y de él deriva la sensualidad mórbida, obstáculo tan grande y tan frecuente del amor armónico y sano (1900: 153).

Esa represión, que fomentan la Iglesia y la educación burguesa de la que habla Albert, es quizás la causa de que jóvenes tímidos y curiosos como Antón de *Niño y grande* o Pablo de *El obispo leproso* se vean obligados por la presión social y la encendida voluptuosidad de la adolescencia a aceptar pactos con el diablo para ver un pecho desnudo o contribuir al pago de las criadas que han aceptado a cambio de dinero restregarse con sus compañeros. Pero lo que resulta más curioso es que Miró subraye un fragmento en el que Albert augura un futuro no capitalista en el que hombre y mujer serán considerados ante la ley y la sociedad como iguales, se respetarán y podrán disfrutar sin tapujos de su sexualidad: «En lugar de ensayar a oprimirse y aniquilarse mutuamente, cada uno de los dos asociados, en el momento del amor, pondrá todo su cuidado en mantener lo más puro posible el tipo de su partícipe a fin de extender cuanto pueda el horizonte de la nueva vida sexual» (1900: 159).

A la luz de estos datos, quizás cabría cuestionarse la ironía de ese final en el que Antón Hernando se resigna a ser feliz junto a María del Pilar. De esta manera, es posible que con el título *Niño y grande* no solo se refiera a los dos tipos de amor que distinguía Platón y que en la novela cobran materialidad, o a la perdurabilidad del amor que siente Antón por Elena, sino también a su evolución personal a la hora de entender el amor y de percibir a la mujer amada. Porque es probable que sus experiencias le hayan hecho reconsiderar al protagonista su forma de concebirse en cuanto amante y le hayan llevado a revalorizar nuevos modos de ser mujer alejados de los estereotipos que la literatura decadentista difundió. Lo que estaría también en consonancia con la postura vital de Miró: abierta, progresista, tolerante y comprometida con la defensa de los colectivos más desfavorecidos socialmente. Por lo tanto, no sería

descabellado pensar que María del Pilar conduce finalmente al protagonista, baqueteado por desencuentros y penalidades, a la madurez y a la felicidad.

NIÑO Y GRANDE (1922): EL CIERRE DEL CICLO AMOROSO

Con *Niño y grande* Miró cierra el ciclo de las novelas de personaje centradas en la exploración del sentimiento amoroso que había iniciado con *La mujer de Ojeda* a principios de siglo. Y lo hace de forma magistral con una trama y unos personajes delineados cuidadosamente.

Después de haber podado las excrescencias decadentistas de *Amores de Antón Hernando*, haber pulido con mimo el lenguaje y haber enriquecido el argumento sustancialmente, el escritor ofrece en *Niño y grande* una novedosa aproximación a ese inabarcable y cambiante paisaje de las relaciones humanas, que fue siempre la cantera de la que extrajo sus mayores aciertos narrativos.

A ello contribuye su madurez como novelista en 1922, un momento en el que su musa está alumbrando las dos partes de la que será su novela más representativa, la de Oleza, y un conocimiento profundo y meditado de la tradición cultural occidental, que le sirve de base sobre la que asentar su poética.

A estas alturas, debiera resultar innecesario insistir en la densidad filosófica, ideológica y estética de la obra de Miró; o en la modernidad y la clarividencia de sus concepciones. Ambos aspectos han sido destacados por la crítica miro-niana más perspicaz (Baquero Goyanes, 1952; Macdonald, 1975; King, 1982; Johnson, 1985; Lozano Marco, 1993; Laín, 2015; Prieto de Paula, 2023). Pero, como durante años se le negaron por ceguedad o por desconocimiento sus aciertos como narrador, en este trabajo se ha intentado demostrar que el escritor, sin ánimo de posar como intelectual y sin ningún afán proselitista, consigue crear en sus novelas, como ya subrayaron antes que yo destacados críticos como Miguel Ángel Lozano (2010) o Ángel Luis Prieto de Paula (2023), un mundo literario autónomo, complejo y pleno de belleza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERT, Carlos, *El amor libre*, trad. Ciro Bayo, Madrid, B. Rodríguez Serra Editor, 1900.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1952.
- BARBERO, Teresa, *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981.
- BECKER, Alfred W., *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- CAPELLÁN, Andrés el, *Libro del amor cortés (De amore)*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2006.

- CLÚA, Isabel, «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo», en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante / Instituto Juan Gil-Albert, 2007, pp. 55-84.
- CLÚA, Isabel, «Fatalidad relativa: Gabriel Miró y la representación finisecular de la mujer», Alicante, BVMC, 2011; <

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante / Instituto Juan Gil-Albert, 2007.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Introducción» en Miró, Gabriel, *OO.CC.*, III, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Fundación José Antonio de Castro, 2008, pp. XIII-LXX.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, CAM, 2004.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel & Rosa María MONZÓ (coords.), *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.
- MACDONALD, Ian, *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- MANTEGAZZA, Pablo, *Fisiología del amor*, trad. del italiano Antonio Guerra y Alarcón, prólogo del autor para la edición española, biografía por María Mantegazza, Madrid, Imprenta de Ricardo Fe, 1899.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 3 vols., Madrid, Imprenta de Pérez Burull, 1890.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas. Edición conmemorativa*, Barcelona, Altés, 1932-1949.
- MIRÓ, Gabriel, *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- MIRÓ, Gabriel, *Sigüenza y el mirador azul y prosas de El Íbero*, ed. Edmund L. King, Madrid, Ediciones de la Torre, 1982.
- MIRÓ, Gabriel, *Niño y grande*, ed. Carlos Ruiz Silva, Madrid, Castalia, 1987.
- MIRÓ, Gabriel, *Corpus y otros cuentos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas*, 3 vols., ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Fundación José Antonio de Castro, 2006-2008.
- MIRÓ, Gabriel, *La novela de Oleza: Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*, intr. Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Drácena, 2023.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas. Vol. I: Del vivir. La novela de mi amigo*, pról. Azorín, intr. Enrique Rubio Cremades, Sevilla, Ediciones Ulises, 2023.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas. Vol. II: Las cerezas del cementerio*, pról. Miguel de Unamuno, intr. Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Ediciones Ulises, 2023.
- MONTES HUIDOBRO, Matías, «Miró: naturalismo estético-romántico en *Niño y grande*», *Hispania*, 59 (1976), pp. 449-459.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, trad. Luciano de Mantua, Madrid, La España Moderna, s.a.
- PLATÓN, *Sobre el amor*, trad. Óscar Martínez García, Madrid, Los Secretos de Diótima, 2019.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos», *Anales de la Literatura Española*, 12, pp. 55-87; <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7361>> [consulta: 20 junio 2023].

- PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Introducción» a Gabriel Miró, *La novela de Oleza: Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*, Madrid, Drácena, 2023, pp. 5-25.
- RIERA, Carme, «Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista», Alicante, BVMC, 2006; <Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista / Carmen Riera | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com)> [consulta: 21 junio 2023].
- RODRÍGUEZ FONTELA, M.^a Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa española*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Entre la ficción y la realidad: *Hilván de escenas*», en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004, pp. 21-33.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Introducción» a Gabriel Miró, *Obras completas. Vol. I: Del vivir. La novela de mi amigo*, pról. Azorín, Sevilla, Ulises, 2023, pp. 7-51.
- RUIZ SILVA, Carlos, «Introducción» a Gabriel Miró, *Niño y grande*, ed. Carlos Ruiz Silva, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-49.
- RUIZ SILVA, Carlos et al. (coords.), *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., ed. Roberto R. Aramayo, Madrid, Alianza, 2022.
- STENDHAL, *Del amor*, ed. Consuelo Berges; seguido de «Amor en Stendhal» de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza, 2018.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «Introducción» a Gabriel Miró, *OO.CC.*, II: *Las cerezas del cementerio*, pról. Miguel de Unamuno, Sevilla, Ulises, 2023, pp. 7-43.

LA REVISTA *EL IBERO* (1898-1903) Y LAS COLABORACIONES PERIODÍSTICAS DE GABRIEL MIRÓ

Enrique RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

Los artículos insertos en la revista alicantina *El Ibero* durante los años 1901 y 1902 constituyen la primera e inicial colaboración periodística de Miró en la prensa española. A partir de estos años, su colaboración en los medios periodísticos, pese a no ser pródiga, difundiría no solo parte de sus creaciones literarias, sino también sus reflexiones críticas o preferencias estéticas. No corresponde en estas líneas ahondar en sus colaboraciones periodísticas posteriores a las existentes en *El Ibero*, pues nuestro propósito es ceñirnos solo y exclusivamente a las de dicha publicación, pero sirva de botón de muestra la relación de revistas y periódicos en que figura la firma de Gabriel Miró, como *El Heraldo de Madrid*, *Los Lunes de El Imparcial*, *Revista Latina*, *La República de las Letras*, *Diario de Barcelona*, *Diario de Alicante*, *La Vanguardia*, *La Esfera*, *La Publicidad*, *El Sol*, *El Día*, *Blanco y Negro*, entre otros¹. Si exceptuamos el temprano trabajo

1. En *El Centro de Legados y Donaciones CAM*, custodiado por la Fundación Mediterráneo, se encuentra un rico material noticioso sobre recortes de prensa, manuscritos y documentos diversos referidos a la prensa, tanto de su producción o creación literaria como de las publicadas por la crítica sobre sus obras (Álbum IV.— Archivador 38). Los recortes de prensa permiten el seguimiento cronológico de su producción literaria, reacción de la crítica y reflejo de esta a través de un mosaico amplio de tendencias ideológicas, pues en dicho legado figuran sueltos o noticias de la prensa que nos remiten a publicaciones de dispar tendencia ideológica, tal como se constata en dicha documentación: *El Imparcial*, *ABC*, *El Luchador*, *La Verdad*, *Las Provincias*, *El Sol*, *La Vanguardia*... Corpus de escritos que se complementa con otro cuyo contenido se ciñe a los artículos de Miró, bien mecanografiados o entresacados de recortes de las propias publicaciones en que se publicaron. En alguna ocasión aparecen autógrafos o manuscritos. El conjunto más voluminoso corresponde a los artículos que configuran su obra *Glosas*, publicados más tarde en formato libro por su hija Clemencia (1950). Otro importante legado periodístico aquí reunido, como el relativo a Barcelona, se puede conocer gracias a

inserto en *De mi barrio* (1901), en el que Miró traza una semblanza sobre un compañero y amigo de inquietudes literarias y artísticas, Domingo Carratalá², la publicación *El Ibero* será la primera revista receptora de los escritos mironianos. Tras esta inicial etopeya sobre la figura de Carratalá, la crítica mironiana alude a las colaboraciones de Miró en *El Ibero*, bien engarzándolas parcialmente por su contenido con su posterior producción literaria (Ramos, 1955;1970) o para darla a conocer a los estudiosos de la obra de Miró a través de la reproducción de los textos que figuran en la revista, sin incidir en el análisis de esta: *Paisajes tristes*, *Cartas vulgares*, *Del natural* y *Vulgaridades* (King:1982). Cabe señalar al respecto que *El Ibero* es una publicación de suma rareza bibliográfica, cuyas dos colecciones existentes están custodiados en la Biblioteca Pública Provincial de Alicante y en la Fundación Mediterráneo. Ambas colecciones se complementan, pues la ausencia de un determinado ejemplar en una de las citadas colecciones, se complementa con la otra, de ahí que se pueda seguir un escrutinio exacto de *El Ibero*. Por ejemplo, en la colección perteneciente a la Biblioteca Pública faltan los números fechados el 16 de junio (núm. 102) y 1 de julio de 1902 (núm. 103), correspondientes a la segunda y tercera entregas del corpus *Vulgaridades*, ausencia que se puede subsanar con los existentes en la Fundación Mediterráneo. Salvo contadas ausencias de ejemplares pertenecientes al fondo de la Biblioteca Pública (núms. 25, 102, 103, 112 y 116), su

ediciones llevadas a cabo en estas últimas décadas, como la debida a Marta Altisent (1992), que reproduce un total de cuarenta y cuatro artículos publicados en *La Vanguardia*, *Diario de Barcelona* y *La Publicidad* entre los años 1911 a 1920. Aparecen también documentos curiosos mecanografiados y firmados por Miró, como «Las cuartillas leídas por José Guardiola Ortiz con motivo de la colocación de la primera piedra de la Casa de Correos de la Plaza de Gabriel Miró, antes de las Barcas», fechado el 20 de mayo de 1917.

2. En *De mi barrio*, Miró traza una semblanza de Carratalá, hombre «alto, robusto como un gladiador», pianista de timbrada voz, de gran modestia, de erudición selecta y amante de la música. *De mi barrio* se inicia con un poema de José Mora Bellvert en el que glosa las excelencias del recién creado barrio de Benalúa, la rectitud y amplitud de sus calles, la paz de su vida diaria, al igual que el poeta Eduardo García Marcili, que describe, de igual forma, la placentera convivencia de sus moradores. El primer artículo es de Francisco Figueras y Bushell, padre del director de *El Ibero*, Figueras Pacheco, en el que se elogia la modernidad del barrio, construido y configurado en consonancia a las nuevas tendencias europeas. El artículo de Figueras Pacheco se centra en la figura de su buen amigo Miró, a quien describe como un joven de veintiún años, que «reúne, entre otras muchas buenas cualidades, todas las condiciones que pueden exigirse a un orador: facilidad de palabra, afluencia de vocablos, redondez en los periodos, sólidas bases de ilustración y, sobre todo, inteligencia clarísima [...] llamado a ser un hombre de los que moldean opiniones y dirigen voluntades a su capricho [...] Existe además en Gabriel Miró verdadera modestia; no la que busca hipócritamente ocasión de hacer gala de sí mismo, no la que goza siendo conocida, sino la que resulta del propio juicio personal, injusto casi siempre; en favor, con frecuencia; en contra, con muy raras excepciones» (1901: 43-44). En *De mi barrio* figuran otras semblanzas dedicadas a Manuel Gironés, Luis Pérez Bueno, Ramón Cepeda, el Barón de Petrés, Juan Miró, José Gadea, Adelardo Parrilla, Antonio Martínez Torrejón, el maestro Flores y Miguel Elizaicin entre otros.

fondo abarca hasta el final de la publicación, con los ejemplares pertenecientes al año 1903, entregas que no figuran en el fondo de la Fundación Mediterráneo. El final de la andadura periodística de *El Ibero* plantea dudas al investigador, pues su final es *ex abrupto*, sin aportar información relativa a su cese, tal como se constata en el último ejemplar (núm. 118), perteneciente al 16 de febrero de 1903. Cabe señalar que en dicho número aparece una colaboración, «Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid (1621-1902)», que finaliza con el comunicado «se continuará». Es necesario indicar que Figueras Pacheco mantuvo una intensa labor en la revista, una actividad agotadora, pues publicó cerca de medio centenar de cuentos, numerosos poemas y artículos varios. Todo ello, unido a sus problemas de salud, a su ceguera, y a sus estudios de Derecho en la universidad de Valencia (Ramos, 1966; 1970), hubiera podido provocar el cese de la publicación, pues agobiado por tan intensa actividad intentaría centrarse en sus estudios, poniendo así punto final a una revista fundada el 1 de mayo de 1898 y finalizada el 16 de febrero de 1903. Cabe recordar que Figueras concluyó dichos estudios de judicatura cuatro años más tarde, en el año 1907.

El Ibero, en su primer día de singladura periodística, 1 de mayo de 1898, anuncia que se trata de una publicación quincenal, bajo el auspicio de F. Figueras Pacheco (1880-1956)³. La portada que indica su cargo en dicha publicación: redactor jefe. En ningún momento aparece como director, propietario o fundador, aunque el coste de la misma, dada la edad que tenía, 17 años y ciego, evidencia que los gastos de la empresa periodística correrían a cargo del padre, Figueras Bushel. En idéntico caso estará también la primera novela repudiada por Miró, *La mujer de Ojeda*, impresa en los talleres de Juan José Carratalá y costeada por su padre, Juan Miró Moltó. *El Ibero* se imprimía, inicialmente, en el establecimiento tipográfico de J. Rovira López, más tarde en el de Antonio Reus, posteriormente en el T. Muñoz y, al final, en el de E. T. Moscat y Oñate. En un principio la redacción del periódico se encontraba en la calle Bazán, número 45, planta tercera, trasladándose el 1 de noviembre de 1889 al barrio Benalúa, tal como se constata al año siguiente de su publicación: «La redacción y administración de nuestra revista ha quedado establecida en la calle de Just, núm. 51» (1899: 488)». Esta ubicación no cambiaría hasta el cese de la revista.

3. Lo más relevante de sus escritos se encuentra en los siguientes trabajos: «Sobre *Del vivir*», *Diario de Alicante*, 9 de marzo de 1908 [reimpreso en *Revista Latina*, 30 de abril de 1908]; «Gabriel Miró y el barrio de Benalúa», *La Voz de Levante*, 28 de junio de 1930; «Alicante y Miró», *Diario de Alicante*, 22 de enero de 1931. Interesante es también el conjunto de estudios bajo el marbete *Orto literario de Gabriel* (1945: 2-4; 1952: 6-7; 1952: 5; 1953: 11 y 13; 1953: 7; 1953: 15; 1945: 2-4). Parte del «Orto literario de Gabriel Miró» está sin publicar, custodiado en la Fundación Mediterráneo. Información que se complementa con su monografía *Escritores alicantinos* (1980).

El sumario perteneciente al primer número de la revista incluye la relación de los contenidos que se van a abordar y las intenciones del equipo de redacción. Todo ello a través de la percepción que del periodismo tiene Figueras Pacheco. La disposición de los artículos está perfectamente estructurada desde principio al final de su existencia, ordenado en secciones de dispar contenido. Predominan los contenidos históricos y literarios, aunque no se desdeñan los de asuntos económicos o sociales en general, fundamentalmente referidos a la ciudad de Alicante y a su provincia. Durante el periodo en el que se publica *El Ibero* los lectores de la revista tienen la percepción exacta de cómo era la vida de la ciudad de Alicante a finales del XIX y comienzos del XX, de sus vivencias culturales, de sus cambios urbanísticos, de las exportaciones, de la vida portuaria, como un documento que complementa anteriores estudios sobre la vida de la ciudad desde múltiples perspectivas (Madoz, 1845; Riera, 1881-1887; Sánchez, 1894). Todo ello engarzado con la creación literaria, con la publicación de cuentos o relatos breves y poesías, fundamentalmente. Una revista amena, que incluye en su primera página una sección, denominada «Mesa revuelta», cuyo contenido bordea el chascarrillo o la sal cómica.

Los artículos de contenido histórico abordan temas de ilustre tradición en los anales de la historia de España, como la Guerra de la Independencia, a fin de infundir los ánimos patrios ante el conflicto bélico entre Estados Unidos y España, pues no debemos olvidar que el nacimiento del *El Ibero* se produce en el año 1898. La guerra hispano-estadounidense, que enfrentó a España y Estados Unidos desde el mes de abril hasta agosto de 1898, coincide con las fechas en las que se inicia su singladura periodística, 1 de mayo de 1898. Cabe recordar al respecto que el 25 de abril las dos cámaras norteamericanas, reunidas en sesión conjunta, aprobaron por unanimidad la declaración de guerra a España, noticia difundida a primera plana en los medios periodísticos de ambos países. Los preámbulos de la guerra, tanto políticos como ideológicos, se difundieron en España con no poca profusión, tanto en los periódicos de tirada nacional como en los de provincias. Las publicaciones *El Imparcial*, *El Globo*, *El Resumen*, *El Nacional*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid*, *La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, entre otras, dieron cumplida noticia del trágico suceso que llevó consigo una auténtica fobia contra todo lo proveniente de Estados Unidos, conscientes de que el enfrentamiento entre ambos países estaba promovido por la prensa amarilla, fundamentalmente por los periódicos *World*, de Joseph Pulitzer, y el *New York Journal*, de William Randolph Hearst, enfrentados en una dura competencia para aumentar sus tiradas (Espina, 1960; Gómez, 1971; Seoane, 1977 y 1983)⁴.

4. En el Casino de Alicante se podía leer, por ejemplo, la *Ilustración Española y Americana*, publicación hartamente crítica con Estados Unidos, y que leería la burguesía alicantina. De hecho,

La vinculación entre *El Ibero* y Gabriel Miró se establece en una época de consolidación de la revista, sostenida económicamente en parte por la publicidad de establecimientos comerciales asentados en el centro de la ciudad. La inicial colaboración de Miró en *El Ibero* se lleva a cabo el 16 de julio de 1901, fecha en que publica la primera entrega de su artículo «Paisajes tristes», cuya tercera y última corresponde al 16 de febrero de 1902⁵. Estos inicios periodísticos corren paralelos no solo a la época de redacción y publicación de su primera novela repudiada, *La mujer de Ojeda* (1901), sino también con otros relatos o novelas inmediatas a los años de gestación y publicación de sus colaboraciones en *El Ibero*, como *Hilván de escenas*, pues su última colaboración en la revista, cuarta entrega del corpus de artículos titulado «Paisajes tristes», se produciría el 1 de agosto de 1902. Concomitancias que Figueras Pacheco observó fundamentalmente con la ya citada novela *La mujer de Ojeda*, pues tanto *Hilván de escenas* como *Del vivir* todavía estaban en el telar, a punto de salir a la luz, aunque con determinadas reminiscencias de sus prosas publicadas en *El Ibero*. Figueras, el 16 de noviembre de 1901, publicará una reseña en la revista sobre *La mujer de Ojeda* en la que alude a las pictóricas referencias de Miró al describir el paisaje manchego, engarzado con las labores del campo, y enraizadas en la dura vida del jornalero, pues sus «descripciones físicas están en razón directa de la facilidad que un pintor pueda encontrar para trasladarlas en el lienzo» (1901: 349).

Las tres entregas de «Paisajes tristes» describen el paisaje de la Mancha desde la perspectiva o mirada del artista, del pintor ensimismado por el paisaje visto a través de un estado anímico. Miró lo conocía perfectamente, pues su padre, tras pasar una breve estancia como ingeniero jefe en Lugo, se trasladaría más tarde a Ciudad Real con idéntico cargo. Si bien es verdad que «alzaron su casa de Alicante», como señala su biógrafo y amigo José Guardiola (1935: 74), para trasladarse a dicha ciudad, Miró cursaba el bachillerato en el Instituto de Alicante, en una época cuya salud era harto delicada, pero que no impediría trasladarse a Ciudad Real en numerosas ocasiones para estar con sus padres. Estos viajes le pondrían en contacto con el paisaje manchego y en convivencia con la forma de vivir y sentir de los personajes que figuran en «Paisajes

acuña el término *yankee* en señal de odio, de repulsa, por la guerra, al igual que *El Ibero*. Si bien es verdad que predominan los artículos sobre la situación en Filipinas o en Cuba redactados con corrección y respeto, en ocasiones surge un estilo propio de la prensa satírica, como en el caso de los chascarrillos que aparecen en el primer número bajo el título «Carne de cerdo gratis» o «En un cuartel de Cuba» (1898: 15).

5. La relación de las tres colaboraciones tituladas «Paisajes tristes» es la siguiente: Año IV, núm. 80, 16 de julio de 1901, pp. 226-229; Año IV, núm. 84, 16 de septiembre de 1901, pp. 284-286; Año V, núm. 94, 16 de febrero de 1902, pp. 70-72.

tristes»⁶. En dichas prosas, Miró muestra un carácter próximo al desencanto, pues no ve belleza en el campo manchego, sino todo lo contrario, fealdad y angustia, desasosiego y un pesimismo acompañado de dolor y amargura por la vida miserable y dura de quienes trabajan en el campo, los jornaleros mercenarios, descritos por Miró de forma admirable bajo unas condiciones lastimosas. Desde la perspectiva del pintor, el autor redacta estas escenas manchegas en consonancia con los postulados y consejos que el célebre pintor Lorenzo Casanova, tío de Miró, fallecido en 1900, daba a sus discípulos, entre ellos el propio Miró: «Dibujad con cualquier cosa [...]. Acostumbrad la vista a medir el modelo; abarcarlo en conjunto y detalle. El color que no preocupe: vendrá luego insensiblemente» (Pérez, 1889: 22). Figueras incide también en esta veta artística, pues considera a Miró como un artista, cuyo pincel es la pluma y la cuartilla, como el lienzo del pintor que refleja en él la naturaleza infartada en escenas de la vida misma, de ahí que desde las páginas de *El Ibero* elogie sus páginas dedicadas a la descripción del paisaje, como las que plasman «el amanecer que figura en la segunda parte de la obra [*La mujer de Ojeda*] y el capítulo concerniente a la muerte de Ojeda» (1901:349). Las descripciones y sensaciones mironianas plasmadas en «Paisajes tristes» encontrarán feliz eco en obras posteriores, inmediatas a la publicación de dicha colaboración en *El Ibero*. La forma de engarzar el paisaje con las penurias de sus personajes, la hambruna, el desequilibrio social entre personas que viven en una total indigencia y miseria con otras que representan el polo opuesto, el bienestar social y vida acomodada, se percibirán con nitidez en *Del vivir* (Rubio, 2023). De hecho, la crítica ha señalado con acierto que en este escenario de *Paisajes tristes* aparece un «yo narrador innominado» en el que se advierte el futuro viajero a Parcent en *Del vivir*, que en primera persona da testimonio de lo que ve, la falta de amor como tema que vertebra el relato de principio a fin, el sufrimiento del hombre ante una sociedad, la Humanidad, que le es indiferente, tal como se constata en «la cita inicial de *Del vivir*, tomada del libro de Job y modificada levemente: la dolorosa constatación de la “falta de amor” que alcanza dimensión universal en el primer libro de Sigüenza» (Lozano, 2010:66).

La colaboración de Miro en *El Ibero* titulada «Cartas vulgares»⁷, 16 de enero de 1902, se entrecruza con las entregas de «Paisajes tristes», y a pesar de su enunciado plural, solo publica una carta. Esta colaboración figura en el lugar reservado para creaciones literarias, fundamentalmente cuentos o relatos breves,

6. Personajes que viven en condiciones miserables, en un paisaje que consume la salud y que mata lentamente a sus moradores de «calenturas palúdicas». Miró, según la crítica, pudo inspirarse para este episodio inserto en «Paisajes tristes» en sus vivencias con el médico Antonio Ferrer, hermano de la madre de Miró, que vivía en Cartagena, y, evidentemente, estaba familiarizado con esta enfermedad (Carpintero, 1983: 76; Moreno, 2007: 141).

7. Año V. Alicante, 16 de enero de 1902, núm. 92, pp. 43-45.

pues *El Ibero*, por regla general, incluía en su inicio una sección informativa sobre un tema relevante o de actualidad en la ciudad de Alicante y provincia, para ofrecer a continuación noticias de carácter histórico, composiciones poéticas y relatos breves, por regla general escritos por Figueras Pacheco⁸. Evidentemente, en este número no aparece ninguna colaboración literaria en prosa, cuento o relato breve, solo una sentida crónica necrológica sobre Rafael Terol Maluenda, alcalde de Alicante, realizada por su padre, Figueras y Bushell, en la que se describe su faceta humana a raíz de su humanitaria conducta en la epidemia que sufrió Alicante durante sus años de mandato. Este ejemplar de *El Ibero* incluye también un artículo sobre Filipinas, debido a Roca de Togores, y concluye con las actividades culturales llevadas a cabo en el Teatro Principal de Alicante, en la que no faltan conciertos y representaciones pertenecientes al teatro musical, fundamentalmente la zarzuela. «Cartas vulgares» se engarza con todos estos contenidos y finaliza sin el marbete característico de «continuará», tal como ocurre con un gran número de colaboraciones pertenecientes a la revista, a pesar, como se ha indicado, de haberlas titulado «Cartas vulgares». La colaboración está firmada un tanto *sui generis*, pues aparece de esta guisa: «M. Pedro Borístenes. Por la copia. Gabriel Miró» (1902: 45). El hecho supone un guiño literario a los lectores y puede tener dos interpretaciones. La primera, que fuera una copia de verdad, realizada por dicho personaje, aunque se escondiera su identidad tras un pseudónimo, pues *El Ibero* siempre anunciaba a los colaboradores de la revista que los originales entregados a la redacción no se

8. Figueras Pacheco es una figura relevante para el conocimiento de los primeros pasos literarios de Miró, con quien mantenía una gran amistad. En el año 1894 conoció a Gabriel Miró. Finalizados los estudios secundarios (1896) inició los de Derecho, como alumno libre, en la Universidad de Valencia, estudios que hubo de abandonar en 1898 durante un breve periodo de tiempo debido a una catarata corioidea. La enfermedad le produciría la ceguera a los 17 años de edad (Pastor, 2017: 195-199). En 1899 se trasladó a vivir al recién inaugurado barrio de Benalúa en el que también residía Miro, y ambos, además de compartir una gran amistad, iniciarían sus primeros escauceos periodísticos y literarios gracias a la fundación de *El Ibero*. En la revista existe un copioso material literario de Figueras completamente olvidado por la crítica, a diferencia de sus publicaciones de carácter histórico y arqueológico, editadas y conocidas en los círculos humanísticos. La primera colaboración de Figueras, 1 de mayo de 1898, es un cuento de carácter sentimental, titulado *Juan Antonio*, de contenido trágico, marcado por la desdicha de un hombre joven que al salir de la cárcel su novia es ya madre y esposa de otro hombre. A partir de este primer número de *El Ibero*, la sección de relatos recae, prácticamente en su totalidad, en él, tal como se constata en el ingente número publicado, como los titulados *La venganza de un cadáver*, *La proposición*, *¿Por qué lloraba?*, *La paloma*, *Caramelo*, *Santiago*, *La enlutada*, *La última risa*, *El repatriado*, *Ricardo*, *La reja del entresuelo*, *El rápido*, *La salvación de Tejas*, *Las cosas del otro barrio*... En este corpus se entrecruzan los cuentos fantásticos e históricos con los de carácter inverosímil y sentimental. No faltan tampoco los cuentos de contenido humorísticos o de tema popular. A estas colaboraciones habría que añadir las innumerables poesías debidas a Figueras, aunque esta faceta literaria, comparada con la anterior, tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo, es inferior.

devolverían a sus dueños, de ahí que fuera posible que se tratara de una copia del original de Miró. Sin embargo, esta hipótesis, nada creíble para un lector medianamente culto, cede ante la segunda opción, que no es otra que la de imitar o emular la figura de Bión de Borístenes, filósofo hedonista y escéptico griego, cuyo ingenio cáustico y sus actitudes contrarias a lo establecido compartía. Borístenes fue afamado orador que popularizó el discurso hablado, la diatriba griega como obra escrita, de modo que pudiera conseguir una audiencia más amplia. Sus obras suelen ser ofensivas y la oratoria hartó censoria con las maldades del ser humano, pues satiriza sus imperfecciones, defectos y debilidades. Es evidente su influencia sobre la sátira latina de Horacio, escritor que es citado en múltiples ocasiones por Miró en sus textos iniciales, como en *La mujer de Ojeda* o en *Hilván de escenas*. Borístenes era un gran orador y Miró también lo era, tal como constata en numerosas ocasiones Figueras Pacheco en su *Orto literario* (1952), describiéndole como hombre de palabra sonora y de buen decir, que encauzaba sin esfuerzo alguno y con gran brillantez su discurso. Miró, en opinión de Figueras, tenía vocación de orador y emulaba los discursos más afamados de la historia de la oratoria, con especial predilección por el famoso discurso del padre Calpena en los funerales de Zorrilla: «Yo no puedo mirar a la Grecia, sino personificada en la casta de una musa: la divina Psiquis». Intervención realizada con tal fervor que enmudecía a los contertulios del célebre Salón de Senabre (1952: 5).

El título «Cartas vulgares» nos retrotrae también a una época de juventud en la que Miró rinde homenaje a su admirado Valera y a los clásicos grecolatinos, tal como se constata en sus novelas repudiadas, como en *La mujer de Ojeda*, al utilizar el recurso epistolar en su novela para presentar la historia o acontecimientos de la peripecia argumental a través del hallazgo fortuito de veinte cartas. Recurso que posibilita el descubrimiento de la crisis religiosa de su protagonista (Rubio, 1979). Recordemos también de Valera el corpus crítico y literario constituido por las afamadas *Cartas americanas* y *Nuevas cartas americanas*, publicadas en la prensa y recogidas en volumen en 1889 y 1990. No se olvide tampoco el apasionamiento doctrinario del joven Miró por Valera, escritor cultísimo, hombre de mundo, humanista, filósofo, esteta. Todo ello mezclado con no poco escepticismo y sentimiento epicúreo de la vida, de concepción paganizante que le permitía ser a la vez irónico e indulgente. Lector y conocedor de la cultura grecolatina, Miró aborda el sentimiento de la envidia, estado mental en el que la persona experimenta dolor o desdicha por no poseer uno mismo lo que tiene el otro, sea en bienes, cualidades superiores u otra clase de cosas tangibles e intangibles. El contenido de «Cartas vulgares» va dirigido a un emisor epistolar o corresponsal aquejado de la envidia, un pobre hombre cuyo espíritu sufre este mal servil y cruel, que aleja de su conciencia el descanso, sofoca la alegría y le hace ser odioso a sí mismo y

despreciable ante los ojos de los demás⁹. Miró transcribe en su epístola las reflexiones del propio emisor, que confiesa a su interlocutor su enfermedad, la envidia, y le insta a que siga sus consejos para combatir este feo y deleznable vicio, proponiéndole que se comporte con humildad y amor para luchar con tan fiero enemigo, sin regatear al que es objeto de sus celos «sus merecidos aplausos y conquistadas alabanzas. Y si al principio de tu curación te parece el medicamento brebaje amarguísimo, procura guardar silencio cuando ante ti se hable del que tú envidias, en vez de zaherirle y lastimarlo con su crítica» (1902: 44). Para Miró la envidia daña la capacidad de gozar y de apreciar lo que posee uno mismo, capaz de socavar los sentimientos de amor, ternura o gratitud. En sus escritos iniciales las fuentes historiográficas asoman con total espontaneidad, abordadas y escritas como si llevara a cabo una paráfrasis del tema tratado en sus prosas de *El Ibero*. Así, por ejemplo, en «Cartas vulgares» cita a Fray Antonio de Guevara, sin precisar la obra, e incluye su definición sobre una persona apestada de la avaricia: «que el avaro, pena por lo que tienen los otros y no gusta de lo que tiene él» (1902: 44); frase que Miró asume y aplica al envidioso, que se entristece por lo que son los otros y sufre de lo que es de él.

La cita de Guevara corresponde, tal como señala Miró más adelante, a una epístola dirigida a don Diego de Camiña para trazar un bosquejo de los males que causa la envidia a lo largo de los siglos, fundamentalmente en el mundo helenístico y romano, parafraseando parte de su contenido en su artículo. Si se coteja «Cartas vulgares» con el *Libro primero de las Epístolas familiares de Guevara*, epístola veinte —«Letra para don Diego de Camiña, en la cual se trata cómo la envidia reina en todos» (1520)—, se observa el trasvase de documentación de Guevara en el texto mironiano, pues no solo alude a filósofos griegos, como a Epicteto de Hierápolis, sino que también reproduce ideas y textos de su obra *Enchiridion*, maestro estoico cuya doctrina consistiría en vivir y predicar la vida contemplativa, centrada en la noción de eudaimonía ('felicidad'), definida mediante la vida acorde a la razón. Además del autocoñocimiento, la virtud de la razón estoica consiste en la imperturbabilidad, el desapasionamiento y los buenos sentimientos, es decir, la ataraxia, la apatía y las eupatías, respectivamente. Es evidente que Miró es conocedor y consciente de que los griegos tuvieron conciencia de que la envidia es un sentimiento tan básico y generalizado que nadie puede dejar de enfrentarse a él. Es bien sabido que Periandro, uno de los siete sabios legendarios, recomienda con encarecimiento que el ser humano oculte sus desgracias para no deleitar a los que

9. Miró describe la envidia con toda suerte de improperios, pues da origen a muchos otros males y rompe con el amor al prójimo: «Lleva tan feo vicio un copioso y deleznable séquito de aborrecibles deformidades síquicas; cuales son: la falsedad o simulación en el pensar, la falacia en el decir, la ruindad en el obrar, feroces odios, mezquindad de ánimo, presunción risible e ignorancia grande y criticable» (1902: 43).

odian. Es la defensa contra la constante compañera de la envidia, la alegría del mal ajeno. No basta con esconder la felicidad, hay que hacer lo mismo con la desdicha; ni la una ni la otra pueden ser compartidas con el prójimo. La muralla de la intimidad personal y de la familiar es la primera respuesta de los filósofos griegos al implacable sitio de la ubicua envidia (Fernández de la Mora, 1982).

El 16 de marzo de 1902 publicará Miró en *El Ibero* un corpus de artículos bajo el marbete «Del natural»¹⁰, un relato breve en sumo grado interesante por su poliédrico contenido e interpretación, pues a través de él se perciben con nitidez sus reflexiones críticas sobre la literatura y su forma de entender la novela en un momento de encrucijada, año 1902. En esta fecha se produce un cambio sustancial en el ámbito literario, pues surge una nueva sensibilidad artística que arrincona los viejos modelos literarios procedentes de la segunda mitad del siglo XIX, realismo-naturalismo, aunque su pervivencia se deja notar con no poca intensidad, pues solo de esta forma se puede entender los grandes éxitos de la novela de Blasco Ibáñez o Palacio Valdés en la España del primer tercio del siglo XX. Como ha señalado ampliamente la crítica, en el año 1902 aparecen en el mercado editorial las novelas *Camino de perfección* de Baroja, *Amor y pedagogía* de Unamuno, *Sonata de Otoño* de Valle Inclán y *La voluntad* de Azorín,

10. La relación de las cinco entregas es la siguiente: Año V. Alicante, 16 de marzo, 1902, núm. 96, pp. 99-103; Año V. Alicante, 1 de abril, 1902, núm. 97, pp. 117-119; Año V. Alicante, 16 de abril, 1902, núm. 98, pp. 140-141; Año V. Alicante, 1 de mayo, 1902, núm. 99, pp. 161-164; Año V. Alicante, 16 de mayo, 1902, núm. 100, pp. 169-173. En el contenido de los números en los que se insertan las colaboraciones mironianas figura un material noticioso amplio, no solo referido a noticias locales, sino también de ámbito nacional. Así, por ejemplo, aparece información sobre la Academia de la Historia, elecciones generales, convocatorias oficiales de cátedras universitarias, instituto y organismos oficiales del Estado. Se incluyen también convocatorias de concursos públicos para conmemorar en Madrid la coronación de Alfonso XIII; aparición de revista literarias, fundamentalmente de Madrid; noticias sobre nuevos ingresos en la Real Academia Española, como en el caso de Ortega y Munilla; noticias o artículos necrológicos, como el dedicado a Fernández Flórez; reseñas sobre la publicación de novelas de escritoras célebres, como las referencias a las obras de Pardo Bazán. Respecto a las noticias locales, la información es completa, excelentemente documentada y muy interesante para la vida de los alicantinos, pues se inaugura el 23 de abril de 1902 el tranvía, cuyo trayecto llega a los pueblos más cercanos de Alicante, San Juan y Muchamiel, con parada en la pedanía donde se ubica el monasterio de la Santa Faz. Hay noticias también sobre la llegada del agua potable a la ciudad desde Sax, su abastecimiento, ubicación de las fuentes de agua. También de la Junta de Obras del Puerto relativas a las reformas y ampliación del mismo. Conjunto de información en que se entrecruzan la creación literaria, el ensayo, actividades culturales en general, celebraciones, festejos, etc. Información que sirve de complemento a otras publicaciones sobre dicha época, como las debidas a A. Galdó López (1905), Luis Pérez Bueno (1899), M. Rico García (1888), Gonzalo Vidal (1974). Casualmente en una de las entregas de Gabriel Miro, la correspondiente al 1 de mayo de 1902, aparecen noticias sobre su padre, Juan Miró Moltó, responsable del dictamen para aprobar el plan general y las transformaciones portuarias. Cabe recordar que Juan Miró, ingeniero de caminos, era por estas fechas ingeniero jefe de Obras Públicas de la provincia de Alicante.

obras que preludian la aparición de una nueva sensibilidad artística y evidencian la crisis de la representación mimética de la realidad (Carreter, 1990), y que se identifica con la corriente estética modernista (Gullón, 1963;1990; Ródenas,1998). Es evidente que Miró en «Del natural» es conecedor de este cambio, pues la crítica más autorizada del momento manifiesta abiertamente estos postulados, fundamentalmente en los albores del siglo xx. Miró, en el año 1902, siente un gran desasosiego, un deseo vital por encontrar una nueva forma de escribir, alejada de la rutina, de la repetición de los modelos literarios coincidentes en su inicial creación literaria. En la primera entrega «Del natural», su *alter ego*, Aurelio Jiménez, ansiaba «sobre todas las cosas, hallar asuntos nuevos, asuntos vírgenes, conmovedores y brillantes y solo descubría vulgaridades» (1902: 100). Más adelante, en la tercera entrega del relato, la simple sospecha de realizar un plagio llegaba a enfurecer a Jiménez, pues el deseo de «hallar lo *nuevo* le extraviaba, porque a fuerza de querer paladear esa ambrosía del arte llamada originalidad, que da nombradía y lustre a los que de ella prueban, convertía en violentos y enfadosos los más sencillos interesantes temas» (1902: 140).

«Del natural» es un excelente relato que no debe pasar desapercibido por la crítica, pues tanto el diletante como el estudioso de su obra pueden ahondar en los sentimientos, conducta y sinsabores literarios de un joven escritor que se asoma al mundo de las letras tras el fracaso de su primera novela, como en el caso de Miró con *La mujer de Ojeda*, repudiada y analizada años más tarde desde la perspectiva del tiempo, a los veintisiete años de edad. En una carta dirigida a González Blanco en 1906 —reproducida por H. Carpintero (1983: 102-104) e I. R. Macdonald (2009: 70-72)—, y publicada por primera vez en *Los contemporáneos* (1906: 290-292), tras referir varios episodios biográficos relacionados con sus amistades juveniles, enfermedad, escarceos literarios, formación académica y preferencias literarias, le comunica que tras una intensa lectura de escritores clásicos greco-latinos escribió un volumen de artículos, en «uno de los cuales me detuve tanto que me salió un libro: *La mujer de Ojeda* (1900). Muchos remordimientos artísticos me cuesta. Lo escribí livianamente. Luego he visto que de mis líneas postreras he podido extraer la verdadera novela» (1906: 291).

En el año 1906, fecha en la que reflexiona sobre su inicio como novelista, Miró ha obtenido ya una precisa información de lo que añoraba para poder remediar la falta de originalidad tan demandada y exigida en sus escritos iniciales. Sus reflexiones en dicha carta encajaban plenamente en un mundo literario que nos remite a revistas célebres de la época, como *Arte Joven*, fundada en Madrid el 15 de julio de 1902, y dirigida por Villaespesa; *Helios*, cuya andadura literaria se inició en el año 1904 a instancias de Juan Ramón Jiménez y con el apoyo de un grupo de amigos que iban a visitarle durante su estancia

en el sanatorio del Rosario, como Pérez de Ayala, González Blanco, Martínez Sierra, entre otros. Cabe recordar que, a pesar de ser una revista escrita por jóvenes escritores, participaron también novelistas de una generación anterior de gran prestigio, como Valera y Pardo Bazán, que en sus escritos y de forma desinteresada, compartieron el mismo ideal de belleza que los jóvenes modernistas. Durante los años primeros del xx no solo se produce un cambio en las letras españolas, tal como se constata en las novelas publicadas en 1902, sino también la eclosión de revistas que representan con claridad los ismos literarios en la fecha en que se data la carta de Miró dirigida a González Blanco, como *La Lectura*, *Nuestro Tiempo*, *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, *Alma Española*, *La República de las Letras*, entre otras revistas literarias publicadas hasta el año 1906.

La novela modernista encaja con los postulados de Miró vertidos en «Del natural», pues lo intimista asoma con total fluidez, en detrimento de la acción. Una novela cuyo mundo se canaliza a través de los sentimientos de un personaje, como el de Aurelio Jiménez, fácilmente identificable con Sigüenza, y cuyo trasiego novelesco estará presente de forma continua en sus novelas. La estructuración del relato en escenas dispersas, unidas a través de la reflexión y la rememoración asoman con claridad en «Del natural», como en la primera entrega, en la que Aurelio Jiménez describe sus vivencias, su soledad, su carácter ensoñador, «en una casita apartada del centro de la población bulliciosa» (1902: 99). Una casa cómoda, «rodeada a todas horas de quietud, de paz. Por la ventana de su despacho veíase el campo tranquilo, *dormido*» (1902: 102)¹¹.

11. Miró siempre rechaza en los escritos de *El Ibero* las exigencias sociales, la intranquilidad y desasosiego que le produce la ciudad, en una época en la que Alicante, según Pablo Riera (1881), era una bulliciosa ciudad portuaria, que contaba con 34.926 habitantes, y albergaba un gran número de consulados como los de Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Brasil, Confederación Argentina, Costa Rica, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Honduras, Italia, Méjico, Nicaragua, Países Bajos, Portugal, Rusia, Suecia y Noruega, Turquía, Uruguay y Venezuela. Contaba con una importante red de carreteras nacionales y regionales y la línea férrea de Madrid a Alicante. Cabe recordar también que a finales del xix y comienzos del xx tienen lugar en la ciudad varias reformas urbanas de gran trascendencia, que atienden no solo al ensanche de la ciudad, sino también a las instalaciones portuarias. Este encuadre social nos permite valorar en su justa medida la actitud y el carácter de Miró, personificada en Aurelio Jiménez, ya que el padre de Gabriel Miró era una de las personas más influyentes de Alicante, ingeniero de caminos que por estas fechas ostentaba la jefatura de Obras Públicas de la provincia de Alicante, en cuyo despacho se tramitaba gran parte de las obras relativas a las citadas configuraciones urbanas. Se trataba de un cargo altamente representativo que le permitiría acceder a los círculos sociales más significativos de la época; sin embargo, en «Del natural», Aurelio Jiménez, *alter ego* del novelista, confiesa por primera vez que «odiaba las exigencias sociales, hasta el punto de sufrir torturas infinitas, cuando no podía huir de un saludo ceremonioso de una presentación enojosa» (1902: 99). Estas referencias biográficas se engarzan en el texto y evidencian el peculiar carácter de Miró, que concuerda con lo manifestado por escritores y estudiosos mironianos, tanto en sus biografías

Aurelio Jiménez es un joven escritor enamorado del saber, «leía y estudiaba con avidez y gula; y escribía con anhelos de encumbramiento y gloria» (1902:). Sus pesares, sus tertulias y amistades se vierten en estas páginas que rememoran sus vivencias en el barrio alicantino de Benalúa (Figueras, 1930), como las célebres reuniones en el Salón Senabre (Figueras, 1952c), en donde se recitaban versos y se hablaba con no poca fruición de temas literarios y se comentaban textos clásicos de la literatura greco-latina y creaciones literarias de la anterior generación. La temporalidad constituye uno de los temas esenciales de la obra, pues incorpora el pasado a un presente continuado, por medio de las sensaciones, la evocación y el recuerdo. La incipiente riqueza plástica presente en sus descripciones, así como el uso de las sinestesias y de imágenes sensoriales, preludian al posterior Miró, al igual que la plasmación de las interioridades emocionales, psíquicas, del protagonista, sus reflexiones e interioridades anímicas, como una especie de confesión íntima en la que se percibe lo más hondo de su ser. Un relato en el que se subyuga la peripecia argumental en aras de las impresiones y reflexiones emocionales del personaje central. Un ser que ha deseado con intensidad ser un genio, que ha soñado sin alcanzar nada, que ha escrito con pasión, con emoción, pero sin acierto, sin el reconocimiento de la sociedad. Un ser que ha trabajado intensamente, desconfiando de sí mismo, obsesionado por la esencia del ser humano, por el estilo y temas del libro ajeno. Una búsqueda intensa a fin de hallar, de conseguir la originalidad en sus escritos, buscándola con fruición, con frenesí. Soliloquios, en definitiva, que desvelan la personalidad del protagonista.

El argumento del relato es mínimo, limitado prácticamente a las vivencias personales de un personaje que fracasa en sus intentos como escritor, que muere de una dolencia cardíaca sin darse cuenta de que esa originalidad tan deseada, tan buscada a lo largo de su vida estaba en él, en su forma de ser. Si hubiera expresado los dictados de su inteligencia, tal como indica Miró, «las sensaciones de su alma, sin esclavizarse a nadie (aunque inspirándose en los que más sabían), quizás hubiese alcanzado lo que tan fervorosamente ansiaba» (1902: 172). Para Miró, el temor de ser un copista de la literatura es lo que más ciega y extravía, a pesar de ser legítimo y honroso. Encontrar lo original, lo propio, lo nuevo, es la constante preocupación que martiriza al intelectual. La originalidad se tiene, no se busca.

Las reflexiones de Miró se entrecruzan con determinados tics caracterizadores y están presentes en sus primeros escritos, como el tema de la muerte, que subyace tanto en sus primeros escauceos literarios (Rubio: 1979) como en

como semblanzas, evocaciones o recuerdos sobre él, como en el caso de Figueras (1901; 1930; 1945; 1952c), Guardiola (1935), Ramos (1955), Esplá (1961), Gil-Albert (1980), King (1892).

sus mejores novelas, cuentos y relatos breves. Cabe recordar en este sentido su novela *La mujer de Ojeda*, condicionada su trama por el fallecimiento de uno de sus personajes principales, que al fallecer convierte a su bella mujer en un ser amado y deseado por varios contendientes amorosos. Una muerte, que lejos de encaminarse hacia un final feliz, como en el caso de su admirado Valera en *Pepita Jiménez*, provocará un desenlace trágico. Las muertes tienen el sesgo característico de las últimas novelas que constituyen los epígonos del naturalismo, de ahí que Miró repudiara sus primeros escritos por faltar en ellos la originalidad, tan deseada y buscada por él. La lectura de las entregas que configuran «Del natural» es fundamental para entender el repudio de sus novelas *La mujer de Ojeda e Hilván de escenas*, pues la originalidad, especialmente en la primera, es nula. La segunda podría haberse salvado de la quema literaria, del repudio, ya que engarza un conjunto de excelentes escenas hilvanadas por un argumento en el que subyace el genuino Miró, el personaje Sigüenza, cuya andadura novelística alcanzará cotas de excelente calidad literaria en años inmediatos (Rubio: 2004).

La última colaboración de Miró en *El Ibero* lleva por título «Vulgaridades», publicada en cinco entregas, la primera el 1 de junio de 1902, la última, el 1 de agosto de dicho año¹². «Vulgaridades» ha sido analizada de forma concisa y de forma fugaz por la crítica como una especie de fábula en la que Miró trata «el tema de la decadencia de las Artes, especialmente de la Literatura, diagnosticando las causas y proponiendo como único remedio el retorno *e imploración del pasado*» (Ramos, 1970: 13). Reflexión que ha sido respetada por la crítica referida a los primeros ensayos literarios de Miró y que podría completarse con otra apreciación sobre el interés de «Vulgaridades» por reflejar una inquietud que le atormentaría en sus primeros años de iniciación literaria: el engarce de su visión como narrador en 1902, una época crucial de corrientes estéticas.

12. La relación de las entregas de «Vulgaridades» es la siguiente: Año V, 1 de junio de 1902, núm. 101, pp. 188-189; Año V, 16 de junio de 1902, núm. 102, pp. 209-211; Año V, 1 de julio de 1902, núm. 103, pp. 231-234; Año V, 16 de julio de 1902, núm. 104, pp. 248-251; Año V, 1 de agosto de 1902, núm. 105, pp. 270-272. El contenido de los cinco números de *El Ibero* apenas difiere del resto de los ejemplares publicados con anterioridad. Al principio figura la sección dedicada a la parte industrial, comercial de la ciudad, las reformas y ampliación del Puerto, convocatoria de oposiciones del Estado, celebraciones de centenarios de hechos históricos relevantes, como la celebración del IV centenario de la fundación de la Universidad Literaria de Valencia; convocatorias de certámenes y celebraciones sobre historia, teatro, psicología, telegrafía, medicina, pedagogía, entre otras muchas materias. Se publican poesías, artículos de contenido histórico, social, impresiones de viaje, como las realizadas por Figueras Pacheco sobre el viaje a Orán del orfeón de Alicante. El final de los respectivos números concluye siempre con la invariable sección «Mesa revuelta», en la que figuran las habituales charadas, anagramas y frases ocurrentes relacionadas con un tema concreto. No faltan las necrológicas y la publicidad de establecimientos comerciales para dar el oportuno soporte económico a la publicación.

Para Miró la culpa del mal que sufren las letras se halla distribuida entre los que escriben y los que copian. Todos, en su opinión, poseen una superficial ilustración, no les gustan las admirables obras de los clásicos, consideradas por ellos anticuadas e inexistentes, completamente desconocidas. Los afamados escritores del momento permanecen indolentes, «gustosos en su estancamiento despreciable. Muy pocos son los que refulgen con luz pura, pero a estos se les tiene como viejas reliquias, los respetan, los estiman por costumbre, no los sienten, no los estudian» (1902: 270-271)¹³.

En sus reflexiones críticas, Miró parece zaherir los epígonos de una novela naturalista cuyo método artístico es la imitación de la naturaleza, un motivo de rancio abolengo literario pero que ha prescindido de los auténticos valores de la literatura clásica, de los modelos grecolatinos, cuyo «culto a la Belleza fue grande, fue heroico, fue religioso; será eternamente fuente de inspiración, digno de los honores de todas las razas» (1902: 271). Para Miró la plasmación de la realidad por parte del escritor es insípida, antiartística, vulgar, capaz de presentar el vicio de la forma más deleznable, más asquerosa, sin el espléndido atavío con el que antes se le revestía por su repulsiva desnudez, deseable y provechosa en el terreno de la moral, pero no en el campo del Arte. Evidentemente, Miró parece engarzar sus reflexiones con su desagrado por la anulación del elemento espiritual en el ser humano, al quedar este en poder de las fuerzas deterministas de la materia y sin la presencia de lo poético. Una prosa vulgar, prosaica, inculta, que daña y pervierte todo lo que describe, con total ausencia de lirismo, prescindiendo de los sentimientos, emociones o pensamientos subjetivos respecto a los seres humanos u objetos de inspiración. Estas reflexiones muy bien podrían explicar el repudio de su novela *La mujer de Ojeda* y, en menor medida, *Hilván de escenas*.

En «Vulgaridades», Miró parece transmutarse en un gran orador, tal como gustaba mostrarse en la tertulia del *Ateneo Senabrino*, para comunicar y convencer a los asistentes del lamentable estado de la República de las letras. La reflexión le lleva al establecimiento de dos grandes parámetros antónimos, declinándose Miró con total claridad por el perteneciente al mundo clásico, el único capaz de forjar excelentes escritores y artistas. El hecho de ofrecer continuamente citas y reflexiones sobre las obras maestras de la antigüedad son explícitos ejemplos de su total convicción por el aprendizaje en el que el joven Miró parece emular el conocimiento de sus dos grandes maestros en su

13. Miró insiste en la nula calidad de las obras publicadas en los albores del siglo xx, pues los escritores se «afanan únicamente en vestir sus escritos con forma nueva original, y retuercen y magullan el idioma; o apetecen tanto estilo natural y llano, rebuscan de tal modo la sencillez en el decir, que dan en el más violento artificio, y si algún enamorado de lo castizo surge, pronto lectores y críticos le zahieren y pervierten con la eterna cantilena de que su producción fuera buena siglos atrás, pero no ante las modernas exigencias» (1902: 270).

formación clásica en el año en que escribe «Vulgaridades»: Menéndez Pelayo y Valera, dos personas doctísimas y amantes del mundo grecolatino¹⁴. Miró admira de Valera su polifacética personalidad literaria y humana, pues en él se combinan el humanista y el filósofo, el esteta y el crítico, el provinciano que siente el apego de su tierra y el viajero incansable que aspira a una visión universalista. A esta conjunción de rasgos se podría añadir un cierto escepticismo, mezclado con el sentimiento epicúreo de la vida, y una actitud paganizante que le permitía ser, al mismo tiempo, indulgente e irónico cuando la ocasión lo requería. No olvidemos tampoco sus estudios sobre la lengua y cultura griegas, y, evidentemente, su primera traducción de las *Pastorales* de Longo¹⁵. Miró no oculta esta admiración por Valera en sus escritos. Bien es sabido que *La mujer de Ojeda*, publicada un año antes de la aparición de «Vulgaridades», evidencia con claridad su admiración no solo por el novelista (Rubio, 1979), sino también por el crítico, por el teórico y estudioso de la literatura (Rubio, 1999), defensor de una doctrina o sistema estético que entronca con la antigüedad, desde la corriente aristotélica hasta la neoclásica, y cuya finalidad es producir belleza, aunque pueda comportar una finalidad ética o docente. Incluso Valera señala que en el arte existe una serie de principios inmutables válidos para todas las épocas, pues es uno y el mismo en esencia, universal, aunque con matices diferenciales y esenciales para el artista o el escritor. Miró se identifica con Valera, pero también asume y hace suyo el afán erudito que Menéndez Pelayo imprimía en sus publicaciones, pues se percibe con nitidez la lectura de las

14. Las cinco entregas de que consta la publicación «Vulgaridades» están minadas de referencias a la historiografía clásica, a sus obras literarias, a los episodios más significativos de su historia, a la fabulación de los hechos convertidos en obras universales. Sirva de botón de muestra uno de los muchísimos ejemplos que pueblan su artículo: «Arcontes y soldados, hierofantes y hetairas, cortesanos y pastores, pudientes y menesterosos, libres y esclavos, todos sentían hondo deleite escuchando a los vagabundos rapsodas la *Iliada* y la *Odisea*. Dos poemas gloriosos que eran cada uno a manera de un himno nacional *hablado*. Hoy el pueblo ¿qué poesía escucha, qué poesía siente? Recordad los Juegos Olímpicos, los Píticos, los Ístmicos y Nemeos [...] fiestas que remataban con la coronación de líricos como Píndaro y Simónides; de historiadores como Tucídides y Heródoto, de trágicos como Sófocles, Eurípides y Esquilo. Recordad aquellos Gimnasios y Academias henchidos siempre de una multitud gozosa en robustecerse para ser útiles a la patria, ávida de la palabra docta y deleitable de retóricos como Empédocles, de dialécticos como Zenón Eleato, de filósofos como Platón, Sócrates, Teofrasto, y una estela infinita» (1902: 271-272).

15. Figueras Pacheco, señala con precisión las lecturas que apasionaban al joven Miró, entre ellas la traducción de las *Pastorales*: «Y le deleitaban sobremañera las *Pastorales* de Longo, donde Dafnis y Cloe tejían escenas llenas de gracia sobre el fondo risueño del paganismo, tamizadas discretamente por la noble prosa del gran literato que velaba su nombre bajo el pseudónimo de un aprendiz de helenista. Miró, apasionado entonces como nadie por el arte griego, quiso aprender este idioma para saborear sus producciones con todas las delicadezas de su forma pristina. Comenzó a estudiarlo y buscó maestro que le auxiliara y le guiase. No lo encontró» (1952a: 14).

Ideas estéticas en España, su fascinación por la doctrina platónica del amor. La admiración por Valera se trasluce también en el análisis psicológico de los personajes que figuran en las prosas de *El Ibero* y en la maestría del estilo, en lograr la frase más concisa y expresiva para la exposición de sus pensamientos. En cualquier caso, la fascinación por el mundo grecolatino en Miró es tempranísima, tal como constata Figueras Pacheco: «su primer contacto con las letras clásicas había tenido lugar en el colegio de Santo Domingo de Orihuela. Allí nació su amor a los autores antiguos y su afición a los textos bíblicos» (1952a: 14)¹⁶. Este corpus literario y filosófico se proyecta también a otros relevantes escritores que configurarían, de igual forma, la personalidad de un Miró recién incorporado al mundo de las letras y cuyos nombres y obras se entrevén o citan en no pocas páginas de sus escritos pertenecientes a la revista *El Ibero* o en sus dos novelas repudiadas y citadas con anterioridad, como Aristóteles, Homero, Platón, Ovidio, Cadalso, Cervantes, Gracián, santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, fray Luis de Granada, Schopenhauer... Son, todos ellos, autores citados con inusual frecuencia en sus primeros escritos, sin olvidar la Biblia, omnipresente en la obra mironiana tanto de forma explícita como implícita (Lozano, 2010a: 121-143). En «Vulgaridades», Miró despliega toda su erudición de los clásicos con citas y referencias difíciles de entender y comprender para un público de mediana cultura, como en el caso de *El Ibero*. El engarce de citas de escritores y obras configura un texto farragoso, en donde el argumento nos describe las aventuras y desventuras de unos peregrinos que recorren toda una serie de lugares immortalizados por la literatura clásica a fin de rescatar los valores del pasado como único remedo al vacío cultural existente en los albores del siglo xx.

El Ibero es una revista que puede considerarse una autentica rareza bibliográfica, conocida por los historiadores o críticos por figurar en ella la inicial producción periodística y literaria de Miró; sin embargo, su lectura es en sumo grado interesante para el conocimiento de la vida cultura de Alicante y la transformación urbanística y comercial de la ciudad en el cruce de los siglos xix y xx. En lo que atañe al periodismo, *El Ibero* ofrece un rico y copioso material informativo sobre los periódicos existentes en Alicante, fundamentalmente en el ejemplar publicado el 1 de enero de 1902, cuyo contenido es más bien informativo que de creación literaria o ensayístico, pues el ejemplar parece una

16. Figueras Pacheco da testimonio fidedigno de este entusiasmo de Miró por los autores griegos y latinos, leyéndolos «con frecuencia, más que como medio de acrecer su acervo literario, porque encontraba en ellos una fuente inagotable de belleza. Pero en verdad su pasión dominante eran los primeros: Safo, la poetisa de Lesbos, y Píndaro, el cisne tebano, le cautivaban con el encanto mágico de su lírica. No carecía ésta ciertamente de audacias y crudezas, pero como dijo un comentarista estaban escritas con pluma de oro empapada en esencias de rosas. Los vates a lo Teócrito, con sus cabreros y boyeros, le deleitaban también» (1952a: 14).

monografía dedicada a los representantes de Alicante en las Cortes, Gobierno Civil, Diputación Provincial, Ayuntamiento y totalidad de los establecimientos públicos en los que figuran todos los cargos con sus respectivos nombres y apellidos, desde los más importantes hasta los del escalafón más bajo. Escrutinio que también se realiza sobre los centros culturales y de recreo existentes en la ciudad, desde los teatros y casinos hasta deportivos. La prensa periódica de Alicante correspondiente al año 1902 se detalla pormenorizadamente en la revista, con sus cabeceras editoriales, directores de la publicación y contenido ideológico o profesional¹⁷. En definitiva, *El Ibero* es una publicación que aúna la creación literaria con la información de temas profesionales, académicos o institucionales, y que complementa las monografías o estudios periodísticos referidos a Alicante (Quilis, 1986; Moreno, 1995 y 2001). Es, al mismo tiempo, instructiva, y no descuida en ningún momento los temas fundamentales que atañen a la ciudad en el periodo de su publicación, desde el 1 de mayo de 1898 hasta el 16 de febrero de 1903, fecha del último ejemplar que figura en la Biblioteca Pública de Alicante. Un periodo en el que la ciudad de Alicante conoce no solo una época de esplendor en sus exportaciones a Europa, fundamentalmente vinícolas, a causa de la filoxera en Francia, sino también una transformación urbana trascendental, desde la creación de la red de agua potable proveniente de Sax e instalación de las primeras fuentes públicas, hasta la creación del tranvía eléctrico, ensanche de la ciudad y sustancial reforma de los accesos y dársenas del puerto. No olvidemos que la familia de Miró se traslada a vivir en el barrio de creciente creación denominado Benalúa, modélico entonces por su diseño y estructura. En ese contexto urbano nace la revista *El Ibero*, en la calle Just, domicilio de Figueras Pacheco, a escasos metros de donde vivía y escribió Miró sus primeros artículos, en la calle Foglietti, esquina a la plaza de Navarro Rodrigo (Guardiola, 1935: 84).

17. La relación de periódicos existentes en los albores del siglo xx en Alicante es amplísima. Ofrecemos solo los títulos: *Revista de Instrucción Pública*, *La Revelación*. *Revista filosófica*, *El Graduador*. *Diario político*, *La Unión democrática*. *Diario político*, *La Correspondencia de Alicante*. *Diario de noticias*, *El Liberal*. *Diario político*, *Boletín de la Cámara de Comercio*, *El Triunfo de la fe*. *Revista religiosa*, *La Correspondencia alicantina*. *Diario de noticias*, *Boletín del secretariado*, *El Republicano*. *Semanario político*, *El Noticiero*. *Diario de noticias*, *El Correo*. *Diario político*, *El Semanario católico*. *Revista religiosa*, *El Eco del Comercio*. *Hoja anunciadora*, *Arte y Artistas*. *Revista ilustrada*, *La Regeneración*. *Diario político*, *La Marina mercante*. *Revista técnica*, *La revista*. *Periódico de espectáculos*, *La Opinión*. *Diario político*, *El Hotel*. *Revista de viajeros*, *Boletín del Colegio Médico Farmacéutico*, *El Clarín*. *Semanario político*, *El Mundo Obrero*. *Revista socialista*, *El Campeón del Magisterio*. *Museo exposición*, *La Federación*. *Semanario político* y *Boletín Oficial de la provincia*. Aparece también una relación de publicaciones sin periodicidad fija, como las tituladas *El País*, *La Sinceridad*, *Alicante Alegre* y *Actualidades*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV., *Catálogo de los fondos de la biblioteca personal de Gabriel Miró*, preliminar Vicente Ramos, intr. I. R. Macdonald, Alicante, CAM, 1992.
- ALTISENT, Marta, *Los artículos de Gabriel Mirón en la prensa Barcelonesa (1911-1920)*, Madrid, Pliegos, 1992.
- CARPINTERO, Heliodoro, *Gabriel Miró en el recuerdo (con un epistolario inédito de Miró)*, pról. Julián Marías, Alicante, Universidad de Alicante / CAPA, 1983.
- ESPLÁ, Óscar, *Evocación de Gabriel Miró*, Alicante, CASE, 1961.
- ESPINA, Antonio, *El cuarto poder. Cien años de periodismo español*, Madrid, Aguilar, 1960.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo, «El problema histórico de la envidia», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 59 (1982), pp. 103-181.
- FIGUERAS PACHECO, Francisco, «Don Gabriel Miró Ferrer», en *De mi barrio*, Alicante, E. Mendaro, 1901.
- FIGUERAS PACHECO, Francisco, «Gabriel Miró y el barrio de Benalúa», *La Voz de Levante* [Alicante], 29 de junio de 1930.
- FIGUERAS PACHECO, Francisco, *Aportación de Alicante a la cultura española: Gabriel Miró, Carlos Arniches, Rafael Altamira*, Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1952a.
- FIGUERAS PACHECO, Francisco, «Orto literario de Gabriel Miró», «Evocación», *Sigüenza: Arte y Letras*, 27 de mayo de 1945, pp. 2-4; «Orto literario de Gabriel Miró. En los lindes de la selva», *Sigüenza. Arte y Letras*, II época, Año 1, núm. 1, noviembre, 1952; pp. 6-7; «Orto literario de Gabriel Miró. El Zapatero del Barrio», *Sigüenza: Arte y Letras*, Año I, núm. 2, diciembre, 1952, p. 5; «Orto literario de Gabriel Miró. Retórica y poética», *Sigüenza, Arte y Letras*, Año I, núm. 3, enero, 1953, pp. 11 y 13; «Orto literario de Gabriel Miró. La escuela sincerista», *Sigüenza, Arte y Letras*, Año I, núm. 4, febrero-marzo, 1953, p. 7; «Orto literario de Gabriel Miró», *Sigüenza, Arte y Letras*, Año I, núm. 5, abril, 1953, p.15; «Orto Literario de Gabriel Miró», *Sigüenza, Arte y Letras*, 27 de mayo, 1945, pp. 2-4; «Orto literario de Gabriel Miró», *Sigüenza, Arte y Letras*, 1 de noviembre de 1952b.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los Contemporáneos*. Primera Serie, Paris, Garnier Hnos., s. f. [1907]., pp. 290-292.
- GIL-ALBERT, Juan, *Gabriel Miró. Remembranza*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1980.
- GALDÓ LÓPEZ, Antonio, *Recuerdos del tiempo viejo: teatros, autores, actores y músicos*, Alicante, Imprenta de El Graduador, 1905.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional, 1971.
- GUARDIOLA ORTIZ, José, *Biografía íntima de Gabriel Miró (El hombre y su obra). Autógrafos inéditos, anécdotas, bibliografía*, Alicante, Imprenta Guardiola, 1935.
- GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar, 1963
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- KING, Edmond, *Gabriel Miró. Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de El Ibero*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1982.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, 22 (2010a), pp. 121-143.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010b, pp. 64-69.
- MACDONALD, Ian R. & Frederic BARBERÀ, *Gabriel Miró. Epistolario*, Alicante, CAM / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2009.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Tip. de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850.
- MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto (ed.), *De mi barrio: artículos de distinguidos escritores alicantinos* pról. Santiago Mataix, Alicante, Imp. de Tomás Muñoz, 1901.
- MORENO REQUENA, Mariano, «Gabriel Miró y Murcia», *Murgetana*, 117 (2007), pp. 137-164.
- MORENO SÁEZ, Francisco, «Castelar y la prensa republicana alicantina (1868-1899)», en Glicerio Sánchez Recio (ed.), *Castelar y su tiempo*, Alicante, Ayuntamiento de Petrer / Universidad de Alicante, 2001, pp. 117-138.
- MORENO SÁEZ, Francisco, *La prensa en la ciudad de Alicante desde sus orígenes hasta 1874*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1995.
- PASTOR NAVARRO, José, «Figueras Pacheco», en *Diccionario biográfico alicantino*, IV, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, pp. 195-199.
- PÉREZ BUENO, Luis, *Artistas levantinos*, pról. José Martínez Ruiz, Madrid, Imp. del Cuerpo de Artillería, 1899.
- QUILIS MOLINA, Rafael, *La anécdota en la prensa alicantina del siglo XIX*, Alicante, CAA, 1986.
- RAMOS, Vicente, *Vida y obra de Gabriel Miró*, Madrid, Grifón, 1955.
- RAMOS, Vicente, *Literatura alicantina (1839-1939). Ensayo crítico y bio-bibliográfico*, Barcelona, Alfaguara, 1966.
- RAMOS, Vicente, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos, 1970.
- RAMOS, Vicente, *Francisco Figueras Pacheco*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1970.
- RAMOS, Vicente, *Gabriel Miró*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.
- RICO GARCÍA, Manuel & A. MONTERO PÉREZ, *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, eds. Miguel Ángel Auladell, M.^a Dolores Fuentes, Ramón F. Llorens y Juan A. Ríos, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, [1888-1889] 1986.
- RIERA Y SANS, Pablo, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, marítimo y escolástico de España, publicado bajo la dirección de Pablo Riera y Sans, con la colaboración de varios distinguidos escritores*, Barcelona, Imp. Pablo Riera, 1881-1887.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda e Hilván de escenas*». en J. L. Román del Cerro (ed.), *Homenaje a Gabriel Miró*, Alicante, CAPA, 1979, pp. 75-100.

- RUBIO CREMADES, Enrique, «La inicial formación literaria e intelectual de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda*», en Miguel Á. Lozano & Rosa M.^a Monzó (eds.), *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, CAM, 1999, pp.125-134.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Entre la ficción y la realidad: *Hilván de escenas*», en Miguel A. Lozano (ed.), *Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró. Gabriel Miró novelista*, Alicante, CAM, 2004, pp. 21-34.
- SÁNCHEZ SANTANA, Esteban & José GUARDIOLA PICÓ, *Memoria higiénica de Alicante. Escrita en virtud de Real Orden de 20 de marzo de 1894*, Alicante, Tip. de Costa y Mira, 1894.
- SEOANE, M.^a Cruz, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1977.
- SEOANE, M.^a Cruz, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1983.
- VIDAL TUR, Gonzalo, *Alicante: sus calles antiguas y modernas*. Alicante, Gráficas Vidal Leuka, 1974.

GABRIEL MIRÓ Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SAGA FAMILIAR Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA

Guillermo LAÍN CORONA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

1. INTRODUCCIÓN

Gabriel García Márquez (1927-2014) ha sido ampliamente estudiado en relación con otras literaturas y autores. Él mismo destacó en vida muchas de sus deudas en lengua inglesa, como Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck o Graham Greene. En el ámbito hispanohablante, los poetas le dejaron una marcada huella, especialmente Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, el grupo Piedra y Cielo, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda¹. Analizando la influencia de *La peste* (1947), de Albert Camus, en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), Manuel Cabello Pino (2008) añade uno de sus escritores clave en lengua francesa, como también lo fue Gustave Flaubert (Cabello Pino, 2012). Por supuesto, no faltó en el aprendizaje de García Márquez la lectura de los clásicos, en lo concerniente a los tópicos de amor (Cabello Pino, 2010) o la mitología (García Pérez, 2010), destacando Sófocles y Edipo (Reig Calpe, 2012; Camacho Delgado, 1998).

En un estudio reciente se han recopilado indicios que sugieren que García Márquez pudo haber leído a Gabriel Miró (1879-1930) en sus años de juventud y formación como escritor, previos a *Cien años de soledad* (1967) (Lain Corona, 2021: 117-120). Entre estos indicios, García Márquez reconoció que

1. Véanse las conversaciones de García Márquez con Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*; en particular, los capítulos de «El oficio», «La formación» y «Lecturas e influencias» (García Márquez, 2004: 33-50, 51-59 y 61-70). Hay también referencias dispersas a las lecturas de García Márquez en su autobiografía, *Vivir para contarla* (2002).

Losada fue para él una fuente fundamental de acercamiento a la literatura, porque le permitía leer títulos y novedades con regularidad en la librería Mundo de Barranquilla, y resulta que dicha editorial por esas fechas publicó prácticamente todas las obras de Miró (los años entre paréntesis se corresponden con los de publicación en Losada, según datos de Landeira, 1978): *Libro de Sigüenza* (con seis ediciones: 1938, 1940, 1943, 1953, 1957, 1962), *Del vivir. Corpus y otros cuentos* (1951), *La novela de mi amigo. Nómada* (1951), *Las cerezas del cementerio* (1952), *El abuelo del rey* (1952), *Dentro del cercado. La palma rota. Los pies y los zapatos de Henriqueta* (1952), *Niño y grande* (1953), *El humo dormido* (1954), *Nuestro Padre San Daniel* (1956), *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1956), *El obispo leproso* (1957), *Años y leguas* (1958) y *Figuras de la Pasión del Señor* (1959).

Estos y otros indicios no pretenden establecer una influencia fehaciente en García Márquez, ni, de serlo, tan importante como otras, pero permiten una comprensión nueva del realismo mágico a la luz de la estética mironiana, y viceversa. De la misma manera que, por ejemplo, se han contrastado las técnicas de mitificación de James Joyce y García Márquez (Cabello Pino, 2003), cabe una comparación del colombiano con la estética mironiana. Se pone así de manifiesto que algunos estilemas del realismo mágico estaban ya en Miró: enumeraciones asindéticas en grupos léxicos y sintagmáticos, la naturaleza hiperbólica de esas mismas enumeraciones y de otro tipo de descripciones, personajes y episodios, o la presencia de elementos —aparentemente— *maravillosos* en la realidad (Laín Corona, 2021: 121-136). Inversamente, la narrativa de Miró adquiere una nueva e interesante dimensión a la luz del realismo mágico.

Siguiendo esta línea de análisis, aquí se va a estudiar el uso que hacen Miró y García Márquez de la estructura novelística de saga familiar. Esta ha sido muy usada en la literatura universal; de hecho, la aplicaron autores explícitamente reconocidos por García Márquez, como Nathaniel Hawthorne en *The House of the Seven Gables* (1851) (Cabello Pino, 2013). Ahora bien, resulta llamativo el grado de concomitancia en estructuras y temas que hay entre, por un lado, *El abuelo del rey* (1915), *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), tres de las novelas más importantes de Miró, y, por otro, *Cien años de soledad* (1967).

Si no esto es más que una casualidad, la comparación permite profundizar en una interpretación actualizada de Miró. Se ha dicho tradicionalmente que el alicantino «turned texts into exquisite *objets d'art* in accordance with an essentialist aesthetic far removed from the immediate *circunstancia* of the day» (Navajas, 2008: 21). Sin embargo, «Esta lectura supone negarle a Miró la condición de novelista, al tomar sus obras como meras prosas sin arquitectura narrativa, y porque se da a entender que no hay en sus escritos contenido

ideológico, cultural, social, político o económico, esto es, circunstancial» (Lain Corona, 2015: 11). Desde este punto de vista, al contrastar *Cien años de soledad* con estas tres novelas de Miró, queda claro que este fue, por el contrario, un maestro de la narración. Y se desprende en ambos autores una misma actitud de crítica sociopolítica, aunque distanciada por las distintas ideologías de cada uno.

2. PARALELISMO ENTRE SAGA FAMILIAR E HISTORIA COLECTIVA

En palabras de Gregorio Torres Nebrera, «*El abuelo del rey* es una novela-crónica de un grupo de individuos, a través de los cuales podemos observar, calibrar, concluir el cambio histórico experimentado por toda una colectividad, la de la [ciudad de] Serosca» (1992: 47). Es, en concreto, la historia de los Fernández-Pons a lo largo de tres generaciones —abuelo, hijo, nieto—, de manera que la crónica social e histórica del espacio urbano va pareja de y se proyecta en la saga familiar, y viceversa. Según el mismo Miró le manifestó al escritor canario Rafael Romero en una carta del 16 de mayo de 1923 (Miró, 2009: 516), *El abuelo del rey* es una novela embrionaria de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*. Y estos dos títulos deben considerarse partes de una misma novela. Por eso, siguiendo el criterio de Edmund L. King (1993: 105), en adelante se las denominará como un todo, con el título *ad hoc* de *Oleza*, que es el nombre de la ciudad protagonista. Al igual que *El abuelo del rey*, que tiene lugar en Serosca, las novelas de *Oleza* se vertebran a través de tres generaciones —abuelo, hija, nieto— de una familia, los Egea y Pérez Motos, cuya vida se entrelaza con la crónica urbana.

Cien años de soledad es, asimismo, una «crónica histórica y social», a la vez que la «historia de una familia», de modo que la evolución de Macondo es «la de la familia Buendía y al revés», según palabras de Mario Vargas Llosa en su canónica *Historia de un deicidio* (1971: 498 y 501). Sin embargo, esta novela no fue concebida así desde el principio. García Márquez hizo un primer intento de escribir *Cien años de soledad* cuando «tenía 18 años, y entonces se llamaba *La casa*, porque pensaba que la historia jamás saldría de la casa de los Buendía. Pero entonces no tenía ni el aliento, ni la experiencia vital, ni los recursos literarios para escribir una obra así y la dejé» (en González Bermejo, 1970: 15). Cuando en torno a 1946, a sus 18 años, García Márquez empezó a escribir *La casa*, acababa de aparecer *El obispo leproso* en la editorial Diana de México. Es improbable que García Márquez leyera esta novela con esa edad, pero sí, como se ha señalado más arriba, que leyera las obras de Miró en las ediciones de Losada de los 50, coincidiendo con los años en que los títulos y novedades de esa editorial le estaban sirviendo en Barranquilla para aprender el oficio de escritor. Cabe suponer que estas lecturas desarrollaran

en García Márquez la pericia narrativa necesaria, que él mismo reconoce no haber tenido antes, y que de este modo retomara la escritura de *La casa*, ya no encerrada exclusivamente en el ámbito familiar, sino reconvertida en *Cien años de soledad*, con la estrategia de que la historia de la familia corriera paralela a la política y social, como en *El abuelo del rey* y en *Oleza*.

El paralelismo entre sociedad y familia tiene un pilar fundamental en el uso de la historiografía. En *El abuelo del rey*, don César es un historiador que ha elaborado un *Compendio de las hazañas de Serosca*, aún inédito, en el que se remontan los orígenes de los Fernández-Pons a la industria textil: «Un don Arcadio Fernández, abuelo del Arcadio que conocemos, trae de los Países Bajos y de Francia algunos maestros de talleres, que introducen en las tenerías de Serosca las perfecciones extranjeras» (Miró, 2007: 216)². Don César en su *Compendio* aplica «el esquema historiográfico de Lucio Anneo Floro, a saber, el de comparar las fases de la historia de los pueblos con las etapas de la vida humana» (Torres Nebrera, 1992: 47). En un interesante juego metaliterario, los títulos de los siete capítulos de *El abuelo del rey* remedan también etapas históricas en paralelo con la vida de los Fernández-Pons: «Noticias del lugar y de algunos varones insignes de Serosca», «Tiempos antiguos. Abuelos y padres del héroe», «Edad Media. Serosca la nueva. Infancia de Agustín», «Juventud de Agustín. Don Lorenzo», «Tiempos modernos. Agustín el inventor», «El abuelo del rey» y «Serosca contemporánea».

La historiografía es igualmente importante en *Oleza*. Los Egea y Pérez Motos son propietarios del Olivar de Nuestro Padre San Daniel, patrón de la ciudad. Según el señor Espuch y Loriga, historiador de Oleza equivalente al don César de Serosca: «De 1580 a 1600 [...] un escultor desconocido labra en una olivera de los Egea la imagen de San Daniel, que por antonomasia se le dice el “Profeta del Olivo”» (Miró, 2008: 72)³. O sea, el patrón de Oleza nace dentro de las tierras que posee la familia y la ciudad en sí es el Olivar, como de manera pedante señala el señor Espuch: «antes de Oleza “ya estaba” el Olivar de Nuestro Padre. O como si escribiese con la encendida pluma del águila evangélica: En el principio era el Olivar» (*Oleza*: 71). Precisamente, el patriarca de la familia, don Daniel, posee el nombre del santo.

A la luz de estos detalles, puede considerarse que don Arcadio y don Daniel son los fundadores de Serosca y Oleza, o, al menos, sus herederos directos,

2. Dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en adelante se citará siempre *El abuelo del rey* a través del segundo volumen de estas *Obras completas* de Miró, editadas por Miguel Ángel Lozano Marco, indicando el título abreviado y el número de páginas entre paréntesis.

3. Dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en adelante se citarán *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* a través del tercer volumen de estas *Obras completas* de Miró, editadas por Miguel Ángel Lozano Marco, indicando el título *ad hoc* común de *Oleza* y el número de páginas entre paréntesis.

y sus familias son líderes en sus ciudades. En *El abuelo del rey*, don Arcadio es el encargado de asistir a las procesiones de Semana Santa, con el símbolo de autoridad que constituye la *vara*, al igual que antes lo hiciera su padre. Y va acompañado de sus amigos, erigiéndose todos ellos en las *autoridades* y *guardianes* de la Serosca *tradicional*, de la *raza* y la *religión*, como se indica en cursiva en el siguiente pasaje:

Se veía [don Arcadio] sosteniendo la *vara* del recamado baldaquino; llevábala siempre lo mismo que su padre, imprimiéndole una leve inclinación de reverencia; [...] Don Arcadio, el señor Llanos y el catedrático guiaban los varales de la diestra; *ellos eran símbolo y cifra de la varonía del abolengo de Serosca*. ¡Lo sabían todos! ¡Oh ceremonia excelsa, que hacía surgir, inmaculada y fuerte, la evocación de la *antigua raza*! ¡La *vieja Serosca* daba *guardia* de honor a *Jesús en la Eucaristía*! (*Abuelo*: 237-238).

Lo mismo ocurre en *Cien años de soledad*. El primero de la saga, José Arcadio Buendía, y su mujer, Úrsula Iguarán, son los fundadores de Macondo, haciendo construir el poblado original en «un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla» (García Márquez, 1990: 81)⁴. Son, por eso, sus líderes: desde los primeros años «José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil» (*Cien*: 66). Aunque no se explicita a través de títulos, porque los capítulos no los tienen, caben comparaciones historiográficas entre sus vidas y la ciudad. José Arcadio Buendía y Úrsula fundan Macondo para escapar de su pueblo natal, en el que se habían casado contra el criterio familiar, y para escapar de la muerte de Prudencia Aguilar: «Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás» (*Cien*: 79). Esto es la prehistoria, en el sentido de que es anterior a la historia de Macondo. De hecho, en sus orígenes el río junto al que se construye Macondo tiene «piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (*Cien*: 59). Como explica Vargas Llosa, se corresponde con una época «arcádico-patriarcal, una comunidad minúscula y primitiva, autárquica, en la que existe igualdad económica y social» (1971: 498). Luego, Macondo se transforma industrial e institucionalmente en diferentes fases: «Los macondinos se hacen artesanos y comerciantes, y esto se proyecta en la familia: el joven Aureliano aprende a trabajar la plata y Úrsula monta “un negocio de animalitos de caramelo”. Poco después surgen nuevas instituciones [...]: llega el “Corregidor” don Apolinar Moscote, llega la Iglesia representada por el padre Nicanor, se instala en el pueblo una fuerza de policía» (Vargas Llosa, 1971: 499). Si en Serosca la

4. Dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en adelante se citará siempre *Cien años de soledad* a través de esta edición de la colección Austral, con estudio introductorio de Joaquín Marco, indicando el título abreviado y el número de páginas entre paréntesis.

modernidad la traen los ancestros de don Arcadio a través de la industria textil, en Macondo la industrialización tiene hitos clave, como el ferrocarril, que trae Aureliano Triste (*Cien*: 266), y la compañía bananera. Con ella, vienen —no por casualidad, en tren— «agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores», transformando el espacio original: «Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población» (*Cien*: 270-271).

En *Cien años de soledad* hay un personaje equivalente a los historiadores que escriben las crónicas de Serosca y Oleza. Con el toque propio del realismo mágico, en Macondo no se trata de una crónica *pasada*, sino la adivinación del *futuro*, que hace Melquíades y deja por escrito en una lengua incomprensible. Cuando la descifra Aureliano Babilonia al final de la novela, se ha convertido en historia: «Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna» (*Cien*: 446).

Uno de los recursos historiográficos de la estructura narrativa atañe a la aplicación de números ordinales en los nombres de los personajes. En *Cien años de soledad* hay dos líneas de varones, que repiten los mismos nombres: Arcadio —casi siempre, compuesto como José Arcadio— y Aureliano. Esto responde a una tradición familiar: «un criollo cultivador de tabaco, don José Arcadio Buendía», ancestro del José Arcadio fundador (*Cien*: 76). Para aliviar algo la confusión de nombres, García Márquez bautiza a *solo una* generación como Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, con la peculiaridad lúdica de que Segundo es a la vez nombre propio y número ordinal. García Márquez ha explicado que este juego es fruto de su propia experiencia vital:

eso es muy latinoamericano: yo me llamo como mi padre. [...] En mi casa somos doce y el último también se llama Gabriel, como yo. Yo ya me había ido a estudiar y mi madre decía que quería tener un Gabriel en la casa y le volvió a poner el nombre a mi último hermano (en González Bermejo, 1970: 15).

Nada impide que, junto a la experiencia vital, García Márquez tuviera un modelo literario. En *El abuelo del rey*, los personajes masculinos de la saga se llaman Agustín, a excepción del abuelo —don Arcadio—, y ello responde, como en *Cien años de soledad*, a una tradición familiar: el «abuelo del Arcadio que conocemos» (*Abuelo*: 216). Este Arcadio que conocemos, que es a su vez abuelo del último Agustín, cuando nace el nieto, exclama: «su nombre principal ha de ser el de mi padre y el suyo: Agustín». Miró utiliza *solo* en una generación el número ordinal: «¡Agustín III!» (*Abuelo*: 236). Nótese, además, las coincidencias onomásticas: en *Cien años de soledad*, Arcadio y Aureliano

empiezan por *a*, como Agustín en *El abuelo del rey*, y aquí, el abuelo, que no es un Agustín, se llama Arcadio.

3. VATICINIO DE UNA DESINTEGRACIÓN

El abuelo del rey se estructura como un vaticinio de grandeza familiar. Cuando al comienzo de la novela don Arcadio bautiza a su nieto Agustín III, usa un número ordinal, a la manera de las dinastías monárquicas, dando así título a la novela. Al final, el nieto se va a las Américas, con intención de hacer realidad sus ambiciones de inventor: «veía resplandecer y trepidar aquellos pueblos con la llama y el fragor de sus invenciones» (*Abuelo*: 307). Allí, se cumple la profecía de su abuelo, convirtiéndose en rey de indígenas, según describe por carta un informante, con tintes de leyenda y referencias a lugares exóticos: «Lo del señor Fernández resulta épico [...] hasta monseñor Rojas, obispo de Tucumán, un anciano rollizo y bondadoso, que fuera de su ministerio solo le preocupan las etimologías, abandonó su mesa privilegiada y una raíz hebrea, y asomose a la cámara de segunda por escuchar a vuestro serosquense» (*Abuelo*: 311).

Ahora bien, estas noticias no son más que rumores, ya que no se sabe si realmente hay tal rey, ni si es Agustín: «¿Será español? ¿Será el señor Fernández, que quiere renovar desde la misma punta de América nuestro pasado poderío?» (*Abuelo*: 314). Esta falta de certeza contribuye a su naturaleza legendaria, y el propio narrador se ríe de la credulidad de las gentes al final de la novela: «Nada se sabe del rey. / Y esto es para Serosca la más segura prueba de la verdad de su reinado y de su gloria» (*Abuelo*: 325). Se trata de una burla sutil, basada en la ironía, porque la falta de noticias indica lo contrario de lo que se dice. Así lo explicaba Jorge Guillén, relacionando a Miró con Cervantes: «Una ironía que no aminora la ternura. Se divertía aquel hombre tan complejo [Miró] observando nuestra sociedad con un regocijo malicioso que no le impedía seguir ahincando en los deleites de la materia» (Guillén, 1972: 172).

Combinando ironía, lirismo y una gran habilidad para «decir las cosas por insinuación» (1932: x), Miró inserta en la narración ciertas palabras que, junto con el carácter exótico y legendario de las noticias de rey, dan una apariencia de *maravilla*, especialmente cuando presenta las ambiciones de los personajes como ensoñaciones. En los siguientes ejemplos, se recalca en cursiva este tipo de palabras. Agustín padre se sueña «propicio a empresas *estupendas*, obras *ciclópeas* de ingeniería, *fabulosos* negocios» (*Abuelo*: 228), y luego monta «*molinos* de aceite en algunos pueblos de Cataluña y Extremadura» (*Abuelo*: 228), siendo los molinos una alusión a la locura de Don Quijote. Su hijo, nieto de don Arcadio, es igual:

Levantose Agustín, y *delirantemente* fue nombrando y tocando serpentinas de hierro, tubos, girándulas, cilindros, cajas que tenían inocencia y gracia de

juguetes infantiles; otros aparatos parecían monstruos mutilados, arañas feroces; fragmentos y miniaturas de aperos agrícolas; de acumuladores de fuerza de una dinámica *estupenda*. Todo aquello se transformaría en *maravillas* científicas cuando les dejase en sus entrañas el precioso soplo de vida (*Abuelo*: 291).

A simple vista, da la sensación de que Agustín es un inventor excepcional. Parece que el narrador presenta los inventos y los certifica con su autoridad omnisciente y con una descripción grandilocuente: «acumuladores de fuerza de una dinámica *estupenda*». Pero, en realidad, se trata de una transcripción en estilo indirecto libre de las palabras que Agustín «fue nombrando», y la única apreciación explícita del narrador al respecto es el adverbio «delirantemente». O sea, el narrador nos dice con una fina pincelada que todo lo descrito responde, no a la realidad, sino a los delirios del personaje, y ello se corrobora por el tono de algunas descripciones, cuando, por ejemplo, compara líricamente los inventos con «juguetes infantiles», «arañas feroces» y «monstruos mutilados». La ironía está en que parece una alabanza al inventor, cuando en el fondo se mofa del personaje como un loco.

En otra ocasión, Agustín III se deja embaucar por la leyenda alquímica, poniendo en jaque la rigurosidad de sus aspiraciones científicas y acercándose, no solo a la locura y la aparente *maravilla*, sino directamente a creencias mágicas: «tendremos palacio cuando acabe mis máquinas de la sustitución de la hélice y del movimiento continuo, esta última tan reída como la alquimia de los cocedores de oro. ¡Y yo, yo —acabó diciendo inspiradamente—, yo coceré ese oro de este invento, porque mi máquina andará siempre por la potestad que le ha sido dada al hombre!» (*Abuelo*: 290).

Es esta la estrategia narrativa típica de Miró: el retrato de personajes soñadores, cuyas ilusiones quedan puestas en entredicho a lo largo del relato. Y es esto lo que irónicamente encierra el título de *El abuelo del rey* y el nombre monárquico que le da su abuelo a Agustín III: el vaticinio, no del éxito de la saga, sino de su fracaso. A pesar de lo él que dice, no se va a las Américas para cumplir sus ambiciones de inventor, sino para sacar de la ruina económica de su familia: «Los abuelos morirían de pena si él no les alzaba del abatimiento de su pobreza» (*Abuelo*: 307). Y, al llegar allí, no solo no se convierte en rey, sino que fracasa: «He estado enfermo; me sentí desamparado [...] me paso todo el día detrás de mi escritorio horrible de “jefe de envases”» (*Abuelo*: 321).

Si García Márquez leyó a Gabriel Miró, es verosímil suponer que le interesara especialmente *El abuelo del rey*, por el salto argumental a América y por el enfoque exótico y legendario con que se describe ese continente cuando Agustín III llega allí, con presencia de elementos aparentemente *maravillosos*. No en balde, este enfoque coincide con la imaginación que los conquistadores aplicaron a América cuando llegaron, según opinión del propio García Márquez en «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe» (1979). Además,

Cien años de soledad se construye también en torno al vaticinio de desintegración de una familia que está formada por inventores delirantes.

El vaticinio fatídico en *Cien años de soledad* tiene raíces en algo anterior a la fundación de Macondo: el incesto. José Arcadio Buendía y Úrsula son primos, y, al casarse:

Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo [...] con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta (*Cien*: 77).

Al igual que Miró en *El abuelo del rey*, pero prescindiendo de sutilezas, el título de la novela explicita que el destino de los Buendía es la soledad, y el vaticinio del hijo monstruoso se termina cumpliendo. Al final del relato, Aureliano Babilonia engendra un hijo con «Una cola de cerdo» (*Cien*: 443), condenándose a la soledad absoluta: la madre, Amaranta Úrsula, muere desangrada (*Cien*: 443); el bebé es devorado por las hormigas (*Cien*: 446), y la familia desaparece por completo, porque «las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra» (*Cien*: 448), una frase que no viene sino a confirmar lo anunciado al principio de la novela, en el título.

Por lo que respecta a los inventores y las invenciones, García Márquez aplica una fórmula similar a la de Miró, aunque de nuevo sin sutilezas: se trata sin tapujos de «empresas descabelladas» (*Cien*: 130). En ocasiones, son realmente «empresas delirantes» (*Cien*: 75), como la lupa gigante que es arma solar de guerra (*Cien*: 60-61). Si Agustín III en *El abuelo del rey* se siente engatusado por la alquimia, José Arcadio Buendía la pone plenamente en práctica, y después lo hacen sus descendientes. Los resultados son despreciados sin ambages, como cuando José Arcadio, primogénito del patriarca, describe el oro separado como «mierda de perro», porque es un «mazacote seco y amarillento» (*Cien*: 85).

Otros inventos son obras de ingeniería real, pero en el contexto macondino se ven y/o ejecutan como entelequias. Así ocurre con las obras iniciadas por José Arcadio Segundo para hacer navegable el río: «fue un sueño delirante, comparable apenas a los de su bisabuelo»: «reclutó hombres y compró herramientas, y se empeñó en la descomunal empresa de romper piedras, excavar canales, despejar escollos y hasta emparejar cataratas». A pesar de la grandilocuencia, el resultado es ridículo: «Los habitantes de Macondo [...] vieron con ojos pasmados de incredulidad la llegada del primer y último barco que atracó jamás en el pueblo. No era más que una balsa de troncos, arrastrada mediante gruesos cables por veinte hombres» (*Cien*: 239-240). Incluso el ferrocarril, cuya eficacia ha sido probada a lo largo de la historia, es presentado como una

quimera, porque, para lograrlo, Aureliano Triste «concebía los proyectos más desatinados como posibilidades inmediatas», y el resultado se compara con «un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo entero» (*Cien*: 266). Por tanto, este tipo de empresas tiende a fracasar, si bien los personajes, guiados por una capacidad de autoengaño equivalente a los de Miró, son incapaces de reconocerlo, como José Arcadio Segundo ante los malos resultados del río navegable: «nunca reconoció el fracaso de su empresa, sino que proclamó su hazaña como una victoria de la voluntad» (*Cien*: 240).

3.1. Desintegración de valores

La religión católica es crucial en Oleza y Serosca, ya que son ciudades levíticas. En su introducción de *El obispo leproso*, Manuel Ruiz-Funes describe Oleza como «una pequeña ciudad llena de iglesias y conventos, por la que pululan, fundamentalmente, sacerdotes, seminaristas, religiosos y religiosas. Es, en todo, una ciudad levítica en la acepción de inclinada a la Iglesia y supeditada a los eclesiásticos» (1989: 29). Prevalece, así, una moral ultraconservadora, que rechaza los placeres, como se ve en la ficticia etimología de Serosca: «*Serc* significa en hebreo ‘reposo’; y *osca* hace referencia a la naturaleza fosca de nuestra tierra» (*Abuelo*: 214). También el espacio adquiere esta simbología: «Serosca es frío, oscuro y silencioso; parece una ciudad vestida de hábito franciscano; tiene viejos casones de blasón en el dintel y huertos cerrados. Es como un rancio lugar de la ribera del Adaja» (*Abuelo*: 206).

Dado el paralelismo entre familia y saga, junto a la desintegración familiar se produce la desintegración de estos valores. Como familia insigne y fundadora de Oleza, los Egea y Pérez Motos deberían atenerse a los preceptos levíticos, pero la capacidad de amar de don Daniel, a pesar de ser cabeza de la familia, supone un atentado. Él ama a su hija Paulina tan intensamente, que «Don Cruz le advirtió que amándola de ese modo se forjaba un padecer y casi se tentaba a Dios». Disgustados con su comportamiento, sus amigos le recuerdan que debería hacer honor al nombre del patrón de la ciudad: «Apártese y conténgase en sí mismo [...] ¡Nunca olvide que se llama usted Daniel!» (*Oleza*: 83).

Por eso, don Álvaro, que procede de una familia rígidamente carlista, cuando se casa con Paulina, la hija de don Daniel, sustituye a este como cabeza de familia. Don Álvaro, con la ayuda de su hermana Elvira, trabaja para restituir en la familia los valores levíticos. Doña Elvira, de hecho, representa una religiosidad exagerada. Su forma de ser es tremendamente dura y, a la vez, bífida, como una serpiente: «Todo su rostro, enyesado y duro, se animaba por la roja vibración de la lengua, siempre refrescándose los labios de aristas y calentura». A don Daniel, «le parecía una mala mujer; de tan casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejava que se le quedaran sus

señales» (*Oleza*: 174). En efecto, Elvira desvela «las licencias, los escándalos, las escondidas perversidades del señorío olecense»: «Se le habían encendido los pómulos; le llameaban casi magníficamente los ojos; le temblaba la boca; le resaltan, vibrantes y duras, las cuerdas del cuello, y sus dedos agudos crisparon la toca del ganchillo» (*Oleza*: 196).

Pese a este celo, la decadencia de los valores levíticos es inexorable. Pablo, el hijo de don Álvaro y Paulina, y nieto de don Daniel, entabla relación amorosa con María Fulgencia, saltándose ella la fidelidad que le debe a su marido: *Carolus Alba-Longa*. Esta relación es inaceptable para la moral levítica, no solo por el adulterio y porque *Alba-Longa* es uno de los líderes carlistas de Oleza y amigo de don Álvaro, sino porque Pablo y María Fulgencia se aman con sensualidad, simbólicamente representada en una escena a solas con un limón entre las manos: «La fruta juntaba sus manos y sus respiraciones. Recibían y transpiraban el mismo aroma, pulverizado en el aire húmedo y ácido de su risa. Y entre los dos rasgaron los gajos succosos» (*Oleza*: 434). En esta estela de decadencia de los valores levíticos, la propia Elvira, que reprime la sensualidad de manera enfermiza, termina cayendo en ella de la manera más degradante, por caer en el incesto. En la escena, Elvira, en una especie de ataque de histeria, se lanza a acosar a su sobrino, y, sintiéndose rechazada como mujer, le reprocha a Pablo su relación con María Fulgencia, a la que se refiere como la *Monja*, porque de joven fue novicia, aunque nunca llegó a ordenarse:

Y tía Elvira precipitose y pudo alcanzarle en el vestíbulo.

Pablo la rechazó a puntapiés y puñadas como a una perra, y tía Elvira se le agarró a la cintura, torciéndose a sus brazos y a sus muslos, crepitando como el sarmiento en la lumbre, sonriendo bajo su respiración de odio, dándole la suya rota y caliente.

—¡No te arrancarás así de la *Monja* cuando ella se te embista!

Apasionado de rencor, centelleándole magníficos los ojos, Pablo le aplastó en la frente una palabra inmundada, y ella le miró con locura, y casi derribada por la rodilla del sobrino, pudo apretarle de los riñones, se lo volcó encima, onduló acostada, y le besó en la garganta buscándole la boca.

Resonó un grito desconocido de don Álvaro, y Elvira escapose de su condenación (*Oleza*: 449).

En *Cien años de soledad* los «Buendía son católicos practicantes solo en este sentido [social]: se bautizan, se casan por la iglesia, envían a sus hijos a colegios religiosos, a veces se confiesan y reciben el viático antes de morir» (Vargas Llosa, 1971: 515). Sin embargo, la religión ejerce una gran presión social. El padre Nicanor Reyna llega a Macondo para realizar una labor de evangelización, que se hace eco exagerado de la que se produjo en el continente tras la conquista europea. Antes de la llegada de este sacerdote, los macondinos vivían solo «sujetos a la ley natural», en referencia a la falta de prendas de vestir para

cubrir el cuerpo y reprimir la sexualidad, y «sin bautizar a los hijos ni santificar las fiestas». Y se enfatiza que han estado «sin cura, arreglando negocios del alma directamente con Dios, y habían perdido la malicia del pecado mortal». Por eso, el padre Nicanor Reyna emprende «la construcción de un templo, el más grande del mundo con santos de tamaño natural y vidrios de colores en las paredes, para que fuera gente desde Roma a honrar a Dios en el centro de la impiedad» (*Cien*: 135). O sea, aunque en sus orígenes Macondo —como en la América precolombina— carece de interés por el catolicismo, este se impone, y, al mismo tiempo, su escala de valores, que incluye el rechazo de la sensualidad, está en constante peligro de desintegración.

Como en la ciudad levítica de Miró, hay personajes en Macondo que trabajan por evitarlo. Fernanda del Carpio, que tanto se parece a doña Elvira en su exagerado celo religioso y antisensual, llega a estar enferma «de pudibundez» (*Cien*: 355): solo practica sexo con su marido con un camión que tiene «un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre», lo que a Aureliano Segundo le lleva a quejarse de que «Me casé con una hermanita de la caridad» (*Cien*: 254). Y es que, para ella, de nuevo en línea con doña Elvira, el sexo es razón para sospechar insidiosamente de la gente, y prefiere vivir encerrada: «ella consideraba que las puertas se habían inventado para cerrarlas, y que la curiosidad por lo que ocurría en la calle era cosa de ramera» (*Cien*: 355).

A pesar de estos esfuerzos, la saga no puede evitar la decadencia de valores. El padre Antonio Isabel, preparando a José Arcadio Segundo para la primera comunión, «se encerró con él en la sacristía para confesarlo, con la ayuda de un diccionario de pecados. Fue una lista tan larga, que el anciano párroco, acostumbrado a acostarse a las seis, se quedó dormido en el sillón antes de terminar» (*Cien*: 232). Aunque la confesión responde a buenas prácticas católicas, José Arcadio Segundo ha mantenido y seguirá manteniendo una vida sexual contraria, y justo después de confesarse se va incluso a «procurarse satisfacciones de hombre» con gallinas (*Cien*: 233).

Si el incesto aparece tangencialmente al final de *Oleza* en el episodio en que Elvira acosa a Pablo, como punto de máxima degradación familiar y con respecto a los valores levíticos, este es el aspecto central de *Cien años de soledad* (Chinchilla Sánchez, 1995), por la «vergüenza de engendrar iguanas» (*Cien*: 77). Se usa la palabra *vergüenza* porque un hijo con estos rasgos expondría en sociedad una práctica reproductiva inaceptable. Ciertos miembros de la familia intentan luchar contra ello, pero sin éxito. Recién casada con José Arcadio Buendía, Úrsula, para evitar la descendencia maldita, «se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó con lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraban por delante con una gruesa hebilla de hierro» (*Cien*: 77), pero al final acepta quedarse embarazada. Luego, con casi cien años, Úrsula se arroga la función

de criar al primer hijo de Aureliano Segundo, para hacer de él un individuo «virtuoso» que restaure «el prestigio de la familia», lo cual vincula con la religión y separa del sexo con «mujeres de mala vida»:

Nadie mejor que ella para formar al hombre virtuoso que había de restaurar el prestigio de la familia, un hombre que nunca hubiera oído hablar de la guerra, los gallos de pelea, las mujeres de mala vida y las empresas delirantes, cuatro calamidades que, según pensaba Úrsula, habían determinado la decadencia de la estirpe. «Este será cura —prometió solemnemente—. Y si Dios me da vida, ha de llegar a ser Papa».

Sin embargo, Úrsula fracasa también en esto: «Todos rieron al oírla, no solo en el dormitorio, sino en toda la casa» (*Cien*: 235). Se sucede así una larga relación de fracasos, que culmina con el nacimiento del bebé con cola de cerdo, confirmándose los peores temores del incesto.

3.2. Fin de la falta de amor

Como se ha visto, la desintegración familiar en *El abuelo del rey* y en *Oleza* se basa en un atentado contra los valores de la ciudad levítica, que rechazan la sensualidad y, por extensión, el amor. La falta de amor es un tema recurrente en Miró, estudiado desde hace muchos años por la crítica (Becker, 1958: 137-189). Miró no solo entiende el amor como relación sentimental, sino cualquier forma de afecto entre seres humanos, e incluso de estos para con la naturaleza, como exaltación de los sentidos. Así lo expresa don Magín en *Oleza*, «¡Ay, sensualidad, y cómo nos traspasas de anhelos de infinito!» (*Oleza*: 471). Los personajes positivos de Miró son sensuales, capaces de amar y gozar de los sentidos. Purita, uno de estos personajes y una de las mujeres más hermosas de Olea, no puede ni quiere evitar el disfrute de su cuerpo, y lo hace delante de un espejo, sin darse cuenta de que puedan verla, pero sin malicia, ni querer provocar a nadie. Ella misma lo explica:

Yo estaba acostada, sin sueño. [...] A mi lado hay un espejo, lo único que heredé de mi casa, un espejo grande, donde me miro y me veo del todo; pero un espejo decente. Y me vi esa noche. [...] Pues me dio la gana de ver la noche entre mi rosal. Abrí los postigos, y entonces me aparecí en el espejo. Yo estaba sola, y me daba tanta luna, que quise verme como en un baño. ¡Ay, don Magín, nunca me he creído tan buena ni tan dichosa! [...] Dicen que me vieron. Yo cerré la ventana apenas me llegó ruido, y me oculté y me cubrí, porque ya con sospecha de alguien no sentía yo la misma delicia (*Oleza*: 321).

Ahora bien, en la ciudad levítica son mayoría los personajes negativos, que rechazan la sensualidad e impiden que los positivos disfruten de ella (Woodward, 1954: 112). Doña Elvira, por eso, ataca a Purita y reivindica su ocultamiento: «¡Un escándalo de carne; no se puede ser buena teniendo de ese modo lo que

tiene! Aunque yo le juro que si fuese mi sobrina había de salir a la calle más lisa que don Amancio» (*Oleza*: 198). Como Purita, María Fulgencia es capaz de sensualidad, y se queja de la falta de amor: «¡Si es que allí no se quiere nadie!» (*Oleza*: 458). De aquí se deriva el tema de la infelicidad: «En esa ciudad, la felicidad se escapa, de forma injusta y hasta absurda, de unos seres que estaban predispuestos a ella, [...] como resultado de la falta absoluta de amor» (Ruiz-Funes, 1988: 38-39).

La destrucción familiar y de valores levíticos conlleva el fin de la falta de amor y la infelicidad. Al final de la novela, Paulina tiene «promesa de felicidad», porque puede asomarse «al balcón para ver Oleza, verlo todo sin la vigilancia de Elvira» (*Oleza*: 455 y 456). Por su parte, Purita se va de Oleza para escapar de su rancia religiosidad y disfrutar del amor de sus sobrinos pequeños: «¡Ya no me quedo para vestir imágenes; voy a vestir y lavar y besar sobrinos que dan gloria!» (*Oleza*: 473).

De manera parecida, García Márquez ha hecho notar que la soledad de los Buendía se basa en «su falta de amor». Y el fin de Macondo y la saga familiar coincide precisamente con el único momento de amor verdadero: «En el libro se advierte que el Aureliano con la cola de cerdo era el único de los Buendía que en un siglo había sido concebido con amor. Los Buendía no eran capaces de amar, y ahí está el secreto de su soledad, de su frustración. La soledad, para mí, es lo contrario de la solidaridad» (García Márquez, 2004: 97). Por tanto, como en *Oleza*, el fin de la estirpe y de Macondo supone el triunfo del amor. Además, para García Márquez, como para Miró, el amor no lo es solo en el sentido de relación sentimental, sino que lo es más ampliamente como afecto y «solidaridad». Sin embargo, como en *Oleza*, hasta que no se produce la desintegración de los Buendía y de Macondo, el amor es imposible, sino que triunfa el odio.

Si en Miró la falta de amor es el resultado levítico de la privación de la sensualidad, García Márquez propone una falta de amor inversa: una pasión sexual exagerada, pero vacía de sentimientos. El coronel Aureliano Buendía puede tener a cuantas mujeres quiere en sus años de guerra, pero: «Las incontables mujeres que conoció en el desierto del amor, y que dispersaron su simiente en todo el litoral, no habían dejado rastro alguno en sus sentimientos» (*Cien*: 220). La vida de Remedios, la bella, así llamada por ser la mujer más hermosa de Macondo —como Purita en *Oleza*—, es solitaria porque su hermosura solo es capaz de provocar deseos carnales, exentos de amor:

Aunque algunos hombres ligeros de palabra se complacían en decir que bien valía la pena sacrificar la vida por una noche de amor con tan conturbadora mujer, la verdad fue que ninguno hizo esfuerzos por conseguirlo. Tal vez, no solo para rendirla sino también para conjurar sus peligros, habría bastado con

un sentimiento tan primitivo y simple como el amor, pero eso fue lo único que no se le ocurrió a nadie (*Cien*: 278).

En *Cien años de soledad* la mujer sufre el reproche social si disfruta de su propio cuerpo. A la manera de Purita ante su espejo en *Oleza*, Remedios, la bella, se baña desnuda, con naturalidad, pero sin malicia:

Cuando las cosas andaban mejor, se levantaba a las once de la mañana, y se encerraba hasta dos horas completamente desnuda en el baño, matando alacranes mientras se despejaba del denso y prolongado sueño. Luego se echaba agua de la alberca con una totuma. Era un acto tan prolongado, tan meticuloso, tan rico en situaciones ceremoniales, que quien no la conociera bien habría podido pensar que estaba entregada a una merecida adoración de su propio cuerpo (*Cien*: 275).

A pesar de su inocencia, Úrsula procura suprimir la sensualidad de Remedios, la bella, como se ha visto más arriba que hace con Purita doña Elvira, pero sin la maldad de esta, sino deseando su bienestar: «Úrsula logró imponer la orden de que comiera con Amaranta en la cocina para que no la vieran los forasteros» (*Cien*: 275). Y, en un intento por adaptarla a los valores establecidos, «se empeñó en que Remedios, la bella, asistiera a misa con la cara cubierta con una mantilla» (*Cien*: 278-279). A la luz de esos paralelismos, puede no ser casual que las dos mujeres en sus respectivas novelas terminen por desaparecer: si Purita se va de Oleza, incapaz de aceptar que pueda triunfar el amor en esa ciudad, Remedios, la bella, se desvanece levitando, «vagando por el desierto de la soledad» (*Cien*: 279).

3.3. Desintegración de la estructura socioeconómica

Como se ha citado más arriba, los ancestros de don Arcadio trajeron la industria textil, pero si su familia se mantiene como líder de Serosca es gracias a que vive de las rentas, y no explota aquella industria, sino que se limita a recoger la riqueza de la tierra: la cosecha de los almendros heredados. Desde este punto de vista, Ian R. Macdonald (1990) ha sugerido que *El abuelo del rey* cuenta la transformación del Antiguo Régimen al Estado moderno; concretamente, el paso de la economía agraria, ligada a los valores eclesiásticos que se han visto en apartados anteriores, a la economía industrial y de mercado, propia de un liberalismo que ensalza los sentidos⁵.

La holgura económica de los Fernández-Pons basada en la tierra se encuentra en peligro, y los Agustines buscan solucionarla, pero sus intentos al respecto son un fracaso, como quimeras son todos sus inventos. En una ocasión cae una nevada imprevista sobre los almendros en flor, poniendo en riesgo la cosecha y,

5. Véase: «Liberalismo, sensualismo, utilitarismo» en Gabriel Miró (Lain Corona, 2015: 67-87).

con ello, los ingresos familiares. A Agustín III se le ocurre encender leña para calentar los árboles con fuego, pero se trata de un remedio preindustrial, que se remonta incluso a la Antigüedad, y es ineficiente: «viene ya en libros antiguos de agricultura, y está rechazado por caro» (*Abuelo*: 305). Arruinada la familia, desaparece la estructura agraria de Serosca. El señor Llanos, que había sido, irónicamente, uno de los amigos de la familia y defensor de los valores levíticos, «abre una magnífica lechería, dotada de todos los progresos higiénicos» (*Abuelo*: 317). En el capítulo «Serosca contemporánea», se describe la ciudad transformada: «bastan cuatro meses para que Serosca se levante del apagamiento de su vetustez y surja toda clara, enyesada de colores». Y el yerno de don César termina por comprar en una «subasta judicial» el almendral y pone allí una empresa de «Consignaciones y Tránsitos» (*Abuelo*: 324).

Por su parte, Marian G. R. Coope ha explicado que «The coming of the railway to Oleza and the changes it brings with it is one of the principal themes of *El obispo leproso*» (1984: 135). En el último capítulo se presenta el «*F-O-C-E*» (*Oleza*: 463-473), abreviatura de «ferrocarril de Oleza-Costa-Enlace», dando constancia de la destrucción del monopolio de las órdenes religiosas en la producción de pastelillos. Frente a las quejas de *Alba-Longa* en *El Clamor de la Verdad*, de tendencia carlista, *La Antorcha*, diario liberal y cuyo título simbólicamente expresa la luz del progreso, defiende la lógica de mercado:

la cochura de pastas y compotas no había menguado en los hornos monásticos. Domingos y fiestas, las clarisas, las salesas, las jerónimas, las verónicas no podían satisfacer todos los pedidos. Al mismo tiempo doblaban su tarea las confiterías seculares, tarea no clandestina, porque las casas estampaban su marca, y ni en aprovecharse de las advocaciones de los dulces monjiles había engaño, sino uso lícito de una onomástica tradicionalmente ineludible. Si los viajeros del ferrocarril de Oleza-Costa-Enlace compraban hojaldres y bizcochos laicos, creyéndolos amasados en las artesillas «de las hacendosas abejas de los panales del cielo» —verdadera galantería liberal—, ¿qué culpa tenía el gremio de dulceros? [...] Si el dulce del siglo resultaba tan gustoso como el del claustro, ¿negaría *Carolus Alba-Longa* las eficacias del progreso, los beneficios públicos de la competencia? (*Oleza*: 463-464).

Es importante tener en cuenta que «modernity does not grow naturally in Oleza; it is brought in by the outsider» (Coope, 1984: 159). En efecto, el tren «dejaba la emoción y la ilusión de que toda la ciudad viajase dos veces al día: en el correo y en el mixto; o de que toda España viese a Oleza dos veces al día. Oleza estaba cerca del mundo, participando abiertamente de sus maravillas» (*Oleza*: 463). La idea es extrapolable a *El abuelo del rey*, y en ambos casos es crucial la población inmigrante.

La ciudad levítica es un espacio cerrado en sí mismo, frente al extranjero. Así se ve en la primera descripción de Serosca, al evocar huertos cerrados y

estar enclavada en un espacio hermético: «tiene viejos casones de blasón en el dintel y huertos cerrados»; y «los montes que pasan a la redonda parece que aprieten y apaguen la ciudad» (*Abuelo*: 206 y 205). Desde su pretendido punto de vista historiográfico, don César exalta la pureza de la raza serosquense y la pone en relación con la orografía cerrada de la urbe: «la raza serosquense, acaso por las naturales defensas de la orografía del lugar, se mantuvo limpiamente ibera» (*Abuelo*: 217). En el caso de Oleza, la vida de los ciudadanos está marcada por el enclaustramiento: «El mundo de estas gentes [los olecenses] no pasa de sus corrillos ni de sus haciendas» (*Oleza*: 299).

En esta ciudad cerrada, la población extranjera es rechazada, como expone Miró con fino humor, cuando los serosquenses se niegan a aceptar que Carlota, esposa de Agustín padre en *El abuelo del rey*, sea de origen cubano, argumentado ridículas razones:

No se avenían las damas de la ciudad a que Carlota, la mujer de Agustín, fuese de Nuevitas. Ni ellas ni los varones. [...] Fantasiosa era la pobre mujer. Carlota sería de Canarias o quizá de Mallorca. Y cuando la gentil cubana recordaba con dulce dejo las hermosuras y rarezas de la lejana patria, las señoras que la escuchaban se miraban sonriendo, y, a la salida, se decían que aquel hablar debía de ser fingido, y embuste cuanto refería, y que desde luego vendría de Mahón, si acaso. Además, no tiritaba de frío ni estaba tendida en hamacas; nada había en ella de país remoto o tropical [...]. La catedrática dijo que se asemejaba mucho a la dueña de una tahona que hubo en la plaza de Santa María. Y ya se convino, se decidió que fuese mallorquina (*Abuelo*: 226).

El inmigrante ejerce una influencia desestabilizadora sobre la ciudad levítica y sus valores. Hay un grupo poblacional especialmente negativo para la Serosca tradicional: la Marina. Don César se refiere a ellos como raza impura: «esas familias invasoras procedían de una mezcla de vestigios de razas ibérica, fenicia, de viejos latinos y berberiscos» (*Abuelo*: 217). Y a ellos les achaca prácticas de mercado —recuérdese que la ciudad levítica es preindustrial— que alteran la topografía de la ciudad: «Con los dineros de su tráfico audaz y de sus logros mercan casas, heredades, ganados» (*Abuelo*: 216). A juicio de don Arcadio: «lo único que ha hecho nuestra desdichada ciudad es malearse con la presencia de los extraños, esas gentes de la Marina, que han ido edificando casas nuevas [...] y destruyendo la raza vieja» (*Abuelo*: 208). De manos de la Marina se introducen nuevas costumbres, vistas como negativas: «Iban en mangas de camisa, los veranos, por las calles, como si todo Serosca fuese la fresca entrada de sus casas» (*Abuelo*: 226).

Don Arcadio intenta poner freno a todo esto, pero fracasa. Él se siente identificado con la Serosca tradicional: «yo tengo, como este cerro, un pueblo dentro; ¡qué digo un pueblo: toda, toda una raza!» (*Abuelo*: 208). En cierto momento, unos niños están jugando una batalla de piedras en mitad; don

Arcado, sintiendo que de este modo se atenta contra las buenas costumbres, arremete contra ellos, y el narrador se ríe de él con una frase llena de ironía —resaltada aquí en cursiva—, que pone en cuestión que realmente él sea el depositario de toda una raza, porque su actitud en realidad es pueril y patosa:

Entonces, don Arcadio cogió una piedra, caliente del sol, y preparándose con una carrera de brincos menudos, disparó contra los de la escombra. *¡Verdaderamente debía de arderle una raza entera, impetuosa y heroica, en sus entrañas!* Ciego, delirante, arrancaba y arrojaba terrones y guijarros, desceñido el cuello de pajarita, flotante la negra chalina, derribado el sombrero duro, castaño, de copa cuadrado, desbordándole los puños almidonados, sin lustre... (*Abuelo*: 210).

Los descendientes de don Arcadio contribuyen también a la desintegración de la raza. Cuando Agustín padre se casa con Carlota, don Arcadio, por ser ella cubana, «renegó de hijo tan descastado» (*Abuelo*: 224). Agustín III, el nieto de don Arcadio, se enamora de Loreto, una criada familiar, en conflicto con la clase socioeconómica a la que pertenece la familia de don Arcadio. Cuando su mujer se entera, le dice a Agustín III que se apiade «del pobre abuelo», ya que su relación con Loreto «le mataría antes que la misma ruina» (*Abuelo*: 296). Don Arcadio, viudo ya, queda reducido a viejo inválido, al cuidado, irónicamente, de Loreto. Según juicio de Loreto: «Nunca le pareció el anciano tan postrado. Tenía la mirada caída, blanda y oscura; los brazos, rígidos, sarmentosos, muy largos, muy largos, y las piernas se le torcieron cuando quiso alzarse de la butaca y pisar». Más adelante, el propio don Arcadio enfatiza esta idea: «¡Soy un esqueleto vivo, un esqueleto vivo que se ha roto!» (*Abuelo*: 322). La decrepitud de don Arcadio simboliza la destrucción familiar, que a su vez resulta de la destrucción socioeconómica y de valores.

En el caso de *Oleza*, la inmigración trae a la ciudad «Antorchas de pecado», título de uno de los capítulos:

Llegó una multitud. Había catalanes, andaluces, extremeños, valencianos y «gabachos». Ingenieros y sobrestantes franceses, grandes y rubios. Listeros, capataces, furrieles. Un ejército de invasión, con carros y toldos; y, como a todos los ejércitos, le seguía una nube de galloferos, de mercaderes y abastecedores de sensualidades (*Oleza*: 303).

Con esta turba llegan cambios de costumbres y urbanísticos, no por casualidad haciendo una comparación con la hidalguía, propia de la sociedad preindustrial: se «comía y bebía con más rumbo que toda una familia hidalga. [...] Se instalaron figones y botillerías, con tablado para cante; y de noche volcaban en Oleza el vaho de los ajenos y frituras, el trueno del fandango, la brama de los refocilos». Por eso, el padre Bellod se queja de «cómo dejarán este pueblo» (*Oleza*: 304).

Macondo, como la ciudad levítica mironiana, es un espacio cerrado, hasta el punto de que «está rodeado de agua por todas partes» (*Cien*: 70). Y tan aislado está del mundo exterior, que «fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades» (*Cien*: 131). Macondo se va transformando a lo largo de diferentes plagas, como la del insomnio, el diluvio de «cuatro años, once meses y dos días» (*Cien*: 351) o el viento final que la borra de la faz de la tierra. Estas pestes suelen coincidir con oleadas de inmigrantes: el insomnio es «consecuencia de la primera transformación socio-económica de Macondo, de la oleada de inmigrantes que llega por la ruta descubierta por Úrsula» (Vargas Llosa, 1971: 491). En particular, hay que citar el efecto de los gitanos —«Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarraigados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos» (*Cien*: 60)—, los árabes —el Hotel de Jacob fue «instalado por uno de los primeros árabes que llegaron» (*Cien*: 110)— y, entre otros, las matronas de Francia, «cuyas artes magníficas cambiaron los métodos tradicionales del amor» (*Cien*: 240). Como Serosca y Oleza, Macondo quiere cerrarse a los inmigrantes y estos son vistos de manera negativa, especialmente los indios, que «son los seres “distintos” por antonomasia, y en su diferencia los otros ven barbarie e inferioridad» (Vargas Llosa, 1971: 510). También hay mucha inquina en Macondo contra los trabajadores que llegan a instalar el tren, transformando la ciudad, y por ello se los compara despreciativamente con gitanos: «las cuadrillas que tendieron durmientes y rieles, y nadie les prestó atención porque pensaron que era un nuevo artificio de los gitanos que volvían con su centenario y desprestigiado dale que dale de pitos y sonajas pregonando las excelencias de quién iba a saber qué pendejo mejunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos» (*Cien*: 266). Pero de todos los inmigrantes, hay un grupo que trae una de las transformaciones más propias de la modernidad industrial, a la vez que causa el rechazo de los macondinos: los gringos, a través de la compañía bananera.

La compañía bananera es, sin duda, un reflejo de las experiencias vitales de García Márquez, concretamente la United Fruit Company, que se instaló y dio un empuje económico a Aracataca hacia 1910 (Legrand, 1998), pero, como en otros casos, no hay que descartar que tuviera modelos literarios. Por un lado, la compañía bananera comparte con la Marina de *El abuelo del rey* una misma función narrativa: grupo inmigrante que transforma la ciudad. Por otro, la compañía bananera aparecía en obras anteriores de García Márquez, pero mencionada solo superficialmente. En *La hojarasca* (1955) aparece solo unas pocas veces, sin desarrollar su función de inmigración transformadora: apareció, sin más, «perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos» (García Márquez, 1980: 11). Cabe suponer que García Márquez

desarrollara la compañía bananera en profundidad a la vez que transformaba *La casa en Cien años de soledad*, lo cual, como se explicó más arriba, pudo suceder en diálogo con Miró, durante los años en que estaba leyendo las novedades de Losada en Barranquilla. Sea como fuere, hay equivalencias concretas entre la Marina de Serosca y la compañía bananera de Macondo.

La Marina cambia en *El abuelo del rey* la fisonomía urbana: aparecen en Serosca «casas nuevas», «fachadas modernas, pintadas o enlucidas cruda y vistosamente de verde, de añil, de rojo, que se insolentaban entre la piedra arcaica, sufrida y venerable» (*Abuelo*: 208). Según se desprende del libro de historia de don César, a Serosca le corresponde el interior, protegida de los inmigrantes por las montañas; a la Marina, el exterior. Con el tiempo, no ha podido evitarse «la fusión de la serranía y la ribera», pero don César «presagiaba que nunca se perdería la línea divisoria de entrambas razas; y esa línea sería fuerte como un muro secular y proceroso, lleno de gloria» (*Abuelo*: 217). Se trata de una situación de enfrentamiento entre dos ciudades dentro de una, como reflejan varias imprecaciones de don Arcadio: «¡Qué diría Serosca, la antigua Serosca! —que de la otra no se le daba un ardite al hidalgo» (*Abuelo*: 236); «alzó crispada y trágica [la mano] contra toda Serosca la nueva» (*Abuelo*: 253).

Con la llegada de la compañía bananera, no solo cambia la topografía urbana de Macondo, sino que esta queda dividida en dos: «Los gringos [...] hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso». Igual que «la línea divisoria» o «muro secular» que don César presagia como división de la Serosca antigua y nueva, hay en Macondo un muro real: «El sector estaba cerrado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electricado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas» (*Cien*: 270). Como los serosquenses, los macondinos aborrecen los cambios introducidos por este grupo de advenedizos, según demuestra la queja del coronel Aureliano Buendía: «Miren la vaina que nos hemos buscado» (*Cien*: 272).

El tren desempeña en Macondo un papel importante y similar al de Oleza, es «el paso decisivo no solo para la modernización de su industria, sino para vincular la población con el resto del mundo» (*Cien*: 265). En Oleza, el tren es rechazado por los habitantes levíticos que dominan la ciudad; Elvira, por ejemplo, despotrica de «esas cuadrillas de trueno» que están construyendo «el ramalico del ferrocarril» (*Oleza*: 314). Fernanda del Carpio, en Macondo, se ve obligada a acoger en casa a los forasteros llegados en tren, «que embarraban con sus botas el corredor, se orinaban en el jardín, extendías sus petares en cualquier parte para hacer la siesta, y hablaban sin fijarse en susceptibilidades de damas ni remilgos de caballeros» (*Cien*: 272).

El motivo del tren tiene también en *Cien años de soledad* raíces autobiográficas (García Márquez, 2004: 9). Además, la «idea is not new in European literature. It becomes of particular concern to the Spanish writers of the late nineteenth and early twentieth centuries, since historically that was the period in which inventions such as the railway fundamentally altered the life of Spain» (Coope, 1984: 135). O sea, el tren de *Cien años de soledad* pudo ser fruto de las experiencias vitales de García Márquez y, en caso de inspirarse en modelos literarios, pudieron ser distintos de Miró. Sin embargo, el hecho de que la Marina sea un plausible antecedente de la compañía bananera hace también probable que el tren de Macondo se remonte de Miró. No en vano, en Macondo el tren está estrechamente relacionado con la compañía bananera: el señor Brown llegó en «un vagón suplementario que engancharon en la cola del tren amarillo», así como «los solemnes abogados vestidos de negro», en representación de la empresa (*Cien*: 270).

De un modo u otro, la compañía bananera refleja la transformación de Macondo a nivel socioeconómico mejor que otros hechos en *Cien años de soledad*, y representa, como en *Oleza* y *El abuelo del rey*, el paso de una etapa preindustrial al capitalismo. En el caso de Macondo, se produce bajo la influencia neocolonial en América Latina de EE.UU.: «the story of the later Macondo illustrates Latin America's neocolonial status as an economic of international capital, particularly North American» (Higgins, 2009: 73).

3.4. Fin del estancamiento

Como espacio cerrado y por su oposición al cambio, la ciudad levítica quiere ser ajena al paso del tiempo. El regalo más valioso que don Arcadio considera que puede hacerle a su nieto en *El abuelo del rey* es un reloj que no anda, que no muestra el tiempo presente para calcular el futuro, sino el pasado. Y, en sintonía con la tradición católica de la ciudad levítica, lo compara con Tomás Kempis, el canónigo agustino del siglo xv famoso por su *Imitación de Cristo*:

Es el más precioso de todos los relojes del mundo; el primero que llevó mi padre y el que yo usé a tu edad. Este reloj no es como los otros, sino al contrario; mira: los relojes sirven para averiguar las horas que pasan, para saber el momento del tiempo en que estamos cuando se nos ocurre mirar sus saetas; pues este, no, señor; este señala las horas que han pasado, y hace falta meditar más; es el Kempis de los relojes. [...] Cuando salgas de casa o te dispongas a cumplir o hacer algo que requiera estudio, meditación, etcétera, antes colocas las agujas en la hora que entonces sea; ¿ya regresas o terminas el asunto?, pues bonitamente sacas tu relojito, y sabes el tiempo que has invertido... (*Abuelo*: 270).

Pese a su larga historia, al comienzo de *El abuelo del rey* se presenta a Serosca en un enclave natural que parece ajeno al tiempo, como si fuese el paraíso original *santo, idílico, puro e inocente*, según términos usados por el propio narrador:

Está Serosca en medio de una vega de mucha abundancia. Tiene hondas tierras oliveras de santísimo reposo. Hay josas umbrías y almendrales que, cuando florecen, visten todo el campo de blancura de una pureza y voluptuosidad de desposada. El herreñal tierno, mullido, donde duerme el viento, y se tiende el sol ya cansado, y se oye siempre un idílico y dulce sonar de esquilas, y los chopos finos, palpitantes, de un susurro de vuelo, dejan en el paisaje una emoción de inocencia, de frescura, de alegría tranquila (*Abuelo*: 491).

A diferencia de Serosca, Macondo, al comienzo de la novela, apenas tiene historia, porque ha sido recién fundada, pero por eso comparte una misma imagen paradisíaca:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (*Cien*: 60).

Una manera de aparentar ausencia de tiempo es la sensación de que las cosas se repiten en la historia. Posiblemente, Miró y García Márquez se inspiran para ello en el concepto de eterno retorno de Nietzsche, pero no hay espacio aquí analizarlo. Lo llamativo es que Miró y García Márquez se valen de una estrategia similar. No es solo la repetición de los nombres de la saga, sino la apreciación recurrente de que los personajes son iguales entre sí y repiten las mismas acciones. En *El abuelo del rey*, don Arcadio dice de Agustín III que: «Era lo mismo que su padre cuando le poseían sus delirios» (*Abuelo*: 294). En efecto, Agustín III, como antes había hecho su padre, se va fuera de Serosca a realizar sus estudios, y desde allí envía el mismo tipo de cartas con sueños de inventor, de ahí los temores de don Arcadio: «se nos escapa como su padre. ¿Recuerda sus cartas? Todavía escribe peor; habla de invenciones y de viajes; quiere que le prepare todos los sobrados para taller...» (*Abuelo*: 281). Úrsula hace numerosos comentarios para señalar que los hechos se repiten en Macondo a lo largo de los años; en particular, iguala los delirios del primer José Arcadio Buendía con los de sus descendientes. Al enterarse del proyecto que tiene José Arcadio Segundo de hacer navegable el río, exclama Úrsula: «Ya esto me lo sé de memoria [...]. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo» (*Cien*: 240). Luego, cuando Aureliano Triste introduce el tren, apunta el narrador: «Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra

solar, Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo» (*Cien*: 265).

Si en *El abuelo del rey* la ausencia de tiempo se simbolizaba en un reloj *al revés*, García Márquez recurre, como se ve, a la idea circularidad (Toro, 1992), llevada a lo hiperbólico en la afición que tiene el coronel Aureliano Buendía de hacer pescaditos de oro: «cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante» (*Cien*: 244).

Con el reloj *al revés* y la circularidad, se expresa la apariencia de estancamiento. A pesar de que *realmente* los días, semanas, meses y años se suceden, los personajes tienen la sensación de que el tiempo está estancado. Si fuera cierto, se evitaría la desintegración en todas sus aristas: familia, valores y estructura socioeconómica. Sin embargo, es un deseo baldío: la desintegración familiar al final de las novelas es la más clara muestra de que el tiempo se impone inexorablemente.

En el caso de Miró, cuando Purita se va de Oleza al final de la novela en busca de la felicidad y del amor de sus sobrinos, don Magín se da cuenta de que, en efecto: «Todo pasa», apoyándose en una de las *Coplas a la muerte de mi padre*, de Jorge Manrique: «Pues que vemos lo presente / que en un punto se es ido / y acabado». Y se abre el espacio: el tren en la distancia «le dejaba la promesa de distancias», dándose cuenta de que «se abrían los horizontes de su mundo» (*Oleza*: 470-471).

Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula también llegan a atisbar al final de *Cien años de soledad* un resquicio de futuro: con un bebé por primera vez «engendrado con amor», piensan que es posible «empezar la estirpe otra vez por el principio» (*Cien*: 443). Pero no les es posible, porque Macondo, encerrada de manera recalcitrante en su circularidad, es destruida por «un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico» (*Cien*: 447) y «desterrada de la memoria de los hombres» (*Cien*: 448). A pesar de este final drástico, que impide que se cumpla la esperanza de futuro, ello supone, como en Miró, el fin del estancamiento temporal, sencillamente porque todo desaparece, y por otras razones que se dan a continuación, a modo, a la vez, de conclusión.

4. CONCLUSIÓN. DOS VISIONES DIFERENTES

En las novelas analizadas, la saga familiar es un reflejo de la colectividad, a través de la ciudad, y viceversa. Además, la evolución paralela de familia y sociedad se estructura como un vaticinio de desintegración: hay una serie de valores y costumbres, ligados fuertemente a la religión y a una estructura

socioeconómica preindustrial, que están llamados a desaparecer, en buena medida por el paso del tiempo, si bien los personajes luchan por evitarlo. Ahora bien, Miró y García Márquez tienen visiones diferentes.

Aunque Miró es muy crítico, familia y mundo levítico, más que destruirse, se transforman, pasando de la rígida moral ultracatólica a la sensualidad y el amor, y del Antiguo Régimen al Estado moderno liberal y la economía de mercado. Al final de *Oleza*, esto se pone de manifiesto en la esperanza que tiene Paulina de ser feliz, incluso quedándose en la ciudad, y se simboliza también en el tren, que ofrece una conexión con el exterior y con el tiempo, y gracias al cual Purita puede irse a rehacer su vida, disfrutando del amor de sus sobrinos. Sin duda, Miró proyecta aquí sus ideas liberales (Laín Corona, 2015), pero hay que tener en cuenta que él no fue un exaltado, ni un revolucionario. Por eso, para Miró, *Oleza* y *Serosca* no son destruidas, sino que se van preparando para el cambio: «For him, change is not an event that happens at one given moment, as a result of conflict—that is, of the concentration of wills—to which people react immediately, but a slow alteration which occurs inevitably because time passes, but only when time is “ripe” for it to do so» (Coope, 1984: 135). En este proceso, no solo se critica y destierran los problemas del Antiguo Régimen, sino que se advierte a la vez contra los problemas de la nueva sociedad liberal: «the disastrous losses of the new» (Macdonald, 1990: 387). Así, al final de *El abuelo del rey* Miró expone problemas como la «tala de todos los árboles, olmos centenarios» o las pretensiones de un alcalde «codicioso de la policía» (*Abuelo*: 324).

García Márquez, por su parte, abrazó el socialismo a partir de 1954, al contemplar cómo las tropas del gobierno militar de Colombia abrieron fuego contra una manifestación estudiantil, causando muertos y numerosos heridos (Martin, 2009: 203). Desde entonces, se mantuvo fiel a la revolución marxista, como muestra especialmente su amistad con Fidel Castro y su apoyo continuado al régimen castrista en Cuba. Desde este punto de vista, tiene sentido que Macondo y la familia Buendía sucumban a la destrucción al final de *Cien años de soledad*, hasta el punto de ser barridas de la faz de la tierra. Por falta de espacio, valga recurrir a *El manifiesto comunista*. Según Marx y Engels, un nuevo orden social, más justo, solo podría conseguirse mediante un cambio radical del sistema capitalista: «La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales; nada de extraño tiene que en el curso de su desarrollo rompa de la manera más radical con las ideas tradicionales» (2005: 174). De hecho, el materialismo histórico entiende que a lo largo de la historia se ha producido el enfrentamiento sistemático entre «opresores y oprimidos», y en cada ocasión ello ha supuesto la transformación radical, o bien el exterminio total de las dos partes enfrentadas: «lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el

hundimiento de las clases en lucha» (2005: 156). Dentro de esta lógica revolucionario, no cabe transformación mediante renovación de lo anterior, es decir, no cabe remodelar los despojos de Macondo, sino que debe desaparecer por completo, y la nueva sociedad ha de construirse desde de cero. Como explica Higgins (2009: 75), Aureliano Babilonia, al leer los manuscritos de Melquíades, está leyendo y comprendiendo la historia de Macondo, y, simbólicamente, la historia de América Latina; esto le permite romper «the narrow perspective of his own privileged class» y desarrollar una conciencia social: «That awareness enables him to arrive at the understanding of Macondo's history and to see that it must culminate in a new socialist ethos that will do away with the old oligarchic and neocolonial orden».

Una interpretación ideológica como esta requeriría de un análisis más profundo, pero no hay espacio para ello en este artículo, ni es necesario. Siguiendo la hipótesis de que Gabriel García Márquez pudo haber leído a Gabriel Miró, aquí se ha hecho una lectura comparada de, por un lado, *Cien años de soledad*, y, por otro, *El abuelo del rey* y las novelas de Oleza —*Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*—. Es imposible saber si Miró fue una influencia real y, en tal caso, tan determinante como otras reconocidas por García Márquez. Pero, incluso si se tratara de meras coincidencias, este estudio muestra que Miró fue un novelista capaz de estructuras narrativas y preocupado por temas sociopolíticos, desmontando así la tópica idea que se suele tener de él, como mero poeta en prosa, lírico o estilista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BECKER, Alfred W., *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- CABELLO PINO, Manuel, «Casas, fantasmas, vientos, culpas. Relaciones intertextuales entre *The House of the Seven Gables* de Hawthorne y *Cien años de soledad* de García Márquez», *Lingüística y Literatura*, 64 (2013), pp. 135-161; <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/18247>> [consulta: 4 febrero 2022].
- CABELLO PINO, Manuel, «Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera*», *Estudios de Literatura Colombiana*, 31 (2012), pp. 99-119.
- CABELLO PINO, Manuel, *Motivos y tópicos amatorias clásicos en «El amor en los tiempos del cólera»*, Huelva, Universidad de Huelva, 2010.
- CABELLO PINO, Manuel, «Amor y peste en Albert Camus y en Gabriel García Márquez», en Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne (coords.), *Littérature, langage et arts: rencontres et création*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, s. p.; < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554314>> [consulta: 4 febrero 2022].
- CABELLO PINO, Manuel, «Las técnicas de mitificación en James Joyce y en Gabriel García Márquez», *Exemplaria*, 7 (2003), pp. 273-281.

- CAMACHO DELGADO, José Manuel, «El largo viaje de Edipo de la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito estético*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1998, pp. 371-376.
- CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia, «El incesto en *Cien años de soledad*: ¿un camino liberador hacia la integración de la estirpe?», *Filología y Lingüística*, 21.2 (1995), pp. 17-40; <<https://doi.org/10.15517/rfl.v21i2.20624>> [consulta: 4 febrero 2022].
- COOPE, Marian G. R., *Reality and Time in the Oleza Novels of Gabriel Miró*, London, Tamesis, 1984.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, México, Diana, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, ed. Joaquín Marco, Madrid, Espasa Calpe [Austral], 1990.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «*La hojarasca*», en *Gabriel García Márquez, Dos novelas de Macondo*, La Habana, Casa de las Américas, 1980, pp. 7-118.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe», *Texto Crítico*, 5.14 (julio-septiembre 1979), pp. 3-8.
- GARCÍA PÉREZ, David, «Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez», *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 28.2 (2010), s. p. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582010000200008> [consulta: 4 febrero 2022].
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, [entrevista con] «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, año XXV, 441 (1970), pp. 12-18; <<https://gredos.usal.es/handle/10366/43624>> [consulta: 4 febrero 2022].
- GUILLÉN, Jorge, «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 143-179.
- HIGGINS, James, «Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*», en Harold Bloom (ed.), *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, New Edition, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 63-80.
- KING, Edmund L, «Oleza, novela como iconostasio», en Carlos Ruiz Silva *et al.*, *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1993, pp. 103-125.
- LAÍN CORONA, Guillermo, «Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez», *Anales de Literatura Española*, 34 (2021), pp. 115-140; <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.06>> [consulta: 4 febrero 2022].
- LAÍN CORONA, Guillermo, *Retrato liberal de Gabriel Miró*, Sevilla, Renacimiento, 2015.
- LANDEIRA, Ricardo, *An Annotated Bibliography of Gabriel Miro (1900-1978)*, Manhattan, Kan., Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1978.
- LEGRAND, Catherine C., «Living in Macondo: Economy and Culture in a United Fruit Company Banana Enclave in Colombia», en Gilbert M. Joseph, Catherine C. LeGrand and Ricardo D. Salvatore (eds.), *Close Encounters of Empire: Writing*

- the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, Durham, N. C. / London, Duke UP, 1998, pp. 333-368.
- MACDONALD, Ian R., «Gabriel Miró's *El abuelo del rey* and the Politics of Spain», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 379-389.
- MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez. Una vida*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Madrid, Debate, 2009.
- MARX, Karl & Friedrich ENGELS, *El manifiesto comunista*, ed. Gareth Stedman Jones, Madrid, Turner, 2005.
- MIRÓ, Gabriel, *Epistolario*, ed. Ian R. Macdonald & Frederic Barberá, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto Juan Gil Albert, 2009.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*, en *OO.CC.*, III, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 69-251 y 253-473.
- MIRÓ, Gabriel, *El abuelo del rey*, en *OO.CC.*, II, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 201-325.
- MIRÓ, Gabriel, «Autobiografía», en *OO.CC.*, Edición conmemorativa. Vol. I: *Del vivir: La novela de mi amigo*, ed. P[edro] C[aravia], [Barcelona], Altés, 1932, pp. x-xi.
- NAVAJAS, Gonzalo, «The Spanish Novel in the Twentieth Century», en Marta E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, London, Tamesis, 2008, pp. 17-29.
- REIG CALPE, Montserrat, «La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: Una lectura sofoleca», *Synthesis* 19 (2012), pp. 43-61; <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5197/pr.5197.pdf> [consulta: 4 febrero 2022].
- RUIZ FUNES, Manuel, intr. a Gabriel Miró, *El obispo leproso*, ed. Manuel Ruiz Funes, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 9-113.
- RUIZ FUNES, Manuel, intr. a Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel*, ed. Manuel Ruiz Funes, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-88.
- TORO, Alfonso de, «Cien años de soledad: linearidad y circularidad como sistema imperante de relaciones temporales o la génesis de un mito», en Alfonso de Toro, *Los laberintos del tiempo*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, pp. 57-104.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, intr. a Gabriel Miró, *El abuelo del rey*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto Juan Gil-Albert, 1992, pp. 9-89.
- VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona / Caracas, Barral / Monte Ávila, 1971.
- WOODWARD, J. L., «Les Images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de Gabriel Miró», *Bulletin Hispanique*, 56 (1954), pp. 110-132.

EL SEÑOR DE LOS ESTANQUES (CARTA APÓCRIFA DE CLEMENCIA MIRÓ A LA MUERTE DE SU PADRE)

José Luis FERRIS

Universidad Miguel Hernández

Sentir tu labio lento, redentor, apacible, como la noche ahora, como antes de todo, padre, esas noches frías donde el miedo levantaba sus naves en mi alcoba y me oías gemir desde tu cuarto, y venías como el príncipe arcoíris, con los colores todos de la serenidad, a inclinarte sobre mí, a espantar de golpe las sombras de ese miedo pequeño y comprimido que me impedía dormir sin verte antes, sin el beso talismán de tu labio esponjoso, todo luz en mi frente.

Sentir tu olor ahora, siete días después, cuando todo es silencio y dolor y adormidera en mí, en este cuerpo que niega la verdad de perderte, de no tenerte ya, de escuchar sin remedio que te has marchado solo, sin nadie que te escuche cuando llegues cansado, cuando tengas fatiga de tantas cosas viles que la vida te daba, la incomprensión de algunos, la deslealtad de aquellos que envidiaban tu genio y tu humildad, tu asombrosa forma de amar con las palabras.

Siete días de aquella madrugada sombría, ingrata y deshonesta, esa larga madrugada agonizando en ti, mirando a los doctores con piedad de ti mismo, a mamá bajo esa bóveda de cristales dormidos, de camillas que esperan el minuto sin nombre. Y Olympia junto a mí, escuchando el rumor que se desliza lento por pasillos de nadie, desgarradamente frío, en la sala de espera de un hospital que huele a sangre y yodo, a sollozo tendido en dirección al cielo.

Nunca te dije bien, ni a solas, ni tan siquiera a tiempo, lo mucho que te amo, lo feliz que me hiciste cuando era tu niña, padre, por ciudades y reinos, aquella infancia mía que poblaste de magia y de bellas historias escritas para mí; los días de sol fresco, de terraza y palomas en Alicante entonces, o en Barcelona ya, en la casa del viento y de los árboles, cuando me puse enferma de ese tifus fatal —manojito fragilísimo de huesos— que te hizo llorar con

sonrisa de niño, de héroe derrotado que finge ser dichoso, pálido como un dios expulsado del aire. Y lo fuiste, padre, el héroe de mis días, escribiendo para mí aquella obrita nueva de *La ciegucecita de Belén*, tú, el escritor vacío de fortuna, todo tierra y mar en desnudez, alma y luz o príncipe a mi lado, frente noble, ungida de honradez como una gran corona de oro nítido y traslúcido. Pero yo te veía vigilando mis pasos, atento a mi debilidad desde tu trono azul, tu silla de hombre bueno que oculta su grandeza, que escruta desde el oráculo a la niña que juega frente a él, junto a sus libros, en tu mismo despacho, dentro del cercado de tu sabiduría.

Que la vida no suele jugar limpio lo he sabido más tarde. Nada es fácil quizá, pero nadie te dio un mísero consuelo, una capa de luz sobre tu espalda y, sin embargo, forjaste tu espíritu a golpes generosos, con paladas amables, sin infringir las leyes de los rencores vanos. «Un simple perdedor», dijeron ellos, ujieres, diputados, conspicuos prestamistas de la ignorancia toda, jueces de la oquedad que miran con desprecio aquello que no saben, ni sienten, ni conocen, maestros de la nada que sin decencia alguna se erigieron en voz de la docta estupidez, ínclitos corregidores que se abrasan las manos con la palabra *sueño*. Pero tú nos tenías a nosotras, a mi madre y a Olympia, y hasta yo te seguía cuando andabas despacio sacudiendo la pena que nevaba en tus hombros. Yo, que miraba de lejos tu sereno semblante, apartando la injuria, el desdén, la incomprensión de esos tristes y fatuos académicos, me hice fuerte contigo. Eso fue, padre. Tú me enseñaste a mirar de frente la injusticia, a apreciar la libertad, a sentirme orgullosa de haber sido mujer en un mundo de hombres, a marcar mi camino, a no dejarme herir por nada ni por nadie. ¡Oh, tu dulce palabra oreándome el alma!

Y ahora, ya ves, siete días aquí, en esta casa vacía sin tus pasos, en tu misma mesa, con tu letra extendida en cientos de papeles que aún recuerdan tu nombre, que aún retienen la emoción de tu voz apretada en cada línea tuya, en el humo dormido de estas cosas que esperan tu caricia de nuevo, la seda de tus manos, el fervor que aún palpita en el aire de ahora, en este cuarto donde jugué tantas veces junto a ti y que me vence ya con su largo silencio y su lírica de años traspasados de amor.

*

Es un nudo en mi boca, un golpe en mi garganta que me ahoga de pronto, que me aparta del aire.

Lo he sabido ahora que han pasado los días, no entonces, cuando Luengo y Gutiérrez salieron del quirófano y hablaron con mamá, con esperanza aún, ocultando el pesimismo de sus caras de hielo, hablando de la apendicectomía que te habían practicado en una fase crítica de la enfermedad, pero que estaba

la esperanza, el milagro, la frágil presunción. Y tú, postrado con tu clarividencia, tus ojos azulísimos mirándome en silencio. Y tú, tragando en tus entrañas las zarpas del dolor, amortiguando el llanto, el rugido callado que perfora la carne por sucias galerías, el clamor de la verdad que se extiende en silencio y envenena la sangre, la nieve, el fango, las hojas homicidas que se estampan como órganos viejos en tu puro corazón acometido, acosado de incendios y de insomnios, de latidos cansados.

Pero dime, padre, dime cómo obraste el prodigio, la maravilla exacta de hacerme amarlo todo, de sentir esta pasión rendida por las cosas, de arder como la yesca cuando escucho un poema verdadero, una música intensa que redime, una pulsión en mí ante la voz que viene y oigo y se me vierte como lava de luz por los poros el alma. Cómo pagarte nunca con besos que me invaden la virtud que me has dado. Cómo decirle a nadie, sin el don de tu gracia, la deuda de quererte, la de esta vida mía que no es nada sin ti, sino losa que pesa como la losa fría que te apuntala el sueño.

También comprendo ahora que no quisieras nunca que siguiera tus pasos, que fuera una poeta tocada por la gloria, que cobrara mis versos con banales elogios, con premios y monedas de mera ingratitud. Y me hiciste llorar por no dejarme ser aquella niña libre en medio de los otros, salir de casa entonces y darme en los poemas como quien da su pan sin esperar nada a cambio. ¿Te acuerdas del *Lyceum*? La llamada insistente de Ernestina, de Concha y de Pilar para acudir con ellas a ese club femenino del que tan mal hablaban los hombres ilustrados fue un canto de sirenas en tu oído de padre, un estertor de alas sin gravedad alguna. Y lloré, tú lo sabes, y me llevaste a tu lado con dulce parsimonia, sin alterarte nunca, apaciguando aquella pequeña rebeldía de muchacha moderna, de fémina afectada por la fiebre de ser tan digna como tú, tan digna como ellos. Pero mi orgullo era otro y tú me lo explicabas con las manos abiertas, con la mirada ancha de tu filantropía, con el miedo sin duda de que la libertad, tan ansiada por mí, se tornara de golpe en un licor amargo.

Ahora sé, padre mío, que la emoción sin freno, sin rienda que la guíe, es mezquina y traidora, no sabe de metáforas, se agazapa a la boca y a la mano y derrocha su arsenal de palabras vacías, de hipérboles inútiles. Por eso he preferido resguardarme de ella, esperar el instante de la serenidad, dejar que el tiempo avente cada rincón de la casa y después, solo después, con la quietud del palpito o el ritmo sosegado, la mente tibia, a solas, enfrentarme al momento de saldar esa cuenta pendiente con la muerte.

Lo aprendí bien de ti, del pensamiento tuyo, del cauce de tu verbo de vuelo interminable, de la hondura que exhalan tus palabras escritas, aun cuando siento y veo que me abate tu ida sin retorno y el daño de no verte ya me ocupa la boca, el fondo de la herida y el sitio más extenso de la desolación.

Comprende que fue ayer, como quien dice, ese martes aciago de un mayo sin entrañas, cuando todo era vida huyendo de tu vientre, cuando los algodones brotaban anegados de tu cárdena sangre, del mugido que emite la muerte cuando llega y deja una señal y un rastro y una firma en el cuerpo dormido, anestesiado ya por cintas de silencio. Y la mano que abre sus ramos más oscuros para decir adiós, padre mío, para morir despacio como mueren los justos de la tierra, los hombres como tú que nunca hicieron daño, que sembraron la vida de cálices de amor, que pusieron su lengua, su oído y su garganta junto al pecho del mundo para oír la grandeza de su humilde verdad, la que ya nadie siente, ni atiende, ni prolonga.

Te debo tanto, padre, y sin embargo, siento yo muchas veces que apenas queda nada, que todo es de tu ausencia, de esa triste encarnadura que cubre el corazón, los labios y los ojos sin que nada los calme, sin que nada me diga que tienes que volver, que una de estas noches abrirás esa puerta y dirás con aplomo que vienes muy cansado.

*

¿Qué le digo a Sigüenza cuando vuelva? ¿Qué le contesto al día y a la noche, a las estrellas tuyas que me enseñaste a amar cuando el miedo era mío y tú la certidumbre que lo aplacaba todo? ¿Cómo le explico al bueno de Gasparo en su huerto de cruces que ya no estás aquí, que Polop no verá tu silueta de sueño trepando su paisaje? ¿Qué he de decirle al mar, a la luz de tu blanca ciudad amanecida cuando sepa que te has ido del todo y para siempre? ¿Qué puedo hacer, padre, con todo lo que dejas, la palma rota en su rincón dormido, las tibias cerezas del cementerio aquel que ignora cuanto pasa, con la dulce Enriqueta o el abuelo del Rey, con el lugar hallado, con los campos de nubes que pacen en la tarde, los pastorcitos rotos, tu sol de fantasía, el señor de los estanques que mira hacia el ocaso, la niña pobre, con Mauro y sus hermanos, don Magín o Jeromillo o Nuño el viejo? Yo sé que Oleza llora ya tu muerte derramada, que el obispo leproso nada sabe de tu clara aventura por esta vida nuestra y hasta el Padre San Daniel te sabe eterno y bueno en tu alto balcón de claridades.

Han dado ya los ocho en tu reloj y ahora sé más que nunca que el tiempo no perdona, que las horas transcurren con lentitud de piedra y de vacío cuando alguien nos falta. Y ahora me faltas tú, padre mío, vida y voz de mi vida. Bien sabes que tu ausencia es un templo de frío que ha crecido en mi alma, y el dolor, una hiena que hurga sin pausa en mi costado. No sé cómo decirlo, pero oír a mamá desde mi alcoba llamarte cada noche, sollozar con tu nombre sin nada que consuele, hablar hasta el cansancio con la frágil de Olympia para calmar sus lágrimas, está marcando a fuego la senda de mi sangre.

Yo sé que han de pasar muchos años, leguas de soledad, para acallar la sed que tengo de tu frente, de tus manos de sólida ternura amparando mi rostro cuando la pena acude y socava y mortifica con labios de tristeza, con espadas de sombra desolada.

Yo sé que ha de llegar el día en que comprenda la dimensión de ti más allá de la muerte, la vida que has creado más allá de la vida. Pero entiende que es ahora cuando siento la noche como una ofensa grande, como todas las noches que no te tuve allí y el miedo aprovechaba ese vacío para meterse en mi cama, y yo te echaba de menos, padre, como ahora; como ahora que soy la misma niña, la pequeña, la tierna y dulce Clemen, la que llora en silencio y te quiere y te busca, padre, desde tu mismo amor, desde tu misma ausencia.

Madrid, 2 de junio de 1930

III

DE VARIA LECTIONE

DE NUEVO SOBRE CERVANTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS MORISCOS

Luis F. BERNABÉ PONS
Universidad de Alicante

En un mundo lejano, al cual no habían llegado aún competencias ni perfiles, el profesor Miguel Ángel Lozano, después de haber examinado anticipadamente a su clase de Literatura española de los siglos XVI y XVII y otorgado las correspondientes calificaciones, lanzaba una sugerencia a sus alumnos. Les proponía, fuera ya del curso oficial y lógicamente sin recompensa material, seguir asistiendo a sus clases, que se iban a centrar en Cervantes y *El Quijote*. Dos semanas de un mes de junio en el que las clases seguían entre exámenes. Nadie faltó a la cita durante esas dos semanas, lo que era un testimonio elocuente tanto de su magisterio docente como del interés que era capaz de despertar entre su alumnado. Asistíamos atentos a un gran despliegue crítico, pero también un poco perplejos al ver cómo el profesor se emocionaba, reía o se apesadumbraba con pasajes de las aventuras del caballero de La Mancha. No era Cervantes —lo sabíamos— el centro de su atención investigadora y quizá por eso nos atraía aún más la intensidad de sus clases sobre él.

Al final de mis estudios, Miguel Ángel Lozano tuvo la amabilidad de participar en el tribunal de mi tesis de licenciatura, la ya casi olvidada tesina, acerca de un texto del primer tercio del XVII escrito por un morisco toledano exiliado en Túnez hacia 1628. Como el texto recogía una curiosa noticia sobre el *Quijote* en una librería de Alcalá y estaba escrito en un más que notable español, a mi director, el inolvidable Mikel de Epalza, le pareció aconsejable que Miguel Ángel Lozano formara parte del tribunal. A partir de ahí, y ya inclinado quien esto escribe hacia el estudio de los moriscos en España y en el mundo árabe, siguió apoyando al investigador novel que yo era actuando como codirector de mi tesis doctoral sobre el *Evangelio de San Bernabé*, un texto pseudo-evangélico escrito desde una perspectiva islámica en español e

italiano posiblemente en el siglo xvi y que había alcanzado mucha resonancia en el mundo de las relaciones islamo-cristianas.

El universo cervantino, por su cercanía al cautiverio norteafricano y a los moriscos, nunca me ha abandonado desde entonces y he vuelto a él en varias ocasiones, por lo que he creído que era una buena idea abordarlo de nuevo en este testimonio de gratitud y homenaje hacia Miguel Ángel Lozano. He tenido la fortuna de poder compartir conversaciones con destacados cervantistas que me han ayudado mucho a dar forma a mi visión sobre Cervantes en una orilla y otra del Mediterráneo. En él se concentraron tanto la aprehensión de una sociedad, la argelino-otomana, muy diferente de la suya y que moldeó ciertas facetas de su pensamiento, como la percepción de una realidad, la de los moriscos, que hizo presente en su obra de una forma compleja y magistral.

*

Cuando en Túnez el morisco toledano Ibrahim Taybilí, conocido en España como Juan Pérez, cita hacia 1632 a don Quijote como una imagen de caballero andante ya consagrada entre los lectores castellanos¹, no hacía más que rememorar como otras veces en su obra sus abundantes lecturas literarias antes de su forzado exilio. A partir de 1609, los moriscos son expulsados de la Península y sus vidas españolas quedaron bruscamente truncadas, por lo que han de rehacerlas, con obvias dificultades, en otros lugares: la gran mayoría en el Norte de África y unos centenares esparcidos entre Francia, los territorios italianos y zonas de la actual Turquía, en especial en la capital del Imperio otomano, Estambul². La expulsión decretada por el rey, que lógicamente no pudo suscitar críticas abiertas en la época, es una de esas «heroicas decisiones» de la monarquía que a lo largo de los siglos han ido apareciendo en la historiografía a cuenta de varios temas relativos a la España áurea como la intolerancia, la presencia del enemigo interior, la coexistencia, las relaciones internacionales, el perjuicio económico que causó, etc.³ Mientras que una parte de la opinión oficial se alinea el carácter inasimilable de los moriscos, siempre susceptibles

1. Sobre la cita de Taybilí, quien ubica la referencia al *Quijote* en 1604 en una librería en Alcalá, véase J. Oliver Asín, «El *Quijote* de 1604», *Boletín de la Real Academia Española*, 28 (1948), pp. 90-126.

2. Los estudios acerca de la diáspora morisca, que tradicionalmente había sido un tanto abandonada por la historiografía, se han multiplicado de forma enorme en los últimos veinte años, tanto en visiones globales como aquellas más localizadas, desde el trabajo pionero de Mikel de Epalza, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Madrid, Mapfre, 1992. Véase Mercedes García-Arenal & Gerard Wiegers (eds.), *Los moriscos: expulsión y diáspora. Una perspectiva internacional*, Granada / Valencia / Zaragoza, Universitat de València, 2013, 2.ª ed. 2016.

3. Tomo el sintagma, en todas sus acepciones, de la obra de Rafael Benítez Sánchez-Blanco, *Heroicas decisiones. La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2001.

de asonadas y traiciones, otra parte defiende el proceso asimilador que estaba irremediabilmente en marcha y calibra el insensato perjuicio económico de la medida. Ya Pascual Verdú se quejaba amargamente a Antonio Azorín en una carta de que le habían hurtado un premio en la universidad porque había escrito un ensayo afirmando que la expulsión de los moriscos fue un error y un crimen⁴, abundando en el hecho de que la enseñanza oficial seguía siendo un reducto del inmovilismo y la atonía.

Algunos de estos moriscos, con un apreciable nivel cultural, toman la pluma en Marruecos, Argel y Túnez para polemizar política y religiosamente contra esa España católica que ha renegado de ellos y para ayudar a la reislamización de los moriscos instalados en el Magreb⁵. Pero, al mismo tiempo, tienen muy presente la vida literaria de la que disfrutaban en España y ribetean sus discursos de títulos, versos y fragmentos de obras hispanas. En este sentido Ibrahim Taybilí/Juan Pérez es muy especial: en sus obras da pruebas de tener tanto una gran experiencia lectora como una memoria portentosa⁶. El *Romancero*⁷, Lope de Vega y otros autores pasan continuamente por su obra, como aderezo de su discurso y asimismo como sostén de sus argumentos⁸. Es cierto que no cita nunca a los autores por sus nombres, pero resulta palmario que está citando a escritores y a comedias que él ha conocido y a lo que se ve disfrutado antes de su vida tunecina. No parece sentir ninguna contradicción entre su vida actual de musulmán ejemplar y su bagaje de lector de literatura del Siglo de Oro y, de hecho, es la particular combinación de ambas para su discurso lo que da a sus textos una especial valía.

4. Antonio Azorín, I, 1053, Madrid, Renacimiento, 1913, p. 99.

5. Luis F. Bernabé Pons, «De aljamía lejana. La literatura de los moriscos en el exilio», en Raquel Suárez & Ignacio Ceballos (coords.), *Aljamías. In memoriam: Álvaro Galmés de Fuentes y Jacob M. Hassán*, Gijón, Trea, 2012, pp. 105-130.

6. La única obra firmada por Ibrahim Taybilí es la *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana*, escrita en Testur (Túnez): Luis F. Bernabé Pons, *El cántico islámico del morisco hispanotunecino Taybilí*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1988. Sin embargo, otras obras, de letra idéntica y de tema y forma similares, pueden serle igualmente atribuidas. Luis F. Bernabé Pons, «Ibrahim Taybilí», en D. Thomas & J. Chesworth (eds.), *Christian-Muslim Relations. An Annotated Bibliography*, vol. 10, *Ottoman and Safavid Empires (1600-1700)*, Leiden, E. J. Brill, 2017, pp. 255-264.

7. Jesús Antonio Cid, «El Romancerillo del morisco Juan Pérez-Ibrahim Taybilí. Romances nuevos memorizados antes de 1609 e incluidos en el *Tratado de los dos caminos* (Túnez, c. 1630-1640)», *Bulletin Hispanique*, 122, 1 (2020), pp. 161-180.

8. Ver Jaime Oliver Asín, «Un morisco de Túnez, admirador de Lope», *Al-Andalus*, I (1933), pp. 409-450; *Tratado de los dos caminos por un morisco refugiado en Túnez (MS. S 2 de la Colección Gayangos, Biblioteca de la RAH)*, ed. Álvaro Galmés de Fuentes, preparado para la imprenta por Juan Carlos Villaverde Amieva, estudio preliminar de Luce López-Baralt, Madrid / Oviedo, Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal / Seminario de Estudios Arabo-Románicos / Universidad de Oviedo, 2005.

Resulta tentador especular sobre qué opinaría el cultivado musulmán de Toledo acerca de una de las figuras a la vez más tiernas y más complejas del *Quijote*, su morisco Ricote, que vuelve clandestinamente de su exilio en Alemania para recuperar los dineros que dejó ocultos en su pueblo. Como señalara Márquez Villanueva, con Ricote *Don Quijote de la Mancha* baja de repente al suelo de las cosas terrenales, de las que tienen fecha y nombre, y hace irrumpir en la narración las consecuencias de un hecho que ya había acabado cuando se publica la segunda parte de la obra⁹. En efecto, a las alturas de 1615, lo que azuzaba a las autoridades españolas eran los moriscos que seguían pleiteando para ser incluidos en las excepciones a la expulsión¹⁰ y aquellos que eran descubiertos intentando volver a sus lugares de origen por diversos motivos¹¹.

Y en ese contexto, con el hábito, el jamón y el vino como salvoconductos en una sociedad acostumbrada a juzgar la creencia por los elementos externos, aparece la creación de Ricote como una compleja criatura cuyas características desconciertan al lector¹². Morisco expulsado junto a sus congéneres, lo primero que Cervantes va descubriendo de él son sus rasgos de morisco asimilado. Su lengua castellana es perfecta y su amistad con sus vecinos cristianos viejos, como bien demuestra Sancho, es sólida y de confianza. Ricote, de hecho, pone su seguridad y su libertad en manos de su antiguo vecino sin dudarle, puesto que es él quien se descubre. Por otra parte, su mujer y su hija son «católicas cristianas», a pesar de que tiene un cuñado «fino moro», y él mismo se sitúa en una religiosidad que, si bien es tibia, no es desde luego islámica. Además, a pesar de que aprecia la «libertad de conciencia» que ha hallado en Alemania,

9. Francisco Márquez Villanueva, «El morisco Ricote o la hispana razón de estado», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-335.

10. Diane S. Williams, «De moriscos padres engendrada: Ana Félix and Morisca (Re)presentation», en E. H. Friedman & C. Larson (eds.), *Brave New Worlds. Studies in Spanish Golden Age Literature*, New Orleans, University Press of the South, 1996, pp. 135-144.

11. Trevor J. Dadson, «Ricote, morisco que vuelve: la cuestión de los regresos moriscos tras la expulsión», *eHumanista/Conversos*, 3 (2015), pp. 87-97. Para los moriscos que vuelven de forma clandestina, convenientemente disfrazados, Manuel Lomas, «“En ábito de cristianos”». El retorno clandestino de moriscos durante su destierro», en F. Benlabbah & A. Chalkha (eds.), *Los moriscos y su legado desde esta y otras laderas*, Rabat, Instituto de Estudios Hispano-Lusos / Faculté des Lettres et des Scieces Humaines Ben Msik de Casablanca, 2011, pp. 247-264.

12. Me permito citar, dentro de un número especial de la revista *Áreas. Revista de Ciencias Sociales* (30, 2011, pp. 149-157) sobre «Los moriscos y su expulsión: nuevas problemáticas,» que coordinamos José María Perceval y yo mismo, un epílogo («Epílogo. Problemáticas en torno a una figura ¿literaria?: el morisco Ricote que habla a través del “atanor” Cervantes o el escritor Cervantes que se expresa a través del “ficticio” personaje Ricote») en el que pedimos a 31 especialistas de diversas procedencias metodológicas un brevísimos y libre texto sobre Ricote. El resultado fue un magnífico conjunto de sabias opiniones en el que aparecía un personaje en apariencia fácil de describir, pero que estaba lleno de matices.

pone por encima de ella el amor y, por tanto, la nostalgia de la patria¹³. Nada que ver con el capitán corsario del *Marcos de Obregón*, que salió de su patria porque no podía soportar que le recordara su condición gente «muy inferior a su persona»¹⁴. Ninguna cosa en él nos hace entrever ni un musulmán secreto como otros compatriotas¹⁵, ni mucho menos un enemigo de España y, sin embargo, ha sido expulsado de ella. Su presentación, además, es compatible con lo que conocemos de los moriscos de La Mancha antes y después de la expulsión, por lo que en principio se trata de un personaje verosímil¹⁶.

Y ahora el desconcierto. Porque ese morisco aparentemente asimilado, que ha sido expulsado, en lugar de lamentar su sino y quejarse de su situación, se lanza a un animoso discurso justificando la expulsión y detallando las maldades de su comunidad que les han hecho justamente merecedoras de tan dura medida. Aunque críticos ha habido que basan en sus palabras la supuesta opinión negativa del propio Cervantes sobre los moriscos, parece evidente para una mayoría de la crítica que esas palabras destruyen de algún modo la coherencia interna de Ricote como personaje morisco. El manchego Ricote además está tan alineado con la opinión oficial contra su propia comunidad que jalea los decretos reales de expulsión con las mismas palabras que los apologistas de la misma lanzaron a comienzos del siglo xvii para justificarla. Ya Clemencín había dejado anotada su incomodidad ante la inesperada soflama de Ricote y Azorín, con su lectura reposada del *Quijote* se expresaba en términos similares:

-
13. La crítica, sin embargo, no ha parecido apreciar esa «libertad de conciencia» en Alemania en los mismos términos y se ha encontrado con auténticos problemas de interpretación: Alejandro Ramírez-Araujo, «El morisco Ricote y la libertad de conciencia», *Hispanic Review*, 24, 4 (1956), pp. 278-289. Esa libertad de conciencia, a decir de los apologistas de la expulsión, era la que reclamaban los moriscos en correspondencia con la actitud de los otomanos en sus dominios para con los cristianos, algo que, a no dudar, debía calar igualmente en Cervantes, quien había vivido esa situación en Argel: «Desseauan y procurauan grandemente libertad de conciencia, y que los dexassen viuir a su modo de la suerte que el Turco permite en sus estados que los Christianos viuan su religión y algunos otros Principes que en sus tierras consienten que cada uno siga la profesión que quisiere», Damián Fonseca, *Iusta expulsión de los moriscos de España*, Roma, Iacomo Mascardo, 1612, pp. 126-127.
14. María Soledad Carrasco Urgoiti, «Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca», *En la España medieval*, 4 (1984), pp. 183-223 (ejemplar dedicado a Ángel Ferrari Núñez, I); Adrián G. Montoro, «“Libertad Cristiana”: Relectura de *Marcos de Obregón*», *Modern Language Notes*, 91, 2 (march 1976), pp. 213-230.
15. Luis F. Bernabé Pons, «La vie secrète des morisques», en Y. El Alaoui (ed.), *Morisques (1501-1614). Une histoire si familière*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017, pp. 87-106.
16. Francisco Moreno Díaz del Campo, *Los moriscos de La Mancha: sociedad, economía y modos de vida de una minoría en la Castilla moderna*, Madrid, CSIC, 2009; Trevor Dadson, *Los moriscos de Villarubia de los Ojos (siglos XV-XVIII). Historia de una minoría asimilada, expulsada y reintegrada*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

¿Y de qué modo, siendo Ricote como es, puede hacer un cálido elogio, un fervoroso elogio, un entusiasta elogio, del decreto expulsorio? ¿Cómo puede hablar en términos tan exaltados, con exaltación de loanza, de don Bernardino de Velasco, ejecutor de la expulsión? ¿Y por qué esos elogios no los hace Cervantes? ¿No advertiremos que toda la psicología de Ricote está en pugna con tal loanza exaltada? ¿Cómo concertaremos esta comprensión europea, esta admiración europea de Ricote con la intolerancia, la intransigencia, la dureza, la crueldad que la expulsión supone? ¿A quién convenceremos de que Ricote, de regreso de Alemania, donde se piensa como se quiera, va a pensar —y con fervor delirante— en el tal y tan famoso don Bernardino? Si piensa, no será para el encarecimiento. Cervantes se esquivo. ¿Lo podemos decir? Cervantes, ¿no tendrá nada que agradecer a quienes, en África, durante su cautiverio, han tenido para él, en trances en que la pena de muerte era ineluctable, lenidad y olvido? Y la misma simpatía con que retrata a Ricote, ¿no es un indicio de que su pensamiento está en otra parte y no en la aprobación del decreto extirpatorio? ¿Cómo, llevando en el fondo del espíritu acrimonia contra los moriscos, se puede pintar a unos moriscos en forma tan cordial?¹⁷

Explicar a Ricote en los términos en los que lo presenta Cervantes, primero anclado en la realidad, luego loando su propia expulsión, exige una deconstrucción de su discurso que pueda explicar la aparente paradoja de una víctima compartiendo el discurso de su verdugo, que lo ha expulsado apelando a la seguridad de la nación¹⁸. Que no se trata de un hallazgo ocasional lo indica el hecho de que el discurso pro-expulsión en la propia boca de un morisco lo vuelve a repetir Cervantes y en *Persiles y Sigismunda* con la aparición del Jdraque Jarife y sus deseos a los cuatro vientos de que se lleve a cabo la expulsión de toda la comunidad morisca. Los pares Ricote/Ana Félix y Jarife/Rafala son tan similares en sus planteamientos y discursos que queda poco margen para pensar algo distinto a que Cervantes tenía un propósito determinado para desarrollar en esos términos a sus personajes moriscos¹⁹.

Mercedes Alcalá Galán, en un sagaz análisis de los personajes cervantinos relacionados con el islam, señala, al hilo de su opinión acerca de la presencia de la inverosimilitud en la obra de Cervantes²⁰, que el escritor de Alcalá utiliza

17. *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 201-202.

18. Francisco Márquez Villanueva, «El morisco Ricote o la hispana razón de estado», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-335.

19. El amontonamiento de imágenes tópicas y adjetivos negativos aplicados a los moriscos aparece ya en *El coloquio de los perros*, donde Berganza se descuelga con ese discurso destructivo pese a que su patrón morisco se ha comportado con él de forma honorable. Teniendo en cuenta la cronología de esta obra, puede afirmarse que esta peculiar forma de hacer hablar a los moriscos constituyó una línea definida en la última etapa de Cervantes.

20. Mercedes Alcalá Galán, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009 («La poética de lo inverosímil», pp. 226-231).

con ellos la técnica narrativa que denomina de «personajes-espejo». Haciendo con ellos una labor de taracea literaria, Cervantes crea un discurso en el que el lector, ante el entusiasmo del discurso exterminador de los moriscos, genera dudas sobre el sentido de su inclusión dentro de la obra:

La creación de personajes espejo supone una técnica narrativa en la que deliberadamente se conciben personajes que en su configuración absorben todos los estereotipos, contradicciones, fabulaciones y dudas además de un reflejo del debate ideológico que envuelve un determinado proceso histórico.

El papel del estereotipo es primordial en esta técnica que usa lo inverosímil jugando con las creencias y clichés dominantes e intensificándolos hasta crear atisbos de duda a la vez que el texto refuerza dichas creencias. Lo más importante de esta técnica es que siempre va ligada a un comentario sobre la realidad histórica del momento o problemas relacionados con la vida real reflejada de forma oblicua en la ficción. Otra cosa en la que no hace falta insistir por evidente es que esta técnica surge por la necesidad de obviar la censura en un tiempo en el que no se toleraba no solo la disidencia sino la especulación, la duda o la crítica en cualquier grado hacia aspectos de la vida política, social y religiosa. Por todo ello, encontramos en la ficción cervantina un amplio comentario sobre la realidad de su tiempo desde las claves de la invención artística²¹.

Así, con esta elección narrativa, aderezada además con una sutil ironía entre líneas, provoca en el lector, primero perplejidad, más tarde vacilación acerca de la verosimilitud de ese discurso y finalmente reflexión sobre el sentido de la expulsión general. Ricote y el Jdraque exaltan su expulsión como si celebrasen su cadalso y con ello provocan que quien los lee contemple la expulsión no solo una realidad simplemente pasada a las alturas de 1615 y 1616, sino como un acontecimiento que hay que volver a considerar. No era necesario para ninguno de los dos personajes llegar a esos niveles de exceso retórico para apoyar la medida real, pero al alcanzarlos despiertan la extrañeza y la atención del lector y al tiempo espantan cualquier posibilidad censora.

Sin embargo, la narración cervantina acerca de los moriscos alrededor de la expulsión se redondea definitivamente con la aparición de los dos jóvenes personajes femeninos que acompañan en la acción a los moriscos más mayores. Hasta tiempos recientes, Ana Félix, la hija de Ricote, y Rafala, la sobrina del Jdraque Jarife, habían recibido una atención relativamente menor que sus

21. Mercedes Alcalá Galán, «Personajes espejo en el ámbito del islam: la inverosimilitud como crítica ideológica», en Emilio Martínez Mata & María Fernández Ferreiro (coords.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 946-957.

parientes masculinos, pese a lo destacable de sus figuras²². Poco a poco la crítica, sin embargo, ha ido redibujando a las dos jóvenes hasta hacerlas encajar en la particular visión narrativa cervantina de sus personajes moriscos.

En primer lugar, aunque pueda parecer una obviedad, su juventud les hace contemplar su condición de moriscas desde una perspectiva distinta a la de Ricote y el Jadraque. Si bien sus mayores han vivido los problemas derivados de la identidad religiosa en la sociedad española del siglo xvi (Ana Félix tiene a sus tíos musulmanes, Rafala a su propio padre, pero al tiempo tienen familiares inequívocamente cristianos), las dos jóvenes no tienen dudas acerca de su identidad. En un sutil cambio semántico que ha sido recientemente puesto de relieve, Ricote y el Jadraque *son* moriscos, mientras que Rafala y Ana Félix *han nacido* moriscas²³. El hecho de afirmar en sus palabras y en sus actos su nacimiento y no su naturaleza, que es de cristianas, por un lado, da una dimensión particular a sus personajes y, por otro, ataca directamente la extendida afirmación de los apologistas de la expulsión acerca de la transmisión del islam a través de la sangre y la leche. En todo caso, Ana Félix, dice ella, mamó la fe católica de su madre²⁴. Ellas no pueden controlar las circunstancias de su nacimiento ni de su entorno social, pero sí pueden elegir, como ambas hacen notorio, el lugar cristiano en el que quieren morir. Tampoco es definitiva su onomástica árabe directa (Rafala) o evocadora (el otro nombre femenino conocido con Félix es obviamente la Arabia Félix).

En segundo lugar, su condición de verdaderas cristianas no se refrenda únicamente por palabras, sino mediante sus acciones encaminadas a salvar a cristianos viejos de las manos de los turcos²⁵. Ambas ponen sus vidas en compromiso para ayudar a Don Gregorio, en peligro en Argel, y a los peregrinos que han llegado al pueblo de Rafala, quien más adelante, tras la ida de los turcos,

22. «Nunca Cervantes ha pintado una mujer como esta; no tiene *pero* Ana Félix; no podríamos encontrar en su persona algo que sea ambiguo, equívoco, como en otras mujeres de Cervantes. Y si los moriscos son lanzados de España, ¿qué será de Ana Félix? ¿Adónde irá Ana Félix? Los demás miembros de la familia nos preocupan; no tanto, no con tanta intensidad, no con tanto afecto, como Ana Félix», Azorín, *Con permiso de los cervantistas*, p. 201.

23. Elizabeth Neary, «To Die as Christians: The Morisca Granddaughters of Miguel de Cervantes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* (forthcoming). Agradezco mucho a Elizabeth Neary, de la Universidad de Wisconsin at Madison, que me permitiera leer su trabajo todavía inédito.

24. Una reciente visión general en *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*, eds. Mercedes García-Arenal & Felipe Pereda, Madrid, Marcial Pons, 2021.

25. Para moriscos en la costa valenciana que, como en *Persiles*, ayudaron a cristianos viejos en ataques de corsarios berberiscos, véase Jorge Antonio Catalá Sanz, «Víctimas moriscas del corso turco-berberisco. Noticias y testimonios en los procesos criminales valencianos», *Pedralbes*, 41 (2021), pp. 7-38.

aparecerá con una humilde cruz de caña²⁶. Esas acciones resaltan tanto su naturaleza como el hecho de sus relaciones muy estrechas con los cristianos viejos, obvias en el caso de la relación amorosa de Ana Félix y más sugeridas en el caso de Rafala. El caso de Ana Félix merece mayor consideración en este apartado porque para cerrar el círculo argumental de su vuelta de Argel, Cervantes obliga al lector a enfrentarse con una situación completamente inverosímil. El barco corsario que ella comanda se ha enfrentado a las naves del general en el puerto de Barcelona y ha matado a dos soldados. En ningún momento se dice que el barco se haya entregado para facilitar su captura, sino que, al contrario, ha intentado huir. En cualquier circunstancia, digamos, más apegada a la realidad de las capturas de arraeces corsarios, el castigo hubiera sido inapelable. Sin embargo, esa Ana Félix de cuya aventura su padre Ricote nos había dejado en ascuas, irrumpe poderosa en la escena para narrarnos su peripecia en Argel y su ligazón con su progenitor, a quien a partir de ese momento deja en plano secundario²⁷. El amor que ella y Gaspar Gregorio sienten el uno por el otro les ha hecho superar las dificultades allí pasadas, levantadas esencialmente por el apetito sexual del rey de los turcos hacia un mancebo apuesto como Don Gregorio. El joven cristiano queda la espera de su rescate disfrazado de mujer en casa de unas moras, con el peligro de ser enviado al serrallo del sultán en Estambul.

Con independencia de que, como se ha señalado, la sucesión de aventuras de la pareja en Argel recuerde a los recursos de la novela bizantina, el trasiego narrado por Ana Félix susurra de nuevo al lector algunas verdades agazapadas entre tanta agitación. En primer lugar, como se ha señalado, su naturaleza de mujer cristiana. En segundo lugar, su carácter de víctima inocente que, pese a lo anterior, se ve arrastrada a la expulsión, la cual le conlleva arribar a tierras islámicas. En tercer lugar, el hecho de su unión amorosa con un cristiano viejo, quien la ha seguido al exilio y al que hay que rescatar. Tales argumentos no son solamente recursos de la narración cervantina, sino que están anclados en la realidad que dejó la expulsión general de los moriscos al descubierto. En el hecho, ante todo, de que había entre los sacados de España gente bautizada que eran sinceros cristianos²⁸ y, después, de que habían existido y existían uniones mixtas con cristianos viejos cuya solución con los decretos no era fácil²⁹. Unas pocas voces habían advertido de estos problemas teológicos y sociológicos

26. Catherine Infante, «Los moriscos y la imagen religiosa: la cruz de Rafala en el Persiles rebatiendo a los apologistas de la expulsión», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 285-299.

27. Como viera Miguel Ángel de Bunes: «¿Qué sería del pobre Ricote sin la elocuencia y la hermosura de su hija? Ya no es la dama desvalida a la que ningún gallardo caballero esté en disposición de socorrer», en «Epílogo», p. 151.

28. Grace Magnier, *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos: Visions of Christianity and Kingship*, Leiden, Brill, 2010.

29. William Childers, «Disappearing Moriscos», en M. Rozbicki & G. Ndege (eds.), *Cross-Cultural History and the Domestication of Otherness*, New York, Palgrave, 2012, pp. 51-64;

antes de que se produjera la expulsión³⁰, especialmente señalando que de problema español, la cuestión morisca pasaría a ser de ámbito mediterráneo³¹, pero una vez tomada la decisión estallaban en toda su crudeza.

Miguel de Cervantes, igual que esconde las dificultades de Ricote para no ser notado detrás de su soflama apologista, expone tras sus aventuras las dificultades de Ana Félix en volver a España y morir como cristiana. Pese a serlo. Como otros muchos moriscos que intentaron volver desde los puertos españoles y desde el Magreb para quedarse en España y fueron interceptados. Hombre ya muy entrado en años, Cervantes habla a sus lectores de la esperanza que encarnaban las nuevas generaciones de moriscos, mucho más asimiladas y *de facto* más cercanas a los cristianos viejos. Con su relación con Gaspar Gregorio, Ana Félix había dado el paso que su padre no pensaba que daría.

Pero, escribiendo desde después de la expulsión, cuando todo acabó, nos muestra igualmente Cervantes su desesperanza, mas de una forma igualmente poco convencional. Porque él deja al lector la responsabilidad de determinar el destino de sus jóvenes moriscas. Si el final de Ana Félix depende finalmente de lo que determinen sobre ella las autoridades, pese a la buena disposición del virrey (y las dudas de Ricote ante el hecho de que se puedan violentar los decretos reales), el final de Rafala, más allá de haberse de haberse librado de los turcos, nos deja en la ignorancia más completa: los peregrinos simplemente se habían olvidado de interesarse por ella, «de la cual se les olvidó de saber cómo se había escapado de poder de los turcos que asaltaron la tierra, aunque bien consideraron que con el alboroto, ella se habría escondido en parte que tuviese lugar después de volver a cumplir su deseo, que era de vivir y morir cristiana» (III, 12).

Solamente el lector puede decidir el destino de ambas moriscas tras sus encuentros con los turcos y con las autoridades cristianas. Cervantes coloca a las dos en la misma tesitura de haber mostrado su nivel de sinceridad en su fe y vida cristianas, pero deja los finales suspendidos. Tanto Don Quijote y Sancho como los peregrinos del *Persiles* siguen su propio curso dejando al lector con un interrogante que solo él puede resolver. Plantear posibles finales optimistas, como vio Soledad Carrasco Urgoiti, suponía falsear la situación que el lector conocía y vivía cuando apareció el *Quijote*³². Esta elección narrativa, completamente consciente porque, de nuevo, Cervantes la utiliza en las historias

Luis F. Bernabé Pons, «Identity, mixed unions and endogamy of the Moriscos: the assimilation of the new converts revisited», *Mediterranean Historical Review*, 35:1 (2020), pp. 79-99.

30. Rafael Benítez Sánchez-Blanco, *Triptico de la expulsión de los moriscos. El triunfo de la razón de estado*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, pp. 55-86.

31. Steven Hutchinson, «The Morisco Problem in its Mediterranean Dimension: Exile in Cervantes' *Persiles*», *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond*, ed. Kevin Ingram, Leiden, Brill, 2012, pp. 187-202.

32. María Soledad Carrasco Urgoiti, «Personajes moriscos en la obra de Cervantes», en *II Jornadas de Estudios Moriscos (14, 15 y 16 de junio de 2001)*, Hornachos, Ayuntamiento de

de ambas parejas moriscas, supone la intersección activa de varios planos temporales, pero también morales, en los textos. Ambas obras están finalizadas cuando la expulsión ya ha tenido lugar hace unos años, aunque el tiempo narrativo de una de las historias, la de Rafala, se coloque antes de la expulsión y la de Ana Félix después de la misma. Cuando el lector, pues, conoce ambas historias sabe cómo ha acabado el referente histórico o real que las sustenta. Los episodios en sus respectivos finales se colocan entonces en el terreno de lo puramente hipotético. Pero la perspectiva de Cervantes, a la vez entrando y saliendo del relato histórico de los moriscos, nos sitúa en un espacio narrativo que empuja al lector a interesarse por el destino de las dos jóvenes, que poco a poco han sustituido a sus mayores en el interés de la historia. Al contrario de lo que sucedió en la literatura y en general en la sociedad después de la expulsión de los moriscos³³, Cervantes provoca al lector con un final abierto para que decida un desenlace y «finalice» él mismo las historias. Con su invitación a ir más allá de los discursos inflamados de Ricote y de Jarife y asimismo a imaginar las posibilidades que tenían ante sí Ana Félix y Rafala y decidir entre ellas, Miguel de Cervantes de alguna forma impelía al lector a posicionarse no en el tremendo cuadro de todos los moriscos expulsados, sino en las muy concretas vidas de unas jóvenes moriscas y cómo podían haber vivido en España³⁴. Como Casto Avecilla, el anciano Cervantes pensaba que los jóvenes podían haber sido la esperanza de un futuro algo mejor.

El escritor, ya en la bajamar de la expulsión, trabaja con los tópicos que condenaron a los moriscos como verdad absoluta e introduce cuñas en su rígida imaginaria. Esas cuñas son las que van resquebrajando poco a poco un discurso triunfalista ante los problemas concretos de unos moriscos, como había teorizado Pedro de Valencia. Con ello, Miguel de Cervantes vuelve a demostrar al lector que no solamente estaba muy bien informado sobre las vicisitudes de

Hornachos, 2002, pp. 31-44; reed. en *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Barcelona, Bellaterra, 2005, pp. 113-132.

33. Francisco Márquez Villanueva, «La criptohistoria morisca (Los otros conversos)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 390 (diciembre 1982), pp. 517-534; «El problema historiográfico de los moriscos», *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), pp. 61-135 (también en *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias, 1992, pp. 13-44 y 98-195); Felipe B. Pedraza Jiménez, «La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio», en H. Awaad & M. Insúa (eds.), *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad*, 2, Pamplona, Ediciones digitales del GRISO, 2010, pp. 179-200. Para un panorama general, Miguel Ángel Auladell, «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español», *Sharq Al-Andalus*, 12 (1995), pp. 401-412.

34. José María Perceval, *Todos Son Uno: Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI y XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997; «Repensar la expulsión 400 años después: del “todos no son uno” al estudio de la complejidad morisca», *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, 1 (2010), pp. 119-136.

los moriscos, sino que podía hacer de ellas literatura de altos vuelos³⁵. Al fin y al cabo, solamente siglos después la historiografía ha redescubierto a esos ricos arrieros moriscos de Arévalo que eran medio parientes de Cide Hamete Benengeli (DQ I, 16)³⁶.

Porque Cervantes —no es mérito decirlo— era un hombre muy atento a lo que le rodeaba, que de una forma u otra suele aparecer en sus textos moldeado a conveniencia de lo que deseaba. Y los moriscos no eran una excepción. Al contrario, los moriscos, o la cultura morisca, o algunos de los productos moriscos que estuvieron en la atmósfera española del último cuarto del siglo XVI, suministraron al escritor materia más que suficiente para su obra. No ya materia que se convirtiera en objeto narrativo, sino igualmente materia que le sirviese como sujeto narrativo una vez pasada por su proceso creador.

Otra de las estupendas criaturas cervantinas del *Quijote*, el historiador árabe-mancheo Cide Hamete Benengeli, ha sido puesto muchas veces en relación con ese asunto morisco que, siempre discutido en la España del XVI, en algunas ocasiones alcanzaba momentos de especial relevancia. A uno de esos periodos se comenzó a llegar en 1588, cuando al derribar el minarete de la antigua mezquita mayor, ahora catedral de Granada, apareció una cajita de plomo recubierta de betún que contenía un pergamino enrollado y doblado, un lienzo triangular y un hueso. El pergamino, en latín, árabe y castellano, contenía las primeras noticias del legendario protector de Granada, San Cecilio, quien habría traído a Granada el texto con una serie de profecías sobre la persecución de los creyentes hasta el día del Juicio Final³⁷.

Se buscaron traductores de árabe para poder interpretar los textos hallados, nombrándose por parte del cabildo catedralicio a Luis Fajardo, antiguo profesor de árabe en la Universidad de Salamanca, a Miguel de Luna y Alonso del Castillo, médicos moriscos e intérpretes de árabe de Felipe II, y al racionero mayor de la catedral de Granada, el licenciado Francisco López Tamarid. El Papa Sixto V expidió un breve el 3 de octubre de 1588 en el que se encomendaba la continuación del proceso calificador de las reliquias, que sería asumida con energía por el arzobispo de Granada Pedro de Castro y Quiñones.

Pero en 1592, unos buscadores de tesoros que exploraban unas cuevas en el monte Valparaíso al este de Granada hallaron una lámina de plomo escrita en

35. Francisco Márquez Villanueva, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra, 2010, pp. 242-248.

36. Serafín de Tapia Sánchez, «Las redes comerciales de los moriscos de Castilla la Vieja: un vehículo para sus “complicidades”», *Studia Historica. Historia Moderna*, 10-11 (1992-1993), pp. 231-243. Para la información manejada en Persiles y Sigismunda sobre el destino de los moriscos, Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pp. 35-36.

37. Miguel J. Hagerty, *Los libros plúmbeos del Sacromonte*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

caracteres árabes. La lámina hablaba de que un tal Mesitón padeció allí martirio; una segunda lámina, encontrada después, se refería al mártir Hiscio, discípulo de Santiago, e indicaba que el monte donde se encontraban era «Sacro Monte».

Se hallaron veintidós libros plúmbeos para los que se encargaron traducciones a quienes ya se habían encargado del pergamino, especialmente a los intérpretes Alonso del Castillo y Miguel de Luna, quienes garantizaron el carácter cristiano de los plomos. El proceso enfrentó con dureza a los que creían en la veracidad de los textos y los que pensaban que era una patraña, implicando la polémica a buena parte de los intelectuales españoles de los siglos XVI y del XVII. Tras muchas discusiones y desobediencias del arzobispo, los libros de plomo viajarán a Roma, donde serán condenados por Inocencio XI en 1682 por contener doctrina equivocada y cercana al islam.

Los textos ofrecían noticias y máximas doctrinales sobre el cristianismo por boca de la Virgen María y el apóstol Santiago, con dos elementos especialmente destacables: ese cristianismo del que hablan los plomos ha estado oculto en el monte durante siglos, y en la misión de su descubrimiento y puesta en claro jugarían un gran papel tanto Granada como el árabe y los árabes.

Ese cristianismo primitivo, que resulta sospechosamente parecido al islam, fue lo que les costó finalmente la condena a los libros de plomo del Sacromonte y la acusación por parte de varios intelectuales de ser algunos moriscos los que estaban detrás de la falsificación. Es importante señalar que, desde el primer momento, las láminas de plomo fueron aceptadas como verdaderos documentos del cristianismo primitivo porque fueron no los textos en árabe, sino las traducciones españolas, cuyo sentido fue siempre forzado por Pedro de Castro³⁸, las que determinaron la recepción de los textos.

Hoy podría parecernos el asunto del Sacromonte un asunto entre piadoso y pseudoerudito, de resonancia únicamente en los límites de Granada, y, de hecho, durante siglos en ese lugar se ha mantenido para la historiografía. Pero, como ha demostrado la crítica más moderna, fue un asunto trascendental y resonante en el tránsito entre dos siglos. Implicó no solo a muchos intelectuales, sino a la consideración de elementos fundamentales de la cultura de la época como la profecía, la historia de España, la importancia del árabe como lengua bíblica y también como herramienta intelectual, el papel de los moriscos en la sociedad granadina, etc.³⁹

38. Manuel Barrios Aguilera, «El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas de Granada: Sacromonte versus Ignacio de las Casas», *Al-Qantara* 24, 2 (2003), pp. 477-531.

39. Manuel Barrios Aguilera & Mercedes García-Arenal (eds.), *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, València / Granada / Zaragoza, Publicacions de la Universitat de València / Editorial Universidad de Granada / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006; Manuel Barrios Aguilera & Mercedes García-Arenal (eds.), *¿La historia inventada? Los Libros Plúmbeos y el legado Sacromontano*, Granada, Universidad de Granada, 2008; Mercedes García-Arenal &

Algo demasiado sonoro como para que alguien como Miguel de Cervantes, quien estuvo en Granada en 1594, pero que seguía la cultura de su tiempo, no lo hubiera registrado para ubicar el descubrimiento. Ya en 1974 Leonard P. Harvey ponía negro sobre blanco que Miguel de Cervantes iba a levantar la narración de la tercera salida de Don Quijote sobre un curioso descubrimiento⁴⁰:

Pero el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento. Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres...

Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliyas y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quixote⁴¹.

Después del añorado Leonard Harvey, otros críticos han insistido igualmente en la indudable presencia de los descubrimientos del Sacromonte granadino en Don Quijote⁴². Además, este motivo que por fuerza debía sonar familiar al lector llevaba añadido un segundo que derivaba de la naturaleza semisecreta del texto descubierto: la necesidad de una traducción para conocer su contenido⁴³.

Fernando Rodríguez Mediano, *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*, Madrid, Marcial Pons, 2010; Manuel Barrios Aguilera, *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*, Granada, Universidad de Granada, 2011.

40. Leonard P. Harvey, *The Moriscos and Don Quixote. Inaugural Lecture in the Chair of Spanish delivered at University of London King's College*, London, King's College, 1974.

41. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 529 y 534.

42. Michel Moner, «El problema morisco en los textos cervantinos», en Inés Andrés-Suárez (ed.), *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos. Actas del Grand Séminaire de Neuchâtel*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 85-100.

43. María Carmen Martín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballería españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*,

Por supuesto, «descubrimiento» de un manuscrito que ha estado oculto durante centurias y necesidad de un avezado traductor que lo haga comprensible es uno de los motivos más presentes en la literatura española del siglo XVI⁴⁴ y, en este sentido, Miguel de Cervantes disponía de modelos varios para utilizar este recurso narrativo. Así lo indicaba, por ejemplo, Márquez Villanueva, quien insistía en la influencia de Fray Antonio de Guevara sobre Cervantes para justificar la utilización del motivo⁴⁵.

Sin embargo, fue una pena que Márquez Villanueva, quien no dejó de ver los paralelismos entre las páginas de Cervantes y los textos del Sacromonte, no dedicara más espacio en su postrer libro cervantino a profundizar en todo el universo paratextual que con originales y traducciones se levantó en la ciudad del Darro. Mundo paratextual que tenía, además, que ver con las traducciones de maravillosos «autores» que escribían en árabe, que contaban historias pasadas en árabe y que tenían que ser afanosamente traducidos al español por moriscos aljamiados —que supieran ambos idiomas, naturalmente—.

Porque Cide Hamete Benegeli, el historiador árabe y manchego que va a relatar las aventuras del también manchego caballero andante, estaba a comienzos de siglo XVII en buena compañía. Desde el fondo temático de la caída de Granada aparecía el granadino Aben Hamin, testigo de los hechos y recopilador de documentos que le desvelen lo que él no ha podido ver⁴⁶. En efecto, Ginés Pérez de Hita había echado mano de ese recurso metaficcional en su *Historia de los vandos de los Zegries y Abencerrajes, caballeros moros de Granada* (1595): «assí como la escriuió el Moro Abenhamin, historiador de todos aquellos tiempos, dende la entrada de los Moros en España: porque este Abenhamin tuvo muy solícito cuydado de recoger todos los papeles y escrituras que tratauan estas cosas de Granada»⁴⁷. El éxito de la novela durante más de dos siglos, en España y en Europa, popularizó el recurso y consagró la ficción del historiador árabe que recoge puntualmente los hechos bélicos traducidos y narrados.

Claro que si el grave Aben Hamin tuvo éxito, no le fue a la zaga el alcaide Abulcaçim Abentarique. Fue este también fiel historiador árabe que recogió, de vista y con documentos, la conquista árabe de España y el posterior gobierno de

Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 541-548; Hans Christian Hagedorn, *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

44. François Delpech, «El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del libro», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53 (1998), pp. 5-38.

45. Márquez Villanueva, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, pp. 133-150.

46. María Soledad Carrasco Urgoiti, *The Moorish Novel: El Abencerraje and Pérez de Hita*, Boston, Twayne Publishers, 1976.

47. *Historia de los vandos de los Zegries y Abencerrajes, caballeros moros de Granada, de las guerras civiles que hubo en ella*. Zaragoza, Miguel Ximeno Sánchez, 1595, p. 24.

los árabes en la Península. Miguel de Luna, el morisco traductor oficial del rey y asimismo traductor de los plúmbeos del Sacromonte, «halló» su manuscrito árabe en la Biblioteca del Escorial y lo tradujo con toda la pericia de la que fue capaz. Libro enormemente leído en España y fuera de España, la *Verdadera Historia del rey Don Rodrigo* (Granada, 1592)⁴⁸ desesperaba a Menéndez Pidal porque sacaba la leyenda de Don Rodrigo de su carril natural y ofrecía una visión completamente distinta de la conquista árabe de España⁴⁹.

Para el libro de Miguel de Luna, como es sabido, la conquista de los ejércitos árabes vino a poner fin a un oscuro y violento periodo visigodo en España, en el que las traiciones y la muerte eran los denominadores comunes. Por el contrario, los ejércitos árabes y sus mandatarios ofrecen desde el primer momento rendiciones honorables y uniones conyugales a los vencidos cristianos. Nada en la conquista se justifica por providencialismos o ayudas divinas, sino por estrictas circunstancias físicas o militares. Desde el primer momento, el gobierno árabe imparte justicia por igual a todos los súbditos, con independencia de su condición social o confesión religiosa. El culmen de esta tolerancia será el sultán Miramamolín Iacob Almançor, que aparecerá en la segunda parte de la obra (Granada, 1600), siempre preocupado por la formación científica y moral de sus súbditos y que siempre les premiaba por sus servicios a la sociedad sin importarle para nada su origen. Como es obvio, tal modelo de tolerancia y abanderado del mérito personal es interpretable como un ácido contraste con el camino que había tomado la sociedad española contemporánea a Luna⁵⁰. El morisco médico y traductor real deseaba ser completamente admitido en la sociedad española con independencia de su origen árabe, como otros ciudadanos moriscos de Granada, de estirpe elevada, un argumento que también utilizaba Pérez de Hita⁵¹. Para Miguel de Luna, como antes para Francisco Núñez Muley y su célebre Memorial a la Chancillería de Granada⁵², los moriscos han demostrado a los reyes españoles ser fieles súbditos desde la conquista de Granada y aún antes, por lo que no deberían sufrir baldón alguno por su

48. *Historia verdadera del Rey Don Rodrigo*, estudio preliminar de Luis F. Bernabé Pons, Granada, Universidad de Granada, 2001.

49. Francisco Márquez Villanueva, «La voluntad de leyenda de Miguel de Luna», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 2 (2007), pp. 359-395.

50. Luis F. Bernabé Pons, «Miguel de Luna, pasado de Granada, presente morisco», *Studi Ispanici*, 32 (2007), pp. 57-71.

51. María Soledad Carrasco Urgoiti, «Experiencia y fabulación en las *Guerras Civiles de Granada*», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 41-42 (1993-1994), pp. 47-72.

52. Bernard Vincent, «Et quelques voix de plus: De Francisco Núñez Muley à Fatima. Ratal», *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), pp. 131-145; edición y estudio del Memorial en íd., «Estudio preliminar» a Antonio Gallego Burín y Alfonso Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 8-52 (edición original en Granada, 1968).

lejano origen. Ellos eran, tal y como se presentaba Luna ante las autoridades, «cristianos arábigos», sobre los que no se debería tener dudas⁵³.

Si es obvio que Miguel de Cervantes conocía el *affaire* de los Plomos del Sacromonte, más evidente es que conocía a Luna y a uno de los libros más leídos en la España de finales del siglo XVI. Cervantes captaba la naturaleza particular de todos estos textos y sus autores e ironizando sobre su presencia en la literatura de su tiempo los echaba a volar para narrar las aventuras de Alonso Quijano. Los Libros Plúmbeos y Miguel de Luna le ofrecían textos manuscritos hallados, serios historiadores árabes (que resultaban ser moriscos, a la postre) y voluntariosos traductores (algunos de los cuales también resultaban ser moriscos)⁵⁴. Una vez más, Cervantes destilaba una información que tenía alrededor suyo para crear literatura de fuste.

Claro que las cosas aún pueden parecer más fascinantes. Recientemente ha visto la luz un largo e intrincado proceso inquisitorial incoado al tendero morisco, residente en Toledo, Jerónimo de Rojas entre 1601 y 1603. Este, acusado de mantener la fe en el islam y practicar ritos islámicos, morirá finalmente en la hoguera cerca del río Tajo en junio de 1603. En su proceso, el morisco hará varias largas declaraciones, pero asimismo intervendrá una larga serie de testigos (parientes, amigos, compañeros de prisión...) alrededor de la acusación que se ha elevado contra este morisco.

Lo que nos interesa ahora es que Jerónimo de Rojas y otros moriscos tenían en un alto aprecio a Miguel de Luna como uno de los musulmanes más instruidos de España («no hay en España mejor moro», dirá el testigo). Especialmente apreciada por el grupo de moriscos toledanos que conocía a Luna era su interpretación de los libros de plomo de Granada. Miguel de Luna explicaba a esos moriscos de Toledo una interpretación radicalmente diferente a la católica que había ofrecido al obispo Castro en Granada. Él consideraba, y así lo comunicaba a sus correligionarios, que los Libros Plúmbeos del Sacromonte eran textos islámicos que revelaban los errores del cristianismo y ofrecían una nueva versión del mensaje cristiano primitivo, que resultaba en armonía con el islam puesto que no habían sido contaminados por San Pablo o las autoridades posteriores⁵⁵. Evidentemente, Miguel de Luna había conseguido ocultar a las

53. Mercedes García-Arenal, «Médico, traductor, inventor: Miguel de Luna, cristiano arábigo de Granada», *Chronica nova*, 36 (2006), pp. 187-231.

54. Luis F. Bernabé Pons, «De los moriscos a Cervantes», *eHumanista/Cervantes*, 2 (2013), pp. 156-182; Gerard Wieggers, «The Granada Lead Books Translator Miguel de Luna as a Model for Both the Toledan Morisco Translator and the Arab Historian Cidi Hamete Benengeli in Cervantes' *Don Quixote*», en K. Ingram (ed.), *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond*, Leiden, Brill, 2016, pp. 150-163.

55. Mercedes García-Arenal & Rafael Benítez Sánchez-Blanco, *The Inquisition Trial of Jerónimo de Rojas, A Morisco of Toledo (1601-1603)*, Leiden, Brill, 2022.

autoridades cristianas su doble vida de musulmán en secreto y cristiano árabe en público.

Pero lo que sin duda llama la atención, más en relación con Miguel de Cervantes y el *Quijote*, es que esos contactos y esos encuentros con Miguel de Luna ocurrían en las tiendas que tenían los moriscos... en el Alcaná de Toledo. En ese lugar en el que el Cervantes narrador se topa con los cartapacios que un muchacho vendía y que le hacen buscar a un morisco aljamiado que le traduzca la historia narrada por Cide Hamete Benengeli, justo en ese lugar se movía con comodidad un morisco aljamiado que había traducido años antes a otro historiador árabe. Ese morisco traductor, Luna, también se las había visto con un manuscrito como el que contenía la tercera salida de Don Quijote, que estaba guardado en una caja de plomo. Por ende, esa caja que se había hallado al derribar una antigua ermita pertenecía a un médico. Exactamente como Miguel de Luna.

Posiblemente nunca sabremos qué grado exacto de conocimiento atesoró Miguel de Cervantes acerca de los moriscos, de los libros plúmbeos de Sacromonte y de Miguel de Luna. Se está todavía, además, en pleno proceso de interpretación de la presencia islámica en la sociedad y cultura españolas de los Siglos de Oro, una tarea que aún quedaba pendiente en muchos aspectos. Muchas veces, además, la realidad parece un argumento de novela perfeccionado. Lo que sí parece evidente es que a lo que Cervantes conociera y pensara supo darle la intensidad de los grandes escritores para crear otro mundo fascinante. Cervantes, desde la última vuelta de su camino, parece volverse hacia los moriscos que había conocido con la desesperanza de los deseos no cumplidos, los suyos de humanismo cristiano y los de los moriscos de haber permanecido en su tierra: «Cervantes tiene una frase suprema hablando de estos personajes del *Persiles*; una frase henchida de melancolía, de fatalidad y de misterio, que nos hace soñar y nos llena de inquietud. “Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos”, escribe el poeta. Un deseo siempre anheloso, un deseo errante por el mundo, un deseo insatisfecho, un deseo que siempre ha de ser deseo; eso es el libro de Cervantes»⁵⁶.

56. Azorín, «Al margen del *Persiles*», *Con Cervantes*, Madrid, Austral, 1957 (2.^a ed.), p. 48. También relacionó Azorín con los moriscos el tema, tan querido para él, de la fatalidad en la historia y la personalidad de España, a propósito de sus lecturas del gran Diego de Saavedra Fajardo: «como a vencidos se les trató durante su permanencia en España; como a conciudadanos debió haberseles tratado»; Raúl Molina Sánchez, «El pensamiento de Saavedra Fajardo en los artículos periodísticos de Azorín», en P. Peyraga (ed.), *Azorín: Los clásicos redivivos y los universales renovados*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2012, pp. 225-232.

EL MILAGRO DE LAS LÁGRIMAS (ORIHUELA, 1706) Y LA INQUISICIÓN

Enrique GIMÉNEZ LÓPEZ
Universidad de Alicante

Una imagen de la Virgen de los Dolores sudó y lloró los días 8 y 9 de agosto de 1706 en Cabezo de Torres, una pedanía próxima a Murcia, situada en el camino de Orihuela, en la partida de Monteagudo. El suceso coincidió con el saqueo de Alicante por las tropas austracistas, inglesas en su mayor parte.

Casi un siglo después, el 25 de junio de 1796, cuando las tropas de Napoleón invadieron la región de Emilia-Romagna, en la catedral de San Ciriaco de Ancona se dio un fenómeno similar: una imagen de la Virgen esbozó una sonrisa, parpadeó y movió los brazos como si animase a los fieles contra los «ímpíos» franceses. A partir de entonces se desencadenó en la Italia jacobina lo que Renzo de Felipo y Massimo Cattaneo han calificado de «*ondata di miracoli*» (Felipo, 1965; Cattaneo, 1995). No menos de medio centenar de imágenes parpadearon y derramaron lágrimas aquel año. Algunos jesuitas exiliados interpretaron aquellos «estupendos prodigios» como mensajes divinos. Para el leonés Manuel Luengo, con ellos se avivaba y renovaba la fe; en Mantua, según el valenciano Vicente Olcina, la Virgen y el niño Jesús representados en cierta pintura habían aparecido con «sus divinos rostros bañados en sudor», tal y como había acontecido en el camino de Orihuela noventa años antes con la Virgen de los Dolores de Cabezo de Torres.

Fue Orihuela proclive a hechos milagrosos, desde el hallazgo de la imagen de la que sería su patrona, la Virgen de Monserrate, hasta los narrados por Gabriel Miró en su novela *Nuestro Padre San Daniel*, cuando refiere que, a fines del siglo XVI, cierto escultor labró en un olivo una imagen de San Daniel que retoñaba prodigiosamente en laurel; y cómo frente a esa imagen oscura, siniestra, de San Daniel se alzaba la luminosa y dulce de Nuestra Señora de la

Visitación, que vio cómo una centella milagrosa «baja y enciende el vaso del sediento lamparín» (Miró, 1921: 19).

A raíz de lo sucedido en Cabezo de Torres, el obispo de Cartagena, Luis Belluga, publicó una carta pastoral, reimpresa con frecuencia por ser una exaltación del favor de la providencia divina hacia la causa de Felipe V (Belluga, 1706). Un año después, con motivo del nacimiento del infante don Luis (25 de agosto de 1707), pronunció un sermón en la catedral de Murcia en el que glosó el milagro de la «Virgen de las Lágrimas» (Vilar, 2003), cuya intercesión había protegido a la ciudad y al reino de los enemigos de la fe y de la corona (González Cruz, 2002: 23-70). Su postura fue criticada por quienes consideraron que se había excedido al proclamar la guerra como de Religión (Pérez Picazo, 1966, II: 43)¹.

Por su parte, los borbónicos murcianos editaron en 1706 la *Gaceta de Murcia*, con el propósito de contrarrestar los folletos y noticias difundidos por el austracismo (Gómez Salazar, 1959), que en el verano de aquel año había proclamado rey al archiduque en Cartagena y Orihuela, tras el cambio de bando del conde de Santa Cruz de los Manueles y de Jaime Rosell, marqués de Rafal y señor de Rafal, Benejúzar y Puebla de Rocamora, quien como gobernador de Orihuela se había inclinado por el archiduque Carlos (Vilar, 1981: 677-684).

Un sacerdote y dos seglares denunciaron a Tomás Martínez, abogado oriolano que había estudiado Derecho en la universidad de su ciudad natal, en la que se había graduado de bachiller y doctor, por negar que la imagen de Nuestra Señora de los Dolores hubiera sudado y derramado lágrimas². Según los denunciantes, Martínez había escrito y mandado imprimir un folleto titulado *Lumbrera que saca al mundo el R. P. Predicador fray José Ibáñez del Orden de San Agustín para desterrar las sombras con que se oculta la verdad*³. El propósito del escrito era desautorizar al obispo «y establecer la rebelión de Orihuela y otros pueblos contra Su Majestad», al que se refería como duque de Anjou y no como Felipe V, por considerarlo como intruso «a la Corona de que la tiranía de Francia había despojado al Sr. Archiduque». Si la imagen había llorado y transpirado sudor se había debido a que el prelado se «apartase de las huestes de Dios y acaudillase las temporales, estableciendo ejemplares con que se arruinase la religión». Calificaba al obispo de «lobo e indigno del sacrificio del altar», y llamaba a la desobediencia a los diocesanos de Cartagena y Murcia. Justificaba que el Archiduque contara con el apoyo de los infieles

1. La profesora Pérez Picazo recopiló varios dictámenes críticos con la posición del obispo Belluga, que usurpaba prerrogativas propias de la Santa Sede (1966, II: 43).

2. El resumen del expediente del proceso en A. H. N. *Inquisición* leg. 2.847.

3. El folleto de 8 páginas fue editado en Barcelona por Rafael Figueró. Se conservan dos ejemplares: en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, y en la Biblioteca Borja de la Provincia Tarraconense de la Compañía de Jesús, en San Cugat del Vallés.

ingleses y holandeses porque estos no auxiliaban su causa por motivaciones religiosas: «solo su fin era la codicia».

El folleto atribuido equivocadamente al abogado oriolano ponía en duda que la imagen hubiera llorado: «no se conformaba con los estilos soberanos el llorar, porque Cristo nuestro Señor no había llorado en el huerto», postura considerada por los denunciantes como impía, *pia rumaurium offensiva*, escandalosa, temeraria y herética.

Los calificadores del Santo Oficio coincidieron con los denunciantes: el folleto (que carecía de licencia y cuyo lugar de impresión tampoco constaba) fue prohibido porque denigraba al obispo y además de injurioso era sedicioso, malinterpretaba las Escrituras y disculpaba a los herejes.

Martínez ingresó en las cárceles de la Inquisición el 20 de octubre de 1706; sus bienes fueron embargados, se tomaron sus señas físicas⁴ y se le instruyó causa. Ocho días después se celebró la primera audiencia. Martínez alegó que únicamente había corregido en la imprenta oriolana un papel —cuyo contenido no recordaba— firmado por cierto religioso agustino llamado fray José Ibáñez, quien le había requerido para que actuara como corrector y confesado que su propósito era responder a una carta exhortatoria del obispo y contradecir el supuesto milagro de la imagen de los Dolores.

El 30 de octubre, Martínez fue sometido a un segundo interrogatorio. Reconoció el folleto y confesó que él mismo lo había escrito y entregado al impresor bajo la autoría de fray José Ibáñez; pero que no había advertido que contuviese objeto alguno de denuncia ante el Santo Oficio. Admitió que el nombre del autor coincidía con el de un predicador conocido en Orihuela por haber sido preceptor de fray Nicolás Cerdá, prior del convento de los agustinos de la ciudad.

Durante una tercera audiencia, celebrada el 3 de noviembre, reveló que el prior Cerdá le había dado noticias y facilitado textos de las Sagradas Escrituras, y que el austracista Luis Manuel Fernández de Córdoba, conde de Santa Cruz, *cuatralbo* de las galeras de España, que tomó Cartagena para el Archiduque (Pardo, 1910)⁵, había sufragado la impresión. El prior le había dado cuenta de ciertos actos sacrílegos cometidos en Játiva por las tropas del conde de las Torres. La referencia a la codicia de ingleses y holandeses —«hambre de oro», en el texto— la había incluido por creer que lo liberaba de la acusación de posible adhesión a los aliados; asimismo, dijo «que había hablado hiperbólicamente,

4. «D. Tomás Martínez es de buen cuerpo, moreno, barba clara, y una cicatriz grande sobre la ceja izquierda, pelo lacio castaño, y de edad de cuarenta y dos años».

5. El 15 de junio de 1706 el conde de Santa Cruz salió de Cartagena con dos galeras con destino a Orán, plaza que debía socorrer. Al día siguiente se unió a dos buques ingleses frente a la costa de Alicante. El marqués de Rafal, gobernador de Orihuela, proclamó rey al Archiduque un mes más tarde y se dirigió a la toma de Murcia.

pero que no quería autorizar por razón de la codicia el hurto sacrílego». No había sido su intención negar el milagro de la imagen de la Virgen, sino únicamente manifestarse partidario del Archiduque, «y que si había puesto en dicho papel alguna cosa que se opusiese a nuestra fe, estaría loco cuando escribía y dejado de la mano de Dios, llevado de la lisonja con que quería complacer a dicho conde de Santa Cruz».

En posteriores audiencias (4, 18, 19 y 22 de noviembre) no añadió nada nuevo a lo ya declarado. Se limitó a afirmar que su intención había sido adular tanto al conde de Santa Cruz como al prior Cerdá, y a pedir perdón por su «error e ignorancia». El 27 quedó la causa vista para su calificación. El 12 de enero de 1707 se le dio audiencia, en la que se reafirmó en sus declaraciones; tres días después, por medio de su abogado, Martínez, declaró que la motivación que le había llevado a redactar *Lumbrera que saca al mundo* había sido obtener el nombramiento de auditor de las Galeras de España, ya que el conde de Santa Cruz —al igual que el prior de San Agustín y el predicador Ibáñez— le había instado a redactar el escrito y todos ellos «se lo habían celebrado mucho», sin estar en su ánimo faltar a la ortodoxia de la Iglesia católica.

Los tres calificadores del Santo Oficio, más dos jesuitas, determinaron (21 de enero) que la finalidad del autor había sido desautorizar la carta pastoral del obispo Belluga. El 26 de febrero se procedió a la votación a puerta cerrada, con el reo «en forma de penitente» en presencia de los ministros del Santo Oficio y de veinticuatro sacerdotes, regulares y seculares, de los que cuatro eran de Orihuela, dos de Cartagena y los demás de Murcia. Constituían el tribunal los inquisidores Diego Muñoz Baquerizo y Jacinto de Arana y Cuesta (Vilar, 2002; 46)⁶, junto con el franciscano fray Juan Hidalgo. La sentencia fue de destierro durante ocho años de Murcia, Orihuela, Cartagena, todo el Reino de Valencia y de la Corte; y que los cuatro primeros años los cumpliera en Orán sirviendo al rey, «y privado perpetuamente de usar en sus escritos de la Sagrada Escritura». El inquisidor Jacinto de Arana y el franciscano fray Juan Hidalgo pidieron que el reo fuese privado también de escribir sobre cuestiones canónicas o relativas a la potestad y jurisdicción espiritual de los obispos.

El Consejo de la Inquisición confirmó la sentencia por decreto de 17 de marzo, si bien redujo los años de destierro de ocho a seis, y de cuatro a tres los que debía cumplir en el presidio de Orán. El 3 de mayo, Martínez fue entregado al corregidor de Cartagena para que dispusiera su traslado al presidio norteafricano.

6. Al inquisidor Jacinto de Arana se le ofreció por los austracistas la mitra de Cartagena, que rehusó.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BELLUGA, Luis, *A nuestros muy amados en Christo los fieles de esta nuestra Diócesis... Aviendo experimentado en los días 8 y nueve del corriente, el maravilloso sudor y lágrimas que por tres veces tan copiosamente derramó la Sagrada Imagen de María Santísima de los Dolores, en una de las caserías de la huerta de esta Ciudad, que mira a la parte de Alicante*, Madrid, 1706.
- CATTANEO, Massimo, *Gli occhi di Maria sulla rivoluzione*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1995.
- FELIPO, Renzo de, «Paura e religiosità popolare nello stato della Chiesa alla fine del XVIII secolo», en *Italia Giacobina*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, pp. 289-316.
- GÓMEZ DE SALAZAR Y ALONSO, Julio, *Gaceta de Murcia de 1706. Notas sobre los orígenes de la prensa murciana*, Murcia, Sucs. de Nogués, 1959.
- GONZÁLEZ CRUZ, David, *Guerra de Religión entre príncipes católicos*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2002.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel*, Madrid, Atenea, 1921.
- PARDO Y MANUEL DE VILLENA, Alfonso, *El Marqués de Rafal y el levantamiento de Orihuela en la Guerra de Sucesión (1706)*, Madrid, Est. Tip. Jaime Ratés, 1910.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid, CSIC, 1966.
- VILAR, Juan Bautista, «Belluga, imprentas e impresores en Murcia y Roma (1705-1743)», *Carthaginensia*, 19, 36 (2003), pp. 393-404.
- VILAR, Juan Bautista, *El cardenal Luis Belluga*, Granada, Comares, 2002.
- VILAR, Juan Bautista, *Orihuela, una ciudad valenciana en la España moderna*, Murcia, Patronato Ángel García Rogel, 1981.

SAFO EN LA IMAGINACIÓN DE CAROLINA CORONADO Y DE EMILIO CASTELAR

José María FERRI COLL
Universidad de Alicante

A pesar de no haberse conservado más que una mínima parte de los doce mil versos que se estima que conforman la obra de la poeta griega Safo, cuya vida transcurrió entre los siglos VII y VI a. C., el nombre de esta, acompañado de testimonios de carácter histórico junto con detalles debidos principalmente a la imaginación de los cómicos griegos del siglo IV a. C. y de Ovidio, siglos más tarde, útiles sin duda alguna para armar una biografía de la de Lesbos más legendaria que verídica, ha sobrevivido a su tiempo por un lado como ejemplo de la enamorada suicida y por otro como modelo excelso de poeta lírica. En las letras españolas del siglo XIX, en diferente género y bajo distintas perspectivas, la escritora de Lesbos estuvo presente (López, 1997; Barrero, 2004).

En 1839, el periódico barcelonés *Museo de Familias* publicó en su sección dedicada a la literatura un artículo titulado «Mujeres griegas», en que, como es natural, su autor, cuyo nombre desconocemos, dedicó mucho más espacio a Safo que a las otras diecisiete mujeres acogidas en su trabajo, haciéndose eco de muchos de los detalles biográficos cuya exactitud ignoramos, entre ellos el lugar común del suicidio:

Que la mujer que ha escrito esta oda, dechado del género amatorio, haya trepado el promontorio de Leucada y terminado su vida para encontrar en la muerte un asilo contra el extravío de su corazón, es un hecho muy creíble. Ateneo, útil conservador de una infinidad de tesoros antiguos, ha insertado, en sus *Deipnosophistas*, otra oda mucho menos conocida que la precedente, pero digna de ser estudiada. Safo la compuso cuando Faón, menos afecto al embeleso poético que al atractivo de una tierna beldad, había orillado a la Lesbia. Byron, Burns, Meléndez y Arriaza han expresado gallardos raptos sobre el mismo objeto.

[...]

El fin de aquella vida, sacrificada en el ara de la diosa que la poetisa invocaba, fue el desenlace natural de un drama tan acalorado. ¿Quién ignora la historia del infiel y fugitivo Faón y del promontorio de Léucade? Este promontorio es una roca blanca y descarnada, tal vez la más espantosa de la Acarnania. Forma el cabo de la isla de San Mauro, y cuando se navega en el mar Jónico, se ve a muy larga distancia en el horizonte. Este promontorio de los amantes [...] ha dado margen a una infinidad de historias que Focio ha recogido, y que son tan anoveladas como entretenidas. Las olas de Leucada, si hemos de dar crédito a los historiadores, han tragado muchos más hombres que mujeres. Safo es la primera que haya usado este violento remedio contra el amor (1839: 236-237).

Otro artículo de 1842, firmado en esta ocasión bajo las iniciales S. R. en el *Semanario Pintoresco Español*, titulado «La poetisa Saffo», es deudor de una famosa epístola de Ovidio en que se aireó la imagen de una Safo desdeñada. En efecto, así se nos muestra en las *Cartas de las heroínas*, más concretamente en la dirigida por Safo a Faón, el amante desdeñoso. Para comprender la fama que había alcanzado la griega basta con repasar el índice de epístolas y comprobar la nómina de remitentes elegidas por el autor del *Ars amandi*: Penélope, Medea, Dido, Hero, entre otras muchas. Es decir, Safo comparece aquí entre lo más granado de los mitos femeninos antiguos. Además, hay que señalar que la de Lesbos es la única de las veintiuna heroínas cuya existencia real se ha podido comprobar. Quizás, la delgada línea que ha venido separando al personaje histórico del mito ficcional ha hecho que, a lo largo del tiempo, el caso de Safo haya sido ambivalente y su biografía apta para satisfacer tanto a los amantes de la verdad como a quienes prefieren imaginar al personaje legendario. Si no tenemos constancia histórica de su biografía amorosa, al contrario sí ha quedado patente que su poesía fue admirada en su época sin lugar a dudas hasta el punto de que se la consideró una escritora de oficio consagrada a la poesía no como pasatiempo sino con el ánimo de ser reconocida como poeta.

El hecho de ser poeta aplicada al tema amoroso y al mismo tiempo mujer desdeñada que planea su suicidio la hizo doblemente atractiva para los lectores y lectoras del siglo XIX, que seguramente se harían eco más de la leyenda sobre la griega que de su propia obra porque la de Lesbos se había convertido en un motivo literario y esa circunstancia, así como la escasa obra disponible de la poeta, habían conseguido trasladar a la imaginación del público antes el ejemplo del mito que la vida y obra de una escritora esplendente y singular. La representación madrileña acaecida en 1842 y 1843 de la ópera de Cammarano y Pacini *Saffo*, estrenada en Nápoles en 1840, es uno de los indicios que apuntan a la fama que tenía el personaje entre el público culto, así como la pervivencia de la historia de la pasión amorosa y del suicidio de la poeta griega. Dos ejemplos

complementarios de cómo imaginaron a Safo los escritores españoles del XIX vienen representados por Carolina Coronado y Emilio Castelar. La primera, excepcional y apreciada poeta en su tiempo, como han dejado patente quienes se han acercado a la biografía de la extremeña desde diferentes perspectivas (George, 1852; Cascales, 1911; Burgos, 1917; Gómez de la Serna, 1942; Diego, 1962; Castilla, 1987; Pérez, 1999; Haidt, 2011; Fernández, 2011; Burguera, 2018; Cabello 2021), se hizo eco de la condición de Safo de enamorada desdeñada y suicida, sobre todo en su lírica, mientras que en sus artículos defendió el carácter singular y reivindicativo de aquella como mujer que aspira a la libertad, que, por su sexo, no puede alcanzar plenamente. El segundo, por su parte, rechazando la autenticidad de la biografía amorosa de Safo, se aplicó en contextualizar a la griega en su momento artístico, político y cultural en un vasto retrato de una sociedad donde el matriarcado tiene prevalencia.

En dos curiosos artículos dedicados a Safo y a Santa Teresa publicados en el *Semanario Pintoresco Español*, Carolina Coronado (1850 a y b) considera a ambas mujeres «genios gemelos» intentando trazar un paralelismo entre sus vidas que no ha sido bien recibido, en general, por la crítica, aunque una contemporánea como Madame Richard lo considerara «un pensamiento original y bello» (1850: 194), por más que afeara a la autora el hecho de que hubiera preterido a grandes escritoras francesas en favor de Teresa de Ávila, que había carecido de instrucción literaria; o que se ha interpretado como una forma de pergeñar una suerte de genealogía de escritoras de diferente pelaje de la que formaría parte asimismo la extremeña (Kaminsky, 1993). Precisamente en la respuesta de Carolina Coronado que el *Semanario Pintoresco Español* publicó a continuación del texto de Amelie Richard, la española defiende el parnaso femenino español: «Por lo que hace a las españolas, no ambicionamos ejércitos de Literatas; nos basta con haber tenido una poetisa más inspirada que las francesas, y que esa haya sido Santa» (Richard, 1850: 195). La defensa que lleva a cabo Carolina Coronado en este punto es interesante para entender mejor la finalidad de la comparación entre Safo y Santa Teresa:

La alabanza que hemos tributado a Santa Teresa es débil. Santa Teresa merece más. Santa Teresa y Safo son las primeras poetisas del mundo, y merecían ser elogiadas por el primer crítico de la Francia, por madame Estael...

¡Oh, madame Estael!

¿Y por qué no hemos comparado a madame Estael con Teresa o con Safo? pregunta madame Richard. Vamos a decirlo.

Porque un hombre no puede ser comparado sino con otro *hombre*. Porque un poeta grave, un filósofo profundo, un político eminente, un erudito, un sabio, en fin, no pueden ser comparados con una poetisa. Porque las cualidades de sus talentos son diferentes. Porque son opuestas.

Entremos en el fondo de la cuestión.

La Literata no es la *Poetisa*. La *Poetisa* no es la *Sabia*.

La facultad poética es un talento innato. Rudo como el de Ossian, que cantaba en los bosques a la llama de un tronco de encina; cultivado como el de Lord Byron, que escribía desde el fondo de la butaca, el talento poético se robustece o se debilita en la instrucción según su índole, pero no se adquiere.

En España no hay educación literaria para las mujeres. Madame Richard lo confiesa hablando de nuestra Santa.

Teresa de Jesús ha escrito por *genio* por *inspiración*, Teresa de Jesús es *Poetisa*.

La literatura es un arte. Se *aprende a escribir* prosa, se *aprende a versificar*, se pueden componer libros sin ser poeta (Richard, 1850: 195).

Creo que hay puntos de vista interesantes en los artículos consagrados a Safo y algunos temas cuya importancia la escritora extremeña quiso destacar enfrentando cara a cara a las dos mujeres. Sin embargo, el afán de la de Almendralejo por hacerlas parte de una misma sustancia y por trazar un recorrido sentimental e intelectual común para las dos escritoras roza muchas veces lo absurdo. Me parece que, precisamente por resultar la comparación muy forzada, ha quedado en segundo plano la reflexión que Carolina Coronado hace sobre motivos también abordados en su poesía. Uno de estos temas es el carácter de la genialidad, asociada a la soledad y la melancolía, que puede desembocar en el suicidio:

Los grandes ingenios nacen por lo regular aislados, y viven moralmente célibes. Esta soledad, este abandono del alma que ha producido en los tiempos modernos el sarcasmo de Ciron, el hastío de Espronceda y el suicidio de Larra, debió ser la causa de la desesperación de Safo (Coronado, 1850a: 90).

La soledad, en efecto, es la primera enfermedad que afecta a los seres dotados de talento singular. Aristóteles se había preguntado en la sección 2.^a del *Problema XXX* por qué todos los hombres de ingenio habían sido melancólicos. Como es sabido, los griegos consagraron el género de los *Problemata* a aquellos asuntos para los que no había una respuesta, o al menos una solución satisfactoria plenamente. Desligada del aura de excepcionalidad y prestigio de que había gozado sobre todo a partir de su tratamiento renacentista, la melancolía en el siglo XIX entra de lleno en el catálogo de las enfermedades mentales. Es también el momento en que este padecer empieza a adscribirse al territorio del cerebro y no tanto a los males físicos provocados por el desorden de los humores que, desde los médicos de Cos, había prevalecido en la medicina occidental. Así, en 1843, el famoso psiquiatra francés Jules Baillarger (1809-1890) describió a un grupo de pacientes inmóviles, en apariencia «idiotas», transitoriamente absorbidos en un delirio interior (ideas tristes, alucinaciones) del que solo podían dar cuenta una vez recuperados, y llamó a ese cuadro «melancolía con estupor» o «melancolía estuporosa». Casi todas las taxonomías decimonónicas consagradas a ordenar y nombrar las enfermedades de la mente incluyen la

melancolía en sus diferentes géneros (Plumed, 2005). Se suele caracterizar por una especie de letargo e incapacidad para que quien la sufre pueda emprender acción alguna. En 1886, Savage dijo de la melancolía que esta era un «estado de depresión mental, en el que la tristeza es desproporcionada tanto en relación con su causa aparente como en la peculiar forma que adopta. El dolor mental depende de cambios físicos y corporales y no directamente del ambiente». A finales del siglo XIX, los marbetes *depresión* y *melancolía* se utilizaron indistintamente. En este sentido, J. Jastrow escribió en el *Dictionary of philosophy and psychology*, editado por Balwin (1901), *sub voce depression* que se trataba de una «enfermedad caracterizada por el abatimiento del ánimo, la falta de valor o de iniciativa y la tendencia a los pensamientos tristes». Las conductas suicidas, que se venían relacionando con estos padecimientos desde antiguo, atrajeron a los románticos no solo en la ficción sino también en la realidad por el caso singular de los escritores suicidas. En ese contexto, Carolina Coronado se atrevió a explicar el suicidio de Safo:

¡Ahora creo hallar en tu suicidio el arrebató de un corazón bueno y generoso, ciego de dolor y desesperado por tan duras ofensas y tan crueles decepciones! No, Safo no era mala; y esas palabras de virtud que coloca en sus labios el recto Aristóteles, no fueron hijas de la hipocresía. El alma de Safo era ingenua, y por eso su amor prestó fundamento a la calumnia. Safo nació para redimir a su sexo del desprecio en que le tenía la superioridad de los hombres, y como redentora fue mártir. En vano consultó a los oráculos. Las pitonisas engañaban su credulidad. Sí, Safo era una mujer llena de abnegación, una mujer sublime que consagró su existencia a las nobles pasiones. La inspiración de la poesía no desciende a los seres innobles, a los seres degradados. Safo engrandeció las artes. Safo regeneró el entendimiento de las mujeres de Atenas, y esa estatua que Silanión famoso la esculpió en vida, y esas monedas que se acuñaron con su busto, y ese delirio de la Grecia por el nombre de Safo, ¡no podían ser ovaciones a una mujer envilecida! (Coronado, 1850a: 91).

La perseverancia de Carolina Coronado por encontrar paralelismos entre las dos mujeres la lleva a identificar en Teresa de Ávila una suerte de suicidio simbólico:

Triste, muy triste debió ser el día de aquel suicidio moral en que se robaba al mundo el más claro espejo de las virtudes, el más bello modelo de su sexo, para sepultarlo en la oscuridad de un claustro, y consumir en insomnios y abstinencias una fuerza que hubiera podido emplearse en beneficio de la sociedad. Porque si aquella mujer heroica hubiera encaminado su enérgico instinto hacia la educación de las familias, si los veinte años de inauditos trabajos que pasó para fundar conventos y educar célibes, los hubiera empleado en fundar colegios y en instruir a las madres, hubiera regenerado a España. Apartando de la corrupción a mil doncellas, no hacía sino disminuir el número de las malas

mujeres. Pero dando a la sociedad mil madres educadas, hubiera aumentado el número de los buenos hijos (Coronado, 1850a: 91).

Conviene recordar que, en la poesía de Coronado, la contemplación de la naturaleza y el apartamiento del mundo son temas recurrentes (Rolle-Rissetto, 1998). De inspiración clásica, ambos motivos están relacionados con la melancolía, mal que provocaba en quien lo padecía postración, vigilia, inapetencia, deseo de soledad y, en los casos más extremos, de hallar la muerte. El poema titulado «Melancolía», publicado en la edición de 1843, concluye precisamente con una lira que resume el deseo de soledad:

Un alma alborozada
tantos encantos y mudanzas vea;
la mía desolada
de cuanto la rodea,
solo con el silencio se recrea (I, 116)⁷.

En «Amistad de la luna» define asimismo la melancolía reduciéndola a sus atributos básicos. El color negro del humor que la provoca y uno de sus síntomas clásicos, la soledad:

Esa oscura enfermedad
que llaman melancolía
me trajo a la soledad
a verte, luna sombría (I, 169).

La idea de apartamiento comparece asimismo en el conocido poema «A la soledad», que Hartzenbusch consideró idóneo para inaugurar sus poemarios de 1843 y 1852. En su última lira, se comprueba el efecto balsámico que el apartamiento tiene en el corazón de la poeta:

Y al final hallo en tu calma,
¡oh soledad!, si no el contento mío,
si no entero del alma
el dulce señorío,
blando reposo a mi penar tardío (I, 113).

La soledad también es refugio de la mujer, que se siente considerada mero objeto destinado a satisfacer los deseos del varón, quien solo muestra interés por su belleza. La hermosa composición «Rosa blanca» es buen ejemplo de ello y de la profundidad de algunas de las ideas de la autora (Kirpatrick, 1991):

¿Y qué importa si es hermosa?
Sola, muda y abismada

7. Uso siempre la edición de Torres Nebrera (1993) indicando únicamente el volumen y la página.

solo busca la apartada
arboleda silenciosa.

Y allí, cuando debilita
su espíritu el sufrimiento,
en brazos del desaliento
ni oye, ni ve, ni medita (I, 158).

De vuelta a la comparación entre Safo y Santa Teresa, Carolina Coronado reprodujo las propias palabras de Santa Teresa sobre los terribles males que acecharon su cuerpo y el estado de muerte aparente, similar al que experimentaba la extremeña, provocada por los ataques de paroxismo, mal frecuentemente descrito en los tratados médicos españoles del Siglo de Oro:

Quedé de estos cuatro días de parasismo, de manera, que solo el Señor puede saber los insoportables tormentos que sentía en mí. La lengua hecha pedazos de mordida [...], la garganta de no haber pasado nada, y de la gran flaqueza que me ahogaba, que aun el agua no podía pasar. Toda me parecía estar descoyuntada, con grandísimo desatino en la cabeza. Toda encogida hecha un ovillo, porque en esto paró el tormento de aquellos días, sin poderme menear ni brazo, ni pie, ni mano, ni cabeza, más que si estuviese muerta. Diome aquella noche un parasismo, que me duró estar sin sentido cuatro días, poco menos. En esto me dieron el sacramento de la unción, y cada hora ó momento pensaba espiraba, y no hacían sino decirme el credo, como si alguna cosa entendiera. Teníame a veces por tan muerta, que hasta la cera me hallé después en los ojos. Día y medio tuvieron abierta la sepultura en el monasterio aguardando el cuerpo allá. A la que esperaban muerta recibieron con alma; mas el cuerpo peor que... muerto, para dar pena verle. El extremo de flaqueza no se puede decir, que solo los huesos tenía: ya digo que estar así me duró más de ocho meses: el estar tullida, tres años. Cuando comencé a andar a gatas alababa al Señor (Coronado, 1850a: 92).

Y comparece entonces la contemplación de la muerte propia:

¡Oh! ¡una criatura tan hermosa, que era pasmo de las gentes se suicida en la belleza y asiste a los funerales anticipados de su juventud; y ve pasar la imagen de sí misma sin dejar a su amor una débil copia; y se levanta como una sombra sobre su propia tumba! ¡Oh Teresa! ¡Quién sino una mujer podrá comprender el valor de este triunfo! Nosotras, que sabemos cómo la sangre hierve en nuestras venas en esas horas de fiebre en que nos abrasa la pasión, nosotras, que sabemos cómo el recuerdo de una mirada hace vibrar nuestras fibras, ¡nosotras podemos comprender lo que sufriste hora por hora en esa gran batalla del espíritu contra el corazón! ¡Esas noches de locos insomnios, de sueños falsos en que el dolor físico y el dolor moral reunidos en nuestro desventurado cuerpo nos hace ver iluminado el aire, globos de luz en la oscuridad, y nos hace escuchar ruidos sordos como de un torrente lejano, como de una rueda que gira! ¡Esos vértigos, esos delirios, esas ansias, esos desmayos,

esa postración que lentamente viene después que hemos consumido gota a gota el caudal de nuestra sangre en la enfermedad, los comprendemos nosotras! Pero ¿quién, Teresa, tendrá la virtud de alabar como tú a Dios en medio de ese tremendo martirio, y quién sino tú puede considerarse dichosa, porque al fin el dolor dejó tus miembros tullidos y te permite arrastrarte por el suelo? (Coronado, 1850a: 92).

En las palabras de Teresa de Ávila es posible encontrar paralelos con los padeceres corporales que sufrió Carolina Coronado, fundamentalmente con los relacionados con su privación sensorial fruto de los ataques de catalepsia y con la propia muerte. Estas privaciones pueden ser traídas a colación en el poema «La primavera anticipada» en que la autora, a pesar de ser consciente de que ha llegado la alegre estación, es incapaz de percibir su huella a través de sus sentidos: «Es ¡ay! ¡que en mis sentidos conturbados / aún hay silencio, hay hielos, hay nublados!» (I, 129). La idea se repite en otros poemas, como en «Primavera invisible»: «Yo he tenido en mi cabeza / medio muertos los sentidos» (I, 184).

En la comparación entre Safo y Teresa de Ávila, nuestra autora presenta muchas reflexiones sobre el deseo insatisfecho. Quizás el poema «El girasol» ofrezca una síntesis precisa de la postura de Carolina Coronado:

¡Ay triste flor!, que su reflejo abrasa
voraz, y extingue tu preciosa vida;
mas ya tu amante al occidente pasa,
y allí tornas la faz descolorida.
[...]
¿Qué valió tu ambición, por más que el vuelo
del altanero orgullo remontaste?
Tu mísera raíz murió en el suelo,
y ese sol tan hermoso que adoraste,
sobre tus tristes fúnebres despojos
mañana pasará desde la cumbre.
Ni a contemplar se detendrán sus ojos,
¡que te abrasaste por amar su lumbre! (I, 137).

Se reverdece asimismo el tópico del *carpe diem*, como en el poema «A la mariposa»:

¡Ay! goza, mariposa,
la pasajera vida de dulzura,
que vuela presurosa:
goza allá tu ventura,
revolando en la siesta silenciosa (I,147).

«Los cantos de Safo» constituyen una de las cimas líricas de Coronado. Se puede apreciar en estos versos cómo la autora es capaz de servirse de diferentes

modelos clásicos (Ovidio sobre todo) y románticos (Mme. de Stäel y Leopardi principalmente) para que su propia voz se manifieste junto a la de la cantora de Lesbos, cuya biografía legendaria le viene como anillo al dedo para tratar de diferentes temas, pero sobre todo de un asunto medular para la poeta española, a saber, el lugar de la mujer en el ámbito de los deseos en sus dos caras o bien como sujeto o bien como objeto. La cuestión tiene su miga y desde luego creo que no se puede decir que Carolina Coronado no la planteara en profundidad. La atracción de la belleza de los cuerpos, el consuelo del arte para quien no posee esta, como, si creemos a Ovidio, era el caso de Safo (¡y desde luego poco agraciada la retrató el colaborador mencionado arriba del *Semanario Pintoresco Español* [31 de julio de 1842] en su esbozo biográfico!), el deseo femenino en un contexto hostil a que la mujer muestre sus inclinaciones verdaderas, y finalmente la destrucción del cuerpo como respuesta y remedio a una existencia insatisfactoria son asuntos sobre los que la escritora extremeña tiene opinión. El tema del suicidio con todas sus connotaciones pone el broche en la hermosa composición «El salto de Léucades» (Barrero, 2004: 63-67).

En una serie de tres artículos publicados en *La Discusión*, Castelar (1857) ofreció una estampa y valoración de la poeta Carolina Coronado y de su poesía. No olvidó el célebre orador mencionar a Safo. Se sirve del ejemplo de la de Lesbos para argumentar la superioridad poética de las mujeres frente a los varones amparándose en las conocidas palabras de Goethe en el sentido de señalar ideal femenino el del arte:

¿Cuál será la poetisa más perfecta? La que mejor conserve y refleje las cualidades de mujer en sus versos. Pues bien, esta poetisa vive entre nosotros, y se llama doña Carolina Coronado. No conozco poetisa que le aventaje en conocer la naturaleza de las pasiones, ni que le iguale en la delicadeza del sentimiento. Doña Carolina Coronado tiene el talento peculiar, íntimo de la poetisa. El artista, para levantarse a tan alto asiento, ha menester sentir en sí todas las bellezas de la naturaleza y volar hasta las regiones más elevadas del pensamiento. Estos dos caracteres profundamente poéticos se encuentran en alto grado en doña Carolina Coronado. Si lo dudáis, leed su divino canto «El Amor de los amores», en que todas las galas de la poesía meridional se unen a la profunda tristeza de la poesía del Norte (3 de enero).

En su extensísimo prólogo, que ocupa el primer volumen de la *Galería histórica de mujeres célebres*, el cual es más bien un ensayo sobre diferentes aspectos universales de la dualidad masculina y femenina, trajo a colación la idea de que «al género de la mujer se une involuntariamente lo melodioso en música, en pintura lo suave y delicado, en poesía lo tierno y melancólico» (1886: 27), que asocia al parecer de Goethe recordado antes. Los artículos mencionados arriba de *La Discusión* fueron el inicio de una serie de publicaciones en que Castelar reparó en la obra y la personalidad de la poeta extremeña, a quien dedicó años

más tarde diferentes estudios ya en formato de libro (1869, 1877 y 1884). La presencia de Carolina Coronado en las páginas de Castelar es reveladora y demuestra su interés por la escritora y por la escritura de las mujeres. La indagación sobre la poesía femenina, no obstante, debía partir de los clásicos, y más específicamente, del dechado de Safo, a la que retrató en el volumen cuarto de la *Galería* (1887). La colección era inaugurada por Eva (vol. 2) y clausurada por la Virgen María (vol. 8). La escritora griega, por su parte, compartía volumen con la diosa Ceres (Deméter para los griegos), la ninfa Dafne, la mítica Helena, la sacerdotisa Medea, la espartana Gorgo, hija, esposa y madre de un rey de Esparta, y las mujeres dorias, y Atosa, reina consorte de Persia, aunque más recordada por su capacidad para interpretar los sueños. De las mujeres de la Grecia antigua, Castelar destaca su capacidad para el liderazgo en sociedades proclives al matriarcado:

Pero el que las mujeres perdieran su autoridad política no llevaba, no, aparejada la pérdida de su poder intelectual y moral. Recordad que Grecia lucha con Troya por Helena; que Jasón el argonauta se rinde y somete a la imperiosa Medea; que Ulises encuentra en una parte a Circe y en otra parte a Calipso, quedando siempre devoto de Penélope; que, a pesar de su fortaleza, Hércules parece un esclavo de Onfala; que los helenos combatieron bajo la virginal Atenea y tomaron las clámides santas de esta diosa por égida; que Teseo, aquel semidiós a quien tanto deben los atenienses, lleva consigo hasta Napsos a la hija de Ninos, Ariadna; que los misterios de Eleúsis, donde se adoraba la reproducción, servían para consagrar más y más la castidad de las mujeres; que acaban en Ifigenia los sacrificios humanos, porque los griegos ofrecen a sus dioses airados, en vez de la hermosa virgen, una hermosa ternera; que los pelagos han llamado a Ceres Deméter para dar a la tierra, con el nombre inmortal de esta diosa, el nombre también de madre; que las ninfas escondidas en las claras aguas del arroyo Liceo cuidan a Júpiter niño; que las musas, hijas de la naturaleza, madres de la poesía, como las sacerdotisas, como las sibilas, recuerdan el predominio ejercido por la mujer en todo el mundo helénico, aun después de haber abandonado aquel predominio político e inmenso poder social ejercido y gozado por ellas durante mucho tiempo (1887: 20-21).

Para Castelar, la poeta griega representaba la «poesía eminentemente subjetiva» (2022: 284). Tal hecho se debía a que, a diferencia de los poetas dorios, los líricos eolios, entre los que hay que circunscribir a Safo, escribían estrofas para ser cantadas por una sola persona representando la «pasión puramente individual» (2022: 283). Frente a la lectura de un poema dorio, que puede trasladar al lector una suerte de imagen épica y colectiva, la lectura de Safo hace que el lector se conmueva:

Pero leyendo a Safo, cuya poesía resulta en el tiempo y en el espacio la poesía eolia, sentís que vuestra sangre se mueve con ímpetu, que vuestros nervios se

agitan en desorden, que vuestro corazón late con fuerza, que vuestras sienas palpitan con redoblados golpes a impulsos de una pasión individual exaltada naturalmente y enardecida en el éter y el calor de la poesía (2022: 283).

Tal emoción es compartida por la lírica romántica de las primeras décadas del XIX, lo que facilitó mucho la nombradía de Safo en esa centuria. Castelar mienta a Heine, Byron y Musset como modelos de modernos poetas líricos que representan esa poesía en toda su ingenuidad. Para contextualizarla en su tiempo, Castelar la compara con otro insigne poeta de Lesbos, Alceo, representante de una lírica más objetiva y menos íntima, que no ha conseguido superar la inspirada poesía de Safo. Para seguir el hilo argumental del volumen, probablemente Castelar, que había ido trabando relaciones entre las protagonistas del libro y los varones contemporáneos, eligió la figura de un egregio poeta para destacar la figura de Safo, que se convierte en reina de los poetas griegos.

Por lo que hace al deseo, la de Lesbos «debía representar, a no dudarlo, el amor satisfecho, el amor feliz, y, sin embargo, representa el amor desconocido, el amor sin esperanza» (2022: 285):

Cantora del amor, expresivamente describió las angustias por donde pasa el alma enamorada, las fiebres propias de una sangre ardiente, la fijeza de los ojos en el objeto amado y la fijeza del pensamiento en su recuerdo, como al ver venir a quien se ama parece un Dios y el oído se abre para recoger las palabras caídas de sus labios, las cuales producen aturdimientos en la cabeza, latidos en el corazón hasta el extremo de sobrevenir una especie de increíble deliquio en que falta la voz y agarrarse al cuerpo todo una especie de fuego sutil que abrasa la piel, transfundiéndose un ser en otro ser, como se transfunden las aguas que los riegan, por los árboles y se pierden los ríos, que le tributan, por el mar. La mujer que así ha descrito el amor, si por el amor ha muerto, por el amor ha sido también immortalizada en la historia (2022: 293).

Castelar resumió asimismo la historia que había presentado a Safo «a la posteridad como la representante del amor infeliz» (2022: 292):

Después de haber despreciado al gran poeta y compatriota suyo que se llamó Alceo, como ya hemos visto, enamorose de un joven robusto y hermoso, por el cual vivió triste y anhelante los últimos años de su vida y acabó suicidándose allá en los mares de Léucade. Tal historia se ha sobrepuesto con sobreposición tan grande al nombre de Safo, que no pueden dividirse y separarse una de otra (2022: 292).

En fin, Carolina Coronado y Emilio Castelar se sumaron a la admiración de su época por Safo. La extremeña consideró a la de Lesbos dechado de inspiración poética, cualidad independiente de la formación literaria, a la que la mujer rara vez tenía acceso, para defender la idea de la genialidad innata en las mujeres. Ese fue también el caso de Teresa de Ávila y de la propia Carolina. Se exploró

en este sentido la relación entre el genio, la melancolía y la poesía. Asimismo, la de Almendralejo aprovechó la fuerza poética de determinadas imágenes asociadas a la escritora griega para la creación de alguno de sus poemas de mayor fuerza romántica. El amor no correspondido y el suicidio no podían ser superados por ningún otro lugar común. Por su parte, Castelar dedicó a Safo un ensayo literario de mimbres históricos, sociológicos e ideológicos debidos al ingente acervo cultural del político español. En ese contexto, el autor diferencia bien entre lo histórico y lo legendario contextualizando el papel que desempeñó la poeta griega en el mundo en que vivió y su aportación a la conformación de una lírica subjetiva e intimista capaz de conmover al lector y de distinguirse de la de sus contemporáneos varones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALDWIN, J. M. (ed.), *Dictionary of philosophy and psychology*, London, McMillan, 1991.
- BARRERO PÉREZ, Óscar, «Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 61-75.
- BURGOS, Carmen de, «Mujeres intelectuales. Carolina Coronado». *La Esfera*, año 4, 161, 27 de enero de 1917.
- BURGUERA, Mónica, «La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo», *Política y sociedad*, 555, 1 (2018), pp. 43-68.
- CABELLO, Estefanía, «Carolina Coronado en su biografía. La construcción de una imagen. Mecenazgo masculino y apuntes biográficos», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27 (2021), pp. 609-633.
- CASCALES MUÑOZ, José, «Carolina Coronado: su vida y sus obras», *La España Moderna*, 268 (abril, 1911), pp. 40-65.
- CASTELAR, Emilio, «Doña Carolina Coronado», *La Discusión*, 3 de enero, 2 de febrero y 23 de mayo de 1857.
- CASTELAR, Emilio, *Doña Carolina Coronado*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1869.
- CASTELAR, Emilio, *Doña Carolina Coronado: Étude biographique par Emile Castelar*, Lisbonne, Imp. Nationale, 1877.
- CASTELAR, Emilio, «Carolina Coronado», en *Poesías completas de Carolina Coronado*, México, Imprenta de la Librería Hispano-Mexicana, 1884, pp. 7-27.
- CASTELAR, Emilio, *Galería histórica de mujeres célebres*, Madrid, Imprenta de Álvarez Hermanos, 8 vols., 1886-1889. Safo aparece en el cuarto volumen (1887: 371-399).
- CASTELAR, Emilio, *Escritos sobre literatura*, ed. Davide Mombelli, Madrid, Verbum, 2022.
- CASTILLA, Alberto, *Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Ediciones Beramar, 1987.
- CORONADO, Carolina, *Poesías*, pról. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1843.

- CORONADO, Carolina, «Los genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús», *Semanario Pintoresco Español*, 24 de marzo, 1850a, pp. 89-94. [A renglón seguido de la firma de la autora se lee «Sierra de la Jarilla-Mayo de 1848»].
- CORONADO, Carolina, «Los genios gemelos. Notas para la mejor inteligencia del paralelo de Safo y Santa Teresa de Jesús», *Semanario Pintoresco Español*, 9 de junio, 1850b, pp. 178-180 [A renglón seguido de la firma de la autora se lee «Sierra de la Jarilla-Mayo de 1848»].
- CORONADO, Carolina, *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado*, Madrid, Oficinas y Establecimiento Tipográfico del *Semanario Pintoresco* y de *La Ilustración*. Con apuntes biográficos de Ángel Fernández de los Ríos y prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, 1852 [es reproducción del publicado en 1843].
- CORONADO, Carolina, *Poesías*, ed. Noël M. Valis, Madrid, Castalia & Instituto de la Mujer, 1991.
- CORONADO, Carolina, *Obra poética*, 2 vols., ed. Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993.
- DIEGO, Gerardo, «Primavera de Catalina [Carolina] Coronado», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 38 (1962), pp. 385-409.
- FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen, *La familia de Carolina Coronado. Los primeros años en la vida de una escritora*, Almendralejo, Ayuntamiento de Almendralejo, 2011.
- GEORGE, A., «Carolina Coronado», *La Mujer*, n. 32. 7 marzo: 5-6; n. 33. 14 marzo: 4-5; n. 34. 21 marzo: 5-6; n. 35. 28 marzo; y n. 36, 5 de abril 1852.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Mi tía Carolina Coronado*, Buenos Aires, Emecé, 1942.
- HAI DT, Rebecca, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado. Contemplación y praxis fenomenológica», *Anales de Literatura Española*, 23 (2011), 233-257.
- KAMINSKY, Amy, «The construction of immortality: Sapho, Saint Teresa and Carolina Coronado», *Letras Femeninas*, 19 (1993), pp. 1-13.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas. Mujeres escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1991.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, «Safo como referente en las poetisas hispanas de los siglos XIX y XX», *Flor*, 2, 8 (1997), pp. 221-241.
- PÉREZ GONZÁLEZ, I. M., *Carolina Coronado (Del Romanticismo a la crisis fin de siglo)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1999.
- PLUMED DOMINGO, José Javier, «La clasificación de la locura en la psiquiatría española del siglo XIX», *Asclepio*, 57, 2 (2005), 223-253.
- RICHARD, Amelie, «Sobre el paralelo de Safo y Santa Teresa», *Semanario Pintoresco Español*, 23 de junio 1850, p. 194. En p. 195 se halla la respuesta de Carolina Coronado.
- ROLLE-ROSSETTO, Silvia, «Fases evolutivas y vertientes temáticas en la poesía de Carolina Coronado», *Monteagudo*, 3 (1998), pp. 103-114.
- SAVAGE, G. H., *Insanity and allied neuroses: Practical and Clinical*, 2.^a ed., London, Cassell and Company, 1886.
- S. A., «Mujeres griegas», *El Museo de Familias*, 1, cuaderno 4.º (1839), pp. 231-240.
- S. R., «La poetisa Saffo». *Semanario Pintoresco Español*, 31 de julio 1842, pp. 246-247.

LOS ESCRITOS DE VIAJES DE MIGUEL DE UNAMUNO

Ramón F. LLORENS GARCÍA
Universidad de Alicante

Fue ayer, fue hace un momento; es decir, fue hace más de veinticinco años [...] cuando te vi por vez primera, torre de Monterrey, [...] y con ello me llevas de aquí a dentro de veinticinco años [...] mi torre, la que llevo en el cristal de la mente como una visión que, espejada en un lago, al cristalizarse este, quedase por encantada magia en él para siempre, esta mi torre me dice que quien se dice queda para siempre también.

(Unamuno, «La torre de Monterrey a la luz de la helada»)

LOS ESCRITOS DE VIAJES EN LA UNIDAD DE LA OBRA UNAMUNIANA

Los escritos de viajes de Miguel de Unamuno ocupan una parte sustancial de su obra: cuantitativamente, más de setecientas páginas que tienen su origen en los viajes personales o profesionales componen el tomo I de las *Obras completas* recogidas por García Blanco, con el título de *Paisajes* (1966a); al margen de otra producción exenta constituida por peritextos —prólogos y epílogos publicados en obras de otros autores—, breves referencias que pueden hallarse insertas en discursos, artículos periodísticos no recogidos en los libros de viajes, o los escritos del destierro, Fuerteventura, París, Hendaya. Cualitativamente, reflejan la importancia que Miguel de Unamuno concedió a los escritos de paisajes urbanos o naturales que lo convirtieron en uno de los escritores más destacados en este ámbito, y cuya influencia llegó a autores posteriores. Denominada de diversos modos, libros de viaje, libros de paisajes, escritura de viaje, ensayos sobre paisajes..., conviene referirse al conjunto de su obra paisajístico-viajera como escritura de viajes o escritos de viajes. De modo tal que la experiencia viajera no quede limitada a los considerados como libros de paisajes *De mi país, Paisajes, Por tierras de Portugal y de España, Andanzas*

y visiones españolas, publicados por Unamuno como compilaciones de las colaboraciones periodísticas en diferentes medios españoles e hispanoamericanos (*El Nervión*, *La Nación*, la revista *España*, *Los Lunes de El Imparcial*...), sino que se amplíe el campo de investigación a aquellos artículos no recogidos en libros y cuya exclusión impide aportar una visión de conjunto a la escritura de viajes unamuniana, entendida como todo texto relacionado con la experiencia paisajístico-viajera, y que se encuentra integrada plenamente en el conjunto de su obra. Del mismo modo, los considerados libros de paisaje no son únicamente descripciones paisajísticas, sino que se sirven del viaje para señalar apuntes costumbristas, antropológicos, de diario íntimo..., aceptando la hibridez que proporciona el género utilizado por Unamuno.

La unidad de la obra de Unamuno fue señalada por el propio escritor en «Mi primer artículo». En él sostenía la «unidad central» de su obra al recordar la primera de sus colaboraciones publicadas en *El Noticiero Bilbaíno*, «La unión hace la fuerza», e identificaba años después aquello que permanecía por debajo de su estilo:

Su estilo, estoy seguro, sería en su fondo, en sus huesos, el mismo de que hoy me valgo para desnudar mi pensamiento, no para revestirlo. Porque hombre que haya permanecido más fiel a sí mismo, más uno y más coherente que yo difícilmente se encontrará en las letras españolas. A esa fidelidad y coherencia, a esa unidad central, a esa espesura de caudal me han servido las que los tontos que me motejan de paradojista llaman mis contradicciones, el juego de las antítesis y antinomias de todo pensamiento vivo (1966b: 520).

Años más tarde, escribiría en «Soliloquio»: «Sí, tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesías, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que va desarrollándose en múltiples formas» (*OCC*, III: 399).

Habla Unamuno de un pensamiento al que denomina central, que se irá ciñendo cada vez más hasta hallar la forma más precisa para enunciarlo: un pensamiento desnudo, de fidelidad a sí mismo, de coherencia, que no necesita de un género concreto para tratar los temas literarios, existenciales o sociales, porque la obra es una proyección continua del autor, que se aprecia del mismo modo en la escritura de viajes. Como afirma Csejtei (1999: 57), los «ensayos sobre paisajes» forman parte orgánica de su producción escrita.

La escritura de viajes unamuniana es una porción de la «apretada y densa unidad» de su obra (Zambrano, 2017: 49), del «signo sagrado», del que hablaba María Zambrano, entendido como la «expresión personal de la unidad de una obra, signo visible y audible de la unidad misma y profunda que es la individualidad suprema». (Zambrano, 2017: 50). En su ensayo sobre Miguel de Unamuno, sostiene la filósofa malagueña que la unidad es una de las dos

condiciones de la obra de Unamuno (2017: 49). No resulta baladí insistir en la idea de la unidad de la obra del escritor para destacar la relevancia de su obra paisajístico-viajera. La escritura de viajes es a modo de pliegues, de una misma «*Cocotta Unamuniensis*» que «es portadora de ese ritmo singular, intraducible y propio que le hace, a la par, inolvidable y reconocible» (Zambrano, 2017: 49). Asimismo, junto a la unidad, la escritura de viajes como escritura autobiográfica, será el segundo aspecto que se trate a continuación.

LOS ESCRITOS DE VIAJES COMO GÉNERO HÍBRIDO

Zambrano se refiere a la segunda condición de la obra de Unamuno, «multi-forme», al emplear todos los géneros literarios, los poéticos, teatro, novela, poesía lírica y satírica, y el ensayo (2017: 49).

Si bien a partir de *Paz en la guerra* el paisaje y el lugar físico detallado están ausentes casi por completo en la producción narrativa ficcional de Unamuno, debemos tener en cuenta que los temas del viaje, el viajero o el paisaje no se circunscriben a los artículos recogidos en su escritura de viajes. Como hemos señalado anteriormente, tal era la importancia del tema para el autor que también hallamos referencias en obras como *Paz en la guerra* o *San Manuel Bueno, mártir* (que tuvo su origen en un viaje al Lago de Sanabria) o en su poesía, de la que no nos ocuparemos en esta ocasión.

En el prólogo de *Andanzas y visiones españolas* excluyó las descripciones paisajísticas de sus novelas para no disminuir su intensidad, salvo en *Paz en la guerra*:

El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en tiempo, de *Paz en la guerra*, habrá podido observar que rehúyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local. Ni en *Amor y pedagogía*, ni en *Niebla*, ni en *Abel Sánchez*, ni en mis *Tres novelas ejemplares*, ni en *La tía Tula* hay apenas paisajes ni indicaciones geográficas y cronológicas, y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos —en forma de monólogos esto— y ahorrando lo que en la dramaturgia se llama acotaciones (1966a: 345).

Al excluir las descripciones paisajísticas en sus novelas, logró poner de relieve su escritura de viajes, igualándola con el resto de su producción, sin interferir en ella la intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles de las novelas y, simultáneamente, darles una importante proyección a las colaboraciones periodísticas, que, con toda probabilidad, tuvieron mayor recepción en España e Hispanoamérica que la que tuvieron sus libros de viajes compilatorios, aunque *Andanzas* fue un libro bien recibido por el público. Este género híbrido que

elige Unamuno entre la crónica-artículo periodístico, con extensión limitada y dirigido a un público concreto; el ensayo, que le permite las reflexiones en un lenguaje llano; los libros de viajes con secuencia temporal de experiencias personales y como diario íntimo, y el artículo periodístico (Escobar, 2003: 104), coadyuvó a abordar sus andanzas y visiones con mayor libertad gracias a su versatilidad; así, pudo tratar de cuestiones sociales, analizar o denunciar la situación del país, divulgar lugares desconocidos, escribir breves ensayos, introducir descripciones paisajísticas reales que contribúan a divulgar el «cuerpo físico de la patria», lejos de «describirlo objetiva y minuciosamente, a la manera de Zola o de Pereda, con sus pelos y señales todas» (Unamuno, 1966: 999); descripciones simbólicas que reflejaban sus propias incertezas, y convivir con el paisanaje que habitaba la España invisible. Al mismo tiempo, trataba sus preocupaciones intelectuales y afectivas, que ocupan un lugar destacado en sus escritura de viajes: la discusión sobre el hambre de inmortalidad del hombre, las responsabilidades profesionales y sociales del escritor, la angustia existencial y cierta dosis de ironía coexisten con una teoría completa de los viajes que incluye definiciones de viajero y de viaje, junto con recomendaciones prácticas de lugares para visitar, rutas, medios de transporte, guías y la necesidad del cansancio (Llorens, 1992). En los escritos de viaje, por tanto, se halla la necesidad de conocer la patria para amarla, los retazos de diario íntimo, confesionales y el egotismo: «Todos nosotros somos yos, cada uno de vosotros los que me leáis sois un yo, y así el egotismo es la posición más altruista y universal» (1970: 360). Unamuno fue viajero incansable e intrépido excursionista y, al elegir el periódico, sus obras se convirtieron en una crónica de sus viajes y en reflexiones sobre la propia experiencia de viajar, pero también en un diario íntimo, en una tribuna desde la que exponer sus puntos de vista sobre la realidad social y política de España.

De este modo, el hecho de que la mayor parte de los escritos dedicados al viaje se publicaran como artículos periodísticos, contribuyó a extender el conocimiento del país, de la España invisible, «la España de estos pueblecitos sencillos, pobres, que nadie repara y que poseen un ámbito profundo, especial» (1967: 73). Escritura de viajes que forma parte de la unidad de su obra, posee esa «marca distintiva», en este caso, a través de un género híbrido. Tal hibridez permitió a Unamuno desarrollar sus reflexiones y descripciones con la mayor libertad posible, «poner el alma en mangas de camisa», «sumergir», «revolcarse», y «quitar el decoro». De hecho, su escritura de viajes acerca al lector a la ética, la estética y la personalidad de Unamuno. Es una estética que impulsó a Azorín (1941), uno de los estilistas más destacados de la literatura española, a afirmar que los viajes llevaron a Unamuno a escribir quizás las mejores palabras que su pluma haya producido jamás, o incluso que jamás se hayan escrito en español.

LA ESCRITURA DE VIAJES Y LA ESCRITURA DEL YO

En el artículo «El ideal de la vida» (1923) (1956: 153), Azorín escribió con minuciosidad y precisión críticas de *Andanzas y visiones españolas* y *Por tierras de Portugal y de España*. Sobre ambas señala aspectos principales de los libros de viajes de Miguel de Unamuno al referirse a los paisajes: espiritualidad, paisajes que casi no lo son, o lo moral y lo místico presentes ya en su trayectoria: «El paisaje de Unamuno se halla impregnado de espiritualidad. Casi no son paisajes, casi no vemos lo que pretende pintar el autor. Vemos el corolario moral, místico muchas veces, que el autor hace apoyándose en las ciudades, en los bosques, en las montañas» (1956: 153). Abunda Lozano en esta idea y profundiza en la creación de la imagen de España a partir de la expresión del yo del escritor. Lozano destaca cómo «en sus continuos viajes va creando una imagen de España que viene a ser ante todo expresión del yo del escritor, y en esa literatura de viajes la actividad imaginativa es fundamental»:

Miguel de Unamuno, como autor de libros de viajes, es un escritor crucial y representativo de una época, tal vez por extremar el elemento subjetivo en su visión de lugares y paisajes. Sus visiones de España son, por encima de todo, visiones de su propia alma, que adquiere de ese modo una dimensión física adoptando forma espacial para evadirse de la pura inmaterialidad. Recíprocamente, los paisajes se espiritualizan y los lugares alcanzan una dimensión ideal (Lozano, 2000: 69).

Unamuno convirtió el viaje en una necesidad y en una fuente de inspiración, hizo del viaje

una experiencia literaria, mística y social, evocada con mayor frecuencia en términos líricos, al mismo tiempo que intentaba comunicar a sus lectores no solo su propia experiencia personal y única, sino también el valor terapéutico de viajar y el papel del castigo del cuerpo al poner el yo y su entorno en una relación más estrecha y completa (Ouimette, 1994: 434).

Los paisajes se espiritualizan o verbalizan una experiencia literaria, mística y social. Unamuno va escribiendo una suerte de autobiografía en sus artículos como medio de conocimiento de sí mismo al tiempo que saca a la luz la parte más recóndita de su ser. En ellos, es esos retazos autobiográficos que leemos en su obra paisajístico-viajera, Unamuno se busca a sí mismo en la proyección que realiza en sus viajes. No obstante, en relación con la supuesta índole autobiográfica y también psicológica en los escritos de Unamuno, «existen otras perspectivas críticas que amplían el enfoque autobiográfico desarrollando lecturas de una índole más bien autoficcional y ética respectivamente» (Callsen, 2019: 8).

La hibridez del género entre la crónica y el artículo periodístico, a que nos hemos referido con anterioridad, «un vehículo flexible, creativo y ameno

en el que las reflexiones teóricas sobre la intrahistoria se podrían introducir en la praxis periodística» (Escobar, 2003: 15), es el origen de la mayor parte de los escritos de viajes de Miguel de Unamuno, y hace posible las interpretaciones que, siendo inmediatas, convierte en perdurables. El escritor vasco pasa a formar parte de la historia local que escribirá el cronista del pueblo más pequeño, al que primero va a buscar cuando llega a un lugar para conocer la intrahistoria del lugar. En don Miguel habita el ansia de pervivencia y sus viajes son un modo de perdurar: en los diarios locales que posteriormente conmemorarán su visita, en la tradición oral del lugar o en sus artículos periodísticos, Unamuno se integra en la vida intrahistórica de los lugares al perdurar en su tradición oral o escrita. Apenas hay diario local, nacional o internacional que no comente las visitas de don Miguel, o arqueólogo local con quien no haya conversado y compartido una de sus andanzas. Es siempre motivo de recuerdo, los artículos sobre sus estancias se propagan, aportando datos irrelevantes aunque anecdóticos.

Arencibia incluye los relatos de viajes en lo que denomina como «otras realidades» al referirse a la relación que establece entre la autobiografía y las memorias. En el caso de Unamuno, son las crónicas de viaje las se entrecruzan con otros géneros biográficos, como hemos mencionado:

La autobiografía conserva las huellas de su origen en el género de las memorias, pero también está emparentada con otras realidades: las crónicas, los diálogos, las cartas, el cuadro histórico, el reportaje. Incluso está emparentada con los relatos de viajes, en los que interesan más las impresiones de los viajeros, del viajero concreto, que el viaje en sí. Pero el que escribe ambas, memorias y autobiografías, avanza en una dimensión temporal, no del pasado al presente sino del presente al pasado: ahí confluyen. Y se entrometen una en la otra. Porque no hay una frontera clara entre ambos géneros. Coinciden en «el acento», en la cualidad de una presencia o en la personalidad de una voz. El diario íntimo, por último, constituye la quintaesencia de la escritura (Arencibia, 2001: 51).

En Unamuno, las escrituras del yo, o literatura egotista, se extienden a sus escritos de viajes en los que, aunque no suelen ser incluidos en los estudios monográficos sobre su narrativa, de igual modo se da «el yo que escribe y el yo que se escribe a sí mismo» y que, al mismo tiempo, se proyecta hacia el exterior y en el que «nos encontraremos igualmente ante un alcance autorreferencial [...] metatextual, así como ante nociones lúdicas, antropológicas y sociales que subyacen en los escritos de Unamuno» (Callsen, 2019: 9).

Unamuno reflexiona sobre el egotismo en varios de sus artículos. En el primero de ellos, «Sobre mí mismo, Pequeño ensayo cínico» (1966b: 300), responde al «breve ensayo crítico» publicado en *Revista de Libros* por Luis

Bello sobre *El espejo de la muerte* en el que destacaba el personalismo de Unamuno. La respuesta de este comienza con una reflexión sobre el egotismo:

No faltará lector que al leer el título de este pequeño ensayo cínico se diga: ¡pero si nunca ha hecho usted otra cosa que hablar de sí mismo! Puede ser, pero es que mi constante esfuerzo es convertirme en categoría trascendente, universal y eterna. Hay quien investiga un cuerpo químico; yo investigo mi yo, pero mi yo concreto, personal, viviente y sufriente. ¿Egotismo? Tal vez, pero es el tal egotismo el que me libera de caer en egoísmo (Unamuno, 1966b: 300).

Bello señala: «No conozco una sola página, una sola cuartilla, de D. Miguel de Unamuno que no tenga la huella viva de su personalidad [...] Lo que aparece en su obra, en cada momento, es él, con sus pasiones, con su poderosa inquietud intelectual y sentimental, y sobre todo con su ansia desenfadada de buscar —de encontrar— lo divino y lo humano dentro de sí mismo». Y Unamuno responde, entre otras, a una de las frases de Bello: «La obra objetiva, impersonal, no creo que haya intentado hacerla nunca, y lo más probable es que no supiera hacerla» (1966b: 301).

El segundo artículo que destacaremos es «El dolor de pensar», donde Unamuno realiza una defensa de su independencia, de su escritura:

Yo, señor mío, escribo con la sangre de mi corazón, no con tinta neutra, mis pensamientos. Muchas veces contradictorios entre sí, mis dudas, mis anhelos, mis sedes y hambres del espíritu; no redacto conclusiones, como cualquier secretario de cualquier comisión. [...] Porque el que escribe con la sangre de su corazón escribe para siempre (1966b).

El egotismo de Unamuno es «esa facultad que tiene el hombre de comprenderse a sí mismo y de compadecerse ante la tragedia» (Leal, 2021: 20). Sola-Morales (2017) propone unos fundamentos de la literatura egotista parcialmente aplicables a la escritura de viajes de Unamuno.

En primer lugar, *la alteridad está siempre presente en el relato biográfico*. Aunque el escritor sea un egotista, caracterizado por escribir desde su yo, y escribirse a sí mismo para re-conocerse, siempre escribe para ser leído por otros, para hacerlos partícipes de su propia agonía. En el caso de Unamuno, para ser recordado, su ansia de inmortalidad. En segundo lugar, *las narrativas biográficas son expresiones de la vivencia*. Su escritura de viajes es un reflejo de su vida, personal y social. En tercer lugar, *el relato biográfico otorga cierta unidad a la pluralidad inherente a la experiencia humana*. Es la idea principal que podemos encontrar en las obras en las que Unamuno describe el paisaje, la subjetividad trasladada a la Naturaleza, la nueva experiencia al contemplarla desde el yo. Son las vivencias personales las que construyen el paisaje, porque estas lo configuran estableciendo una cierta simbiosis con su personalidad.

Este escribir de sí mismo al margen del género escogido y, sobre todo, en un género híbrido como el que emplea para escribir de sus viajes y paisajes, ofrece una edición fascicular de sus andanzas y visiones, de sus paseos, excursiones, de su crítica, de su estado de ánimo, pero todo ello no deja de ser retazos de su vida. Declara el escritor vasco que «no hay género literario de que yo guste más que de las memorias y recuerdos personales, las autobiografías de aquellos que o vivieron una vida íntima [...] o tuvieron ocasión de conocer a variedad de gentes» (1966b: 1148).

Dado que el egotismo en Unamuno consiste en escribir de sí mismo, en investigar «mi yo, pero mi yo concreto, personal, viviente y sufriente», el yo se refleja en la visión que tiene de la naturaleza, en algunos de sus escritos a modo de autodiálogo. Unamuno no describe el paisaje únicamente con la intención de darlo a conocer de manera descriptiva —conocimiento previo al amor que se puede sentir al «cuerpo físico de la patria»—, sino mostrar las sensaciones y los sentimientos que percibe a partir de la contemplación del paisaje y de aquellos elementos que llaman su atención, y así conseguir que el lector receptor las perciba; mostrar sus sentimientos ante el paisaje; transmitir la sensación que le produce a él. Unamuno, en el artículo citado más arriba, responde a Bello «reconociendo que encuentro ternura, que describo con amor, que expreso paisajes vistos a través de un velo de lágrimas».

La relación que establece Unamuno con el paisaje siempre tiene componentes subjetivos. No importa si la relación se refiere a circunstancias externas o internas, la subjetividad del lector siempre está presente en su aproximación al paisaje natural o urbano: «También la ciudad es Naturaleza; también sus calles y sus plazas, y sus torres enhiestas de chapiteles son paisaje. Y sus líneas son como las líneas de estos campos. Algunos dicen que barrocas. No todas» (1966: 466). El pensamiento agónico unamuniano que marca su obra está ligado a una forma de entender la obra literaria. En el caso de su escritura de viajes, el paisaje, ora cargado de simbolismo, ora cargado de descripción geográfica, tiene su raíz última que «hay que buscarla originariamente en el sujeto. En él se esconde la llave que “abre” cualquier paisaje» (Csejtei, 1999: 58). Para acceder al paisaje pleno, a la metáfora, el sujeto debe ser capaz de entender su lenguaje. Es la subjetividad de quien se encuentra ante el paisaje, la que lo hace suyo. Sin tal subjetividad, el paisaje existe como elemento externo, geográfico. La contemplación del paisaje lo hace suyo, más allá de la descripción paisajística, para llegar a la visión. Desvelar el paisaje, abrirlo: «la metáfora es el fundamento de la conciencia de lo eterno. Y la conciencia de lo eterno, el ansia de inmortalidad, es la esencia del alma racional. Alma racional y metafísica [...] El campo es una metáfora» (1966: 497).

Lozano afirma que «el paisaje, la ciudad, el lugar o la cumbre dependen, ante todo, de la persona que los contempla, y de este modo lo contemplado y

recorrido es recreado, es conocido en su esencia, al tiempo que quien contempla se va descubriendo, conociendo y creando a sí mismo» (1992: 8).

En consecuencia, la subjetividad unamuniana refleja su agonía en los escritos de viaje, de marcado cariz autobiográfico, y le lleva a abordar su relación con el paisaje de dos maneras, su subjetividad desde una doble dimensión: externa e interna. La dimensión externa se refiere al yo que trata asuntos socio-políticos, el patriotismo, la identidad nacional, el sentimiento anti-industrial, la denuncia de la situación social —la pobreza, la faltas de infraestructuras, la política—, el interés por la lengua del pueblo; la dimensión interna, al yo que se funde en las descripciones simbólicas, su propio estado de ánimo y del alma, sus preocupaciones afectivas, su religiosidad, lo trascendente, la angustia vital. El paisaje en Unamuno no llega a existir hasta que lo ha hecho suyo. El paisaje depende de aquellos que lo miran, de aquello que siente cada uno al contemplarlo. En el caso de Unamuno, lo mira siempre desde su yo personal, agonista y trágico, pero al mismo tiempo es lo que le transmite paz y tranquilidad. Traslada la subjetividad a la contemplación del paisaje: «hay que aprender a entenderla y a quererla (Naturaleza). No está al alcance de cualquiera su más íntimo y recogido lenguaje, ni se llega a penetrar en sus misterios de amor sin algún trabajo» (1966: 336).

La escritura de viajes de Miguel de Unamuno hay que leerla como parte de la «unidad central» de su obra y, al mismo tiempo, con el cariz autobiográfico del diario íntimo que indaga en sus inquietudes privadas y de la tribuna desde la que expone su visión ético-estética ante la realidad histórica y ante la realidad intrahistórica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARENCIBIA, Yolanda, «Las escrituras del yo. El caso de Pérez Galdós», *Anales Galdosianos*, 36 (2001), pp. 49-64.
- AZORÍN, *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956.
- AZORÍN, «Figuras del 98. Unamuno», en A. Cruz Rueda (ed.), *La Generación del 1898*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 117-119.
- AZORÍN, «La España invisible», en *La amada España*, Barcelona, Destino, 1967.
- BARCIELA, Emilio Pascual, «La trascendencia del paisaje en *Andanzas y visiones españolas*, de Miguel de Unamuno», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 28 (2015); <<http://hdl.handle.net/10201/42956>>.
- CALLSEN, Beris, *Escrituras del yo en la obra de Miguel de Unamuno*, Berlín, Peter Lang, 2019; edición electrónica.
- CSEJTEI, Dezso, «La filosofía del paisaje en los ensayos de Unamuno», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 34-35 (1999), pp. 153-180.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «El concepto de “intrahistoria” como “praxis” periodística en *Andanzas y visiones españolas* de Miguel de Unamuno», *Anuario de Estudios Filológicos*, 26 (2003), pp. 103-116.

- LEAL, Heber, «Miguel de Unamuno: Egotismo volcado en filosofía y literatura en *Del sentimiento trágico de la vida*», *Acta Literaria*, 63 (2021), pp. 11-29.
- LLORENS GARCÍA, Ramón F., *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1992.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «El viajero entusiasmado», pról. a Ramón F. Llorens García, *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1992, pp. 7-9.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España (1898-1930)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás, «La valoración del paisaje en Unamuno», *Cuadernos Geográficos*, 55 (2016), pp. 6-27.
- OUMETTE, Victor, *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno* by Ramón F. Llorens García, *Hispanic Review*, 62, 3 (1994), pp. 434-435.
- SOLA-MORALES, Salomé, «Fundamentos de la literatura egotista: los relatos del yo», *Escritos*, 55, 25 (2017), pp. 485-512.
- UNAMUNO, Miguel de, *OOCC*, I, *Paisajes y ensayos*, Madrid, Escelicer, 1966a.
- UNAMUNO, Miguel de, «El dolor de pensar», *OOCC*, VIII, *Autobiografía y recuerdos*, Madrid, Escelicer, 1966b, pp. 347-353.
- UNAMUNO, Miguel de, «Mi primer artículo *OOCC*, VIII, *Autobiografía y recuerdos*, Madrid, Escelicer, 1966b, pp. 520-522.
- UNAMUNO, Miguel de, «Sobre mí mismo. Pequeño ensayo cínico», *OOCC*, VIII, *Autobiografía y recuerdos*, Madrid, Escelicer, 1966b.
- UNAMUNO, Miguel de, «Sobre un libro de Memorias», *OOCC*, III, *Nuevos ensayos*, 1968, pp. 1148-1157.
- VILLAR EZCURRA, Alicia, «El sentimiento de la naturaleza en Miguel de Unamuno: El goce de vivir y la paz del espíritu», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 65 (2021, e02).
- ZAMBRANO, María, *Unamuno*, ed. Mercedes Gómez Blesa, Barcelona, Penguin Random House, 2017.

MANUEL BUENO, DIRECTOR DE *MADRID*, *REVISTA LITERARIA* (1901)

Cecilio ALONSO
Historiador de la literatura

En 1901, amainada la resaca inicial de las guerras coloniales y en pleno apogeo regeneracionista, el ejercicio del periodismo solía ser vía transitoria de subsistencia para los jóvenes deseosos de alcanzar notoriedad personal desde el «cobre» del periódico al «oro» del arte literario. No es de extrañar que algunos comenzaran a moderar el filo más crítico de sus plumas y buscaran sombras influyentes bajo la ilusión de que se integraban en el ámbito sociopolítico dominante con posibilidades de hacer oír sus ideas reformistas, hasta que descubrían consternados su instrumentalización por intereses coyunturales que financiaban ostentosos medios en papel cuché y generosa información gráfica, sin prestar suficiente consideración a la hipersensibilidad de sus agentes intelectuales. Entonces estos, aquejados de inestabilidad ocupacional, caían en el escepticismo o entraban en crisis existencial, a veces estimulante para su estética.

Un caso poco conocido de este tipo de periódicos instrumentales fue el de *Madrid, Revista Literaria*, promovida por Alberto Aguilera Velasco —ex gobernador provincial y nuevo alcalde de la villa—, cuya dirección literaria se encomendó a Manuel Bueno Bengoechea (1874-1936) entre mayo y octubre de dicho año. En ese tiempo se produjo en la capital de España una floración de publicaciones culturales sin precedente, expresión de la ebullición política, intelectual y estética que encontraba asiento en los espejismos especulativos de la modernidad al inicio del nuevo siglo.

MANUEL BUENO, «INTELECTUAL IRRITABLE Y ESCÉPTICO»

Entrambasaguas (1961: 237), Nora (1963: 279) y Sainz de Robles (1975:19-20) se extrañaban del silencio que pesaba sobre un escritor que había alcanzado un alto grado de consideración en su tiempo como periodista y como narrador,

circunstancia todavía más extraña si se atiende a su condición de vehemente patriota nacionalista caído en las confusas represalias contra la sublevación militar en Barcelona (agosto de 1936). Dicho silencio tuvo una excepción local en Bilbao con una antología de artículos prologada por su amigo Tomás Borrás (1952), a quien se debe buena parte de la información directa disponible sobre su paradójico carácter. «Manuel Bueno —escribe Borrás— era un escéptico apasionado, Quijote que sabe que no existe Dulcinea. [...] Se jugó la vida por programas políticos que no leía o por débiles y desgraciados que no conocía». Pese a esto, su apreciable obra narrativa no encontró cauce editorial después de la Guerra Civil. Tampoco en los últimos cuarenta años las aproximaciones a su figura han sido muy abundantes (Ezama, 1991; Schiavo, 1993; Chong, 1996; Cruz, 1998; Álvarez, 2003).

Después de haber tratado de abrirse camino muy joven en Argentina y Cuba (García Mercadal, 1969), Manuel Bueno regresó a España, comenzando a escribir en la prensa socialista y en periódicos bilbaínos (Martín Nájera, 1910). «Como la vida se me había presentado muy dura, mi literatura era de espinas, casi anarquista», confesaba a El Caballero Audaz en octubre de 1914. Pronto viajó a Madrid con el fin de establecer contactos que le permitieran mantenerse en la capital junto a su madre y hermana. «¡Fiero y temido Manolo cuando se entró por Madrid trayendo la neta virilidad del vasco, su intransigencia santa por lo santo, su sencillez, aunque de rango y estirpe!» —sublimaba Borrás muchos años después (1952: 10)—.

Testimonios epistolares, que recuperamos aquí de fuentes inéditas, prueban que sus lisonjas encontraron buena acogida en Ortega Munilla y en el redactor de *La Época*, Fernández Villegas, *Zeda*, con quien mantuvo correspondencia desde mediados de 1896 (Bueno, 1896). En estas cartas se mostraba muy al tanto de la inquina que *Clarín* profesaba a Villegas por sus reparos críticos a *Teresa*, y era conocedor de la campaña sobre el *Teatro Libre* que había propiciado *El Imparcial*, a iniciativa de Rodrigo Soriano durante el verano de aquel año, en la que había participado el propio *Zeda* junto a Echegaray, Pereda, Eusebio Blasco, *Clarín*, Valera, Pardo Bazán y Antonio Vico. La expresión francota y coloquial de aquellas misivas revelaba ya un carácter vehemente e impulsivo que generaba opiniones rotundas:

Me permito aconsejarle —escribía Bueno—, porque le estimo a Vd. mucho, que no conceda Vd. importancia a los colmillazos de *Clarín* ni a las vaciedades del Gedeón. Y, si algún compañero le muerde a Vd. en los zancajos, nada de darse por aludido. Esa taifa de miserables cuya desnudez intelectual contrasta con precocidad y petulancia, no merecen la respuesta de un caballero cuya reputación personal y profesional no ofrece brecha a las acometidas de cuatro majaderos imbéciles [...]

¿Qué opina Vd. de las tonterías que se han dicho a propósito de la fundación del Teatro Libre? ¿Qué país este, amigo Villegas, qué país! Se habla de un teatro libre y, no resuelta la cuestión previa de si debe o no edificarse el tal teatro, ya se nos viene Clarín reglamentándolo al estilo hospiciano o establecimiento benéfico...

A esta carta, que se conserva incompleta en la BNE (Bueno, 1896), siguió otra en papel de la Dirección Facultativa de «Saneamiento de la I. Villa de Bilbao», fechada el 4 de noviembre de 1896, anunciando a Villegas su llegada a Madrid:

Dentro de cuatro o cinco días, tendré el placer de estrechar su mano en Madrid. He resuelto marcharme de este pueblo, Orbajosa innoble donde la vida se me ha hecho imposible, y caeré por Madrid con el firme propósito de trabajar por el santo garbanzo que odio con toda mi alma.

Parece que las cosas no le fueron demasiado bien en esta visita prospectiva, según otra carta, remitida a Villegas tras su regreso a Bilbao, donde resumía sus primeras gestiones infructuosas en la Corte y se acogía a la castellanofilia que comenzaba a cultivarse entre los escritores jóvenes:

Perdone Vd. si después del debate científico-religioso de Núñez de Arce y [Vicente] Colorado no le he visto a Vd. Tuve la intención de largarme a su casa en la calle de Luchana pero me faltó tiempo. Palabra de honor. ¿Habló usted con [José] Lombardero el de *El Nacional*? Me urge conocer el resultado de esa gestión. El indecente [José del] *Perojo* garbancero del periodismo español, me dijo que él no publica en *Nuevo Mundo* trabajos de índole exclusivamente literaria, antes, por el contrario, parecen interesarle más las vaciedades de todos esos congrios que en su semanario describen con tal que tengan cierto sabor de actualidad.

Si escribe Vd. a Unamuno, exprésele mis recuerdos y el testimonio de lo mucho que le quiero y admiro. ¿Cuándo va Vd. a Salamanca? Sea tarde o temprano, no olvide Vd. que la invitación a la garbanzada castellana se aceptó en la chocolatería Mallorquina.

Quiero ver qué me sugiere la gran llanura castellana, desnuda de vegetación, mordida por un sol feroz y sembrada aquí y allá de casitas rojizas que parecen surgir de la tierra. El paisaje castellano, desamparado como una leyenda de Pouskhin, me consuela mucho...

En Bilbao publicó su primer libro, *Viviendo. Cuentos e historias*, prologado por José Verdes Montenegro¹ (1896). En diciembre de dicho año con este y

1. En este punto conviene recordar la homonimia que afectaba a dos intelectuales, primos hermanos, que compartieron la firma José Verdes Montenegro en diferentes campos de la prensa alrededor de 1900, de los que Aznar Soler (1998-1999) deslindó detalladamente sus respectivas orientaciones sociales y estéticas. Añadiremos aquí que ambos eran hijos de dos hermanos —José y Javier Verdes Montenegro y de Mateo— y nietos del capitán de infantería José Rafael Verdes Montenegro y de la Vega (Olivo, 2017). El mayor, José Verdes Montenegro y Montoro

Maeztu asistió a un banquete ofrecido a Dicenta por periodistas vizcaínos (Aznar Soler, 1998-1899: 760). Pero en la siguiente primavera ya aparece en Madrid, incorporado al diario liberal *El Resumen* en fase de descomposición, donde vivió situaciones difíciles, si hemos de dar crédito a una urgente misiva-sablazo, sin fecha, dirigida a Zeda:

Sr. Villegas: Anoche no se publicó *El Resumen* por no haber dinero para papel. Un colmo. Hoy se ha resuelto el problema y me han dado butaca para esta noche.

Sr. Villegas palabra de honor; no sé qué comeré hoy, ni si comeré. Mi madre y hermana viven con una familia a la cual debemos tantas atenciones que estoy resuelto a no molestarles.

He sido despedido de la casa de huéspedes, y anoche me acosté con un vaso de leche que me pagó [José] Verdes [Montenegro]. ¿Puede Vd. humanamente enviarme un duro para comer? Se lo agradecerá en el alma su amigo Bueno.

Al desaparecer *El Resumen* en junio de 1897, pasó a *El Globo*, donde comenzó a pisar firme acreditando el pseudónimo *Lorena* entre 1897 y 1898 con sus crónicas «Volanderas», intentando definir en el suplemento «La Plana del Lunes» las líneas de la contemporaneidad literaria, al borde de la polémica con Martínez Ruiz y con Unamuno en defensa de la estética d'annunziana (Alonso, 2014), actitud que compartió con su amigo Verdes y que, hacia 1901, había evolucionado en ambos hacia la admiración por John Ruskin² y la exaltación del «esteticismo práctico»³ y creativo de industriales y políticos frente al puro esteticismo modernista (Aznar Soler, 1998-1999: 732-742). A ello cabría atribuir el que, poco después, en las páginas de *Madrid* los poetas modernistas brillaran por su ausencia.

(1865-1939), fue catedrático de Psicología, Lógica y Ética y destacado militante socialista que, en 1901, obtuvo el traslado al Instituto de Alicante. Su primo, José Verdes Montenegro y Páramo (Valencia, 1866-Madrid, 1942) fue un eminente fisiólogo, que en 1901 fundó en Madrid el primer dispensario antituberculoso de la capital. Ambos mantuvieron correspondencia con Unamuno en la que aludían con familiaridad a Bueno y a Zeda (Gómez Molleda, 1980: 304, 315-317; Carande, 1982: 247). Montenegro Páramo se doctoró en 1891 pero, en los años siguientes, quizás compatibilizando medicina y periodismo, residió en Bilbao hasta 1897. Allí dirigió el semanario *Las Noticias* (Aznar Soler: 1998-1999: 729), desde donde polemizó con los jesuitas de Deusto (Gómez Molleda, 1980: 310). Manuel Bueno fue colaborador de este periódico, lo que permite admitir que fue este Dr. Verdes Montenegro el prologuista de su primer libro, el amigo que, ya en Madrid, le echó una mano en momentos de estrechez y quien, en 1901, le ayudó en el semanario que aquel dirigió.

2. Justamente, cuando *Azorín* (1913) concedió a Bueno carta de naturaleza en su famosa generación señaló a Ruskin como una de sus influencias europeas.

3. «Esteticismo práctico» fue el título de un texto de Verdes en *La Correspondencia de España*, 9-6-1900.

Sabido es que el paso de Manuel Bueno por la vida literaria española en los últimos años del XIX estuvo ensombrecido por la fatalidad de haber dado lugar a la amputación del brazo de Valle-Inclán (1899), a consecuencia de una disputa producida en el Café de la Montaña. No obstante, hay pruebas de su posterior solicitud hacia el escritor gallego, a quien también invitó a participar en *Madrid*⁴.

En 1900 publicó *Almas y paisajes* y estrechó su relación con periodistas de prestigio empresarial como Ortega Munilla, que le dio acceso a «Los Lunes de *El Imparcial*» el 2 de abril de dicho año, con su cuento *Humilde tierra*.

1901. MADRID, UNA REVISTA ILUSTRADA

Al comenzar 1901 su mayor problema era obtener un puesto estable en la administración, condición que le imponía su futuro suegro para consentir su matrimonio, según confesaba al director de «Los Lunes de *El Imparcial*» en algunas de sus cartas de aquel año, hoy conservadas en la Fundación José Ortega y Gasset. Algo había en su forma temperamental de conducirse en sociedad que entorpecía sus deseos. Por ejemplo, los lances de honor en que se veía envuelto para defender su nombre ante comentarios ofensivos vertidos en la prensa, como atestigua una carta de Vicente Sanchis y Guido Paleri, dando cuenta de sus gestiones como padrinos para concertarle un duelo a sable con el periodista Joaquín Segura, a causa del contenido de un artículo ofensivo en *La Revista General Española*⁵. A Bueno le perseguía también el extendido rumor de ser uno de los periodistas que cobraron del «fondo de reptiles» de Gobernación o acoplados a las nóminas de los más insólitos servicios municipales, como el de «ama de cría» (Cansinos, 1985: 111; Seoane, 1996: 42); circunstancia esta que encuentra un asomo de verificación en una de sus cartas a Ortega Munilla:

Le ruego no me regatee ahora su apoyo porque su consideración me es muy necesaria. El haberse sabido que yo he cobrado fondos del Gobierno Civil en otro tiempo me ha desacreditado cerca de mi suegro. Necesito pues, que el escritor rehabilite al hombre. Si esto no se logra tomaré una resolución que creo que será la última de mi vida. Perdone usted estas cosas y tenga en cuenta que proceden de un muchacho que no cuenta con nadie (Bueno, 1901).

4. Valle-Inclán y Manuel Bueno llegaron a colaborar en la refundición de *Fuenteovejuna* que representaron Guerrero y Mendoza en Madrid a principios de 1904, y en el arreglo de *La embustera* de Daudet que representaron por las mismas fechas Carmen Cobeña y Agapito Cuevas en el Cervantes de Málaga (C.[aramanchel], «Teatro Español. *Fuente Ovejuna*», *La Correspondencia de España*, 1-8-1904).

5. *La Correspondencia de España*, 15-5-1901.

Este amago temperamental al insinuar que se quitaría la vida no pasa de gesto histriónico y convencional en un momento en que tenía ocupación prometedora en la dirección de un semanario como *Madrid*, en apariencia solvente, promovido por Alberto Aguilera, recién nombrado alcalde de la capital al producirse la última gran crisis política de la Regencia. El fundador debió de poner a disposición del proyecto fondos suficientes para retribuir con largueza las colaboraciones de los primeros números. De este modo, Bueno, con la ayuda de Manuel Carretero como redactor jefe, pudo atraer a algunos amigos y contertulios como el citado doctor Verdes, Maeztu, Alejandro Sawa, José Zahonero, Baldomero Argente o Ricardo Baroja, muy activos en la primera fase de la publicación. Con carácter ocasional, firmaron una sola vez Emilia Pardo Bazán, Navarro Ledesma, Martínez Ruiz, Valle-Inclán, Luis Bello, Miguel Sawa, Felipe Trigo, Gutiérrez Gamero, Vicente Sanchis, Ricardo Catarineu, Fernández Vaamonde y otros. Por el inicial realce de su calidad tipográfica, diseño y abundantes ilustraciones, aquella revista parecía destinada a alinearse de modo duradero con *Blanco y Negro* de Luca de Tena, *Nuevo Mundo*, de Perojo o *La Vida Galante* de Zamacois.

Madrid, Revista Literaria no fue un proyecto de prioridad intelectual sino una propuesta «personalista», en la nomenclatura de Rafael Mainar (1907: 20), destinada a destacar los intereses políticos coyunturales de Aguilera, que determinaron su aparición y cierre en apenas seis meses: veinticinco números desde el 1 de mayo al 24 de octubre⁶. El periódico anunciaba que salía a la luz para contribuir a la financiación de los Asilos de María Cristina, situados en la colina Parisiana próxima a la Moncloa, que habían sido promovidos por el propio Aguilera siendo gobernador de Madrid en 1894, mediante aportaciones particulares y suscripciones públicas. En principio, aunque no lo cumpliera rigurosamente, el nuevo semanario debía dedicar una plana en cada número a las diversas instalaciones y servicios de aquel complejo benéfico, que en 1901 contaba con seiscientos acogidos y que fue ampliado con unidades independientes hasta formar con el tiempo una especie de ciudad asistencial para indigentes de todas las edades. El conjunto fue destruido durante la Guerra Civil al encontrarse en primera línea de fuego, en las inmediaciones de la Ciudad Universitaria⁷.

6. El administrador-gerente fue Miguel Sánchez Pinillos. Sus oficinas estaban en calle Reina, 45, bajo. La suscripción ascendía a 1 peseta mensual y 2 trimestral, ejemplar suelto 25 céntimos, precio equidistante entre los 20 céntimos de *Nuevo Mundo*, que daba menos páginas de lectura, y los 30 de *Blanco y Negro*, que por aquellas fechas incorporaba el color en sus páginas interiores. Los números 1 al 5 se imprimieron en la Tipografía Moderna de Tiburcio Osácar, calle Espíritu Santo, 18 (el mismo taller en el que se estamparon los cinco primeros de la revista *Electra*). A partir del número 6 pasó a la imprenta de Ambrosio Pérez, Encarnación, 4.
7. <<https://elrincondemayrit.blogspot.com/2017/09/blog-post/>> y <http://elrincondemayrit.blogspot.com/2017/09/asilo-de-santa-cristina-ii_15.html> [consulta: 10 diciembre 2022].

En el número inicial colaboraron Dicenta, Arturo Reyes, Argente, Félix Limendoux y Alejandro Sawa. Guido M. Paleri se encargaba de la sección deportiva. La parte gráfica se confiaba a un selecto grupo de dibujantes: Eulogio Varela y Ramón Navarrete entre el *nouveau style* y el naturalismo andalucista, Ricardo Baroja, que ilustraba una estampa crepuscular de Maeztu, y Pedro Rojas, autor de una viñeta humorística. Todos ellos bajo la dirección artística del barcelonés Ricardo Marín.

Este primer número constaba de cubierta alegórica, firmada y dedicada al alcalde por Mariano Benlliure, repetida hasta el núm. 5, diez hojas de texto en papel cuché (20 x 28, 3cms.), doblemente grapadas, sin numerar, con cantos redondeados y un pliego de abundante publicidad en papel aleluya que se presentaba expresamente como un estimulante «regalo a los lectores», halagados como consumidores de artículos de alto coste. Desde el número 2, la última hoja de impresión se dedicó a folletín encuadernable en ocho planas de 5,4 x 10,5 centímetros de caja, inaugurado con Poe, *El escarabajo de oro*, que concluyó en el número 9.

En las ilustraciones y en la composición artística predominó el eclecticismo, siempre con el protagonismo de Marín, que ofrecía un ágil y variado panorama de la actualidad madrileña —especie de crónicas visuales— en el circo de Parish, en los toros, con atención especial a la suerte de don Tancredo, en los jardines de El Retiro, la Casa de Fieras o el Botánico, en paseos, verbenas, saraos flamencos, kermeses benéficas, cafetines, teatro, deportes (hípica y esgrima preferentemente), recogiendo el perfil de figuras callejeras como la del excéntrico Garibaldi —perpetuado por Ramos Carrión en *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897)—, alternando el lápiz liviano de los apuntes con el carboncillo y la tinta en la ilustración de asuntos de la bohemia y la vida social, o el guache en diversas cubiertas en bitono, en la órbita picassiano-barojiana de *Arte Joven*, donde Marín también puso su firma. El director artístico consideraba más interesante publicar retratos y apuntes del natural a lápiz, hechos por pintores de firma, que las correspondientes fotografías. Estas se fueron implantando paulatinamente, bajo anonimato, en muchos retratos que aparecieron junto a semblanzas de dignatarios políticos y eclesiásticos, o bien firmadas por profesionales experimentados que captaron variadas escenas de la vida madrileña —Manuel Compañy, Laurent, Antonio Morilla, Álvarez, A. Escobar, Portela y Orestes Calvet— junto a otros fotógrafos particulares como José María Moreno y un Dr. Ovilo, que aportó un breve reportaje de asunto marroquí a propósito de dos niños españoles secuestrados en Arcila (núm. 21).

De acuerdo con las intenciones del promotor, Manuel Bueno y sus colaboradores se aplicaron a confeccionar una revista madrileñista que recogiera fiestas populares, eventos sociales, espectáculos —teatro, toros y deportes—, historia, anécdotas y costumbres de la Villa, sin olvidar la reserva de espacios para

cubrir intereses políticos municipales: información gráfica de las elecciones generales, fotografías de concejales y presidente de la Diputación, semblanzas de prohombres del Partido Liberal, visitas de ediles extranjeros, patrocinios industriales de la alcaldía, servicios municipales de higiene, obras benéficas (Asilo de Santa Cristina, Colegio de San Ildefonso), necrológicas —la del general Calixto Amarellé firmada por el propio Aguilera—. . . El variado testimonio madrileñista contenido en sus veinticinco números se ofrece desde los más diversos ángulos genéricos: cuentos, estampas, ensayo literario, anécdotas históricas y evocación de tradiciones, mediante ágiles reportajes gráficos incluidos en secciones de variable continuidad como «Tipos madrileños», «Cuadros madrileños», «Veranos madrileños», «La industria madrileña», «Notas madrileñas», «Madrid antiguo», «Madrileñerías», o información minuciosa de festejos y verbenas populares, firmados en prosa o verso por Eduardo Ruiz Morales, José Zahonero, Luis Bello, Antonio Casero, Gascón de Gotor, Leandro Ribera, López Saa, J. Espinós, sin olvidar la aportación de Emilia Pardo Bazán describiendo con temple costumbrista «La Romería de San Isidro». Dentro de este mandato madrileñista se incorporó a partir del núm. 14 (6 de agosto) una sección doblemente antológica bajo el antetítulo «Joyas», que incluía textos clásicos en prosa y verso sobre Madrid, o de autores vinculados con la Villa, asociados a imágenes pictóricas del Museo del Prado —Velázquez, Rubens, Murillo y Ribera— reproducidas en fotograbados monocromáticos. En cambio, no se prestó atención a El Greco, tan admirado en aquellas fechas por intelectuales del centro y de la periferia catalana. Larra fue el autor literario con más apariciones («Delirio filosófico: yo y mi criado» en dos entregas y «La vida de Madrid» en tres). Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Espronceda y Juan Nicasio Gallego completaban la selección.

EL PROGRAMA LITERARIO

Del prospecto firmado por Manuel Bueno en el número 1 bajo el marbete de su primera «Crónica» se desprendía un ambiguo escepticismo sobre la posibilidad regeneradora de aquella revista que no venía a dárselas de reformista ni de revolucionaria. La prensa en España, decía, era perezosa y rutinaria, se desentendía de encauzar la vida mental de la muchedumbre, de dirigirla o educarla: «Yo dudo, contra el parecer de muchos, que la prensa tenga una misión». Considerar al periodismo un sacerdocio le parecía «poner grandes nombres a cosas menudas. Cuando un periódico nace con la temeraria pretensión de estimular la curiosidad mental de los españoles, su vida suele ser corta y azarosa». Pero si «disimula, contemporiza y miente, es verosímil que llegue a alcanzar una tirada considerable». Respecto a las publicaciones ilustradas, pensaba que se veían condicionadas por el gusto y las preocupaciones de las lectoras, lo

que repercutía en la selección de las colaboraciones: «Las firmas de ciertos literatos, reputadas en la novela y en la escena, son tácitamente proscritas de las publicaciones semanales con grabados. Es peligroso el ver la realidad sin tapujos que anublen la mirada del escritor, y de mucho más riesgo todavía el expresar con franqueza lo que se ha visto».

Si en algo confiaba el receloso director era en el crecimiento del interés de la gente por el arte literario. Esa esperanza justificaba la publicación de una revista que, además de compatibilizar «un ideal artístico y un fin caritativo», prometía ahorrar pesadumbres a los lectores. La risa era más agradecida que las lágrimas y *Madrid*, sin ser un periódico enteramente cómico, procuraría «no dificultar con extemporáneas amarguras las digestiones de sus lectores».

Como se ve, Manuel Bueno se acogía al pesimismo activo como «fuente de la energía y del trabajo perseverante» que —según Azorín— impulsaba a los jóvenes intelectuales de su generación a la intervención social. Por estas fechas Bueno, que ya había comenzado a colaborar espaciadamente en *La Correspondencia de España*⁸, precisaba en una especie de crónica-cuento en clave publicada en dicho diario la idea programática que no había formulado tan claramente en las páginas de *Madrid*: «reunir la savia impetuosa de los jóvenes y la sombra apacible de los nombres viejos y respetables, para que juntos fecundasen» sus planes, convencido de «la necesidad de que alternaran en las páginas de una publicación sería los prestigios antiguos y las esperanzas nacientes»⁹.

En realidad, la gran mayoría de los firmantes había nacido en los decenios de 1860 y 1870, por lo que había llegado al periódico y a las letras durante la Regencia. Los «prestigios antiguos» eran Emilio Gutiérrez Gamero —el decano del grupo—, doña Emilia Pardo Bazán —única dama en nómina—, Vital Aza, José Zahonero, José Laserna, Salvador Rueda, Serrano de la Pedrosa, Antonio Sánchez Ramón y algún otro, nacidos antes de 1860. Pero, de hecho, *Madrid* fue un semanario que, pese a su obligada función municipalista, procuró atraer firmas de escritores y artistas destinados a adquirir renombre canónico en el futuro, desde Dicenta, Benavente y Valle-Inclán a Maeztu y Martínez Ruiz.

8. Los datos biográficos facilitados por el autor o por amigos que dependían de sus testimonios orales han inducido a establecer errores en la cronología de su trayectoria profesional. En particular su paso por el semanario *Madrid* no fue consecuencia de su salida de *La Correspondencia*, por «incompatibilidad de ideales» (Álvarez, 2003: 10), porque, entre mayo y octubre de 1901, Bueno colaboró espaciadamente en el diario de Manuel de Santa Ana, en cuya redacción no ingresó hasta principios de noviembre, ya desaparecida la revista de Aguilera, según avisaba un suelto publicado en dicho diario (5-11-1901, p. 3). Allí siguió firmando hasta 1904.

9. «Hablando con un poeta...», *La Correspondencia de España*, 4-6-1901.

SECCIONES Y GÉNEROS

Medio centenar de crónicas y otras tantas composiciones versificadas, unos cuarenta cuentos, pocos diálogos escenificables, menos prosas poéticas y contadas reseñas críticas se desperdigaron con escaso orden por las páginas del semanario, invadidas de material gráfico. Limitaciones de espacio nos disuaden de abordar aquí un índice detallado del contenido literario, por lo que nos limitaremos a una sucinta mención de las aportaciones más significativas.

En la «Crónica» de actualidad que solía servir de pórtico a cada número prevaleció la tendencia ensayística, impuesta por el director, que firmó la mayor parte de ellas. Las crónicas «del día» o de lo «que se dice por ahí», cuando no eran anónimas estuvieron firmadas intermitentemente por el secretario Manuel Carretero o, en los últimos números, por Tomás Oryo [*sic*] y Xavier Cabello.

Manuel Bueno deslizaba en sus crónicas leves argumentos críticos de carácter urbanístico acerca de la inoportunidad de erigir monumentos a personalidades literarias en los parques de una ciudad donde la gente no era capaz de buscar y conocer sus obras «en el sagrado de sus páginas» («Estatuas», núm. 6, 11 de junio). En otros casos se manifestaba contra los hábitos mostrencos en la apreciación del arte y la imposición del gusto musical por minorías «que la multitud acepta a regañadientes» (núm. 3, 21 de mayo), o reflexionaba sobre el estoicismo como último recurso defensivo del artista defraudado por la decisión de jurados grotescamente definidos («Consolatrix afflictorum», núm. 9, 2 de julio). En «Desde lejos» (núm. 17, 27 de agosto) el cronista, veraneante en Santander, simulaba volver a la ingrata realidad cotidiana despachando con fingido enfado la supuesta correspondencia de parientes y amigos que demandaban su influencia o trataban de sablearlo. La referencia al suicidio reaparecía como *leitmotiv* provocativo y recurrente, asociado a una soterrada misoginia sobre la que pesaba su idealización de la figura materna —«la iluminada pureza de su madre, para la cual el nimbo de santa le parecía mezquino»—, capaz de suavizar su aparente fidelidad a la moral del superhombre que daba de Bueno una imagen de «algarero, impetuoso, duro y, para los timoratos, hasta cínico» (Borrás, 1952: 12-13):

... el amor no es más que la transitoria aproximación de dos carnes sacudidas por el huracán del deseo. Una mujer es incapaz de satisfacer ningún ensueño. Sus fines en la tierra no consisten en alimentar vaguedades ideales sino en ayudarnos a propagar la especie. Por eso todos los imaginativos, los que asocian a la mujer a sus ensueños, caen en la desgracia. Y unos, los débiles, se vuelven locos, y otros, los impulsivos, se matan («Los que se matan por amor», núm. 18, 1 de octubre).

Entre los restantes cronistas más comprometidos literariamente, Verdes Montenegro trataba de ceñirse a la actualidad mediante crónicas de corte

arbitrista y didáctico como la que instaba a los estudiantes, con optimismo regenerador, a sustituir la codicia del diploma decorativo por la aspiración a alcanzar la cultura que el documento suponía («De exámenes», núm. 4, 22 de mayo)¹⁰, o se sumaba a la crítica regeneracionista de la retórica parlamentaria que convertía artificiosamente «en obra literaria las íntimas angustias de la masa social» (núm. 11, 16 de julio). Su última crónica fue el obituario de *Clarín*, con quien había mantenido correspondencia hacia 1888 y de quien recibió el consejo de que «debía vivir para el arte» (Gómez Molleda, 1980: 311). *Clarín*, según Verdes, pertenecía a la reducida familia de los intelectuales españoles, y su interés por el movimiento científico extranjero había contribuido «a la obra patriótica de terraplenar nuestro desnivel intelectual».

Alejandro Sawa, entre junio y julio (núms. 8 y 10), enhebró una vibrante crónica en torno a la mendicidad, «la vieja infamia eternamente renovada». A partir de un comentario de prensa sobre el caso de un mendigo recogido en grave estado junto a su mujer y un hijo en los soportales de la Plaza Mayor, reconstruía la dramática existencia de los sin techo en un relato social teñido de sinceridad y naturalismo radical que, años después, figuraría reelaborado en *Iluminaciones en la sombra*, su obra póstuma (Sawa, 1910: 124-127). Su segunda aportación, anecdótica y ácida —«Políticos omniscientes»— glosaba el envanecimiento de los hombres públicos que, por el mero hecho de haber sido elevados a magistraturas o a dignidades representativas, se consideraban ungidos por un falso óleo popular que les autorizaba «toda suerte de altezas intelectuales», hasta sentirse con desconcertante fatuidad «épicas predestinadores de la Historia».

Ramiro de Maeztu, el redactor más activo en la fase inicial del semanario, aportó crónicas urbanas de moderna factura costumbrista, acorde con el madrileñismo del medio. En el primer número, escritor inusualmente dado a practicar prosas poéticas, publicó una delicada crónica crepuscular del paseo de coches de la Castellana, ilustrada muy a tono con el mencionado dibujo a pluma de Ricardo Baroja («De vuelta del paseo», 1-5-1901). Madrileñista siguió mostrándose Maeztu en un texto dialogado —«San Antonio»— en que el cronista se objetivaba en compañía del doctor inglés Esteban Whitney (de su mismo apellido materno) camino de la verbena (núm. 7) especulando con los contrastes entre la alegría de «los manolos» de antaño y la tristeza de «los golfos» de hogaño, para rematar en un comentario sobrevenido acerca de la fantasía de los dibujos de Marín, que adornaban profusamente las tres páginas de la crónica con apuntes ligeros que entremezclaban tipos de 1800 con otros de 1901: rara muestra de inversión de funciones en que el autor del texto cedía explícitamente

10. Esta crónica fue reciclada por su autor más de un año después bajo el mismo título, con ligerísimas variantes, en el suplemento dominical de *La Correspondencia de España*, 28-9-1902.

protagonismo al ilustrador gráfico. No menos madrileñista se mostraba Maeztu cuando jugaba con el motivo de los viejos republicanos nostálgicos —«fauna que desaparece ahogada en prosa vil»— que frecuentaban la Puerta del Sol, donde parecían aguardar acontecimientos, aferrados a una ilusión, mezclando el futuro con el pasado, entre desdibujados augurios revolucionarios («Los enamorados de la Puerta del Sol», núm. 3, 21 de mayo). Su última crónica, «La moral de los chanchullos» (núm. 12, 23 de julio), era una incisiva diatriba que se recreaba en la paradoja de que la inmoralidad administrativa pudiera dar pie a un gran acuerdo moral en la sociedad española, porque «los remedios nacen del exceso de males». A partir de dicha fecha Maeztu desapareció de este semanario, que vino a ser un remanso en su trayectoria publicista doctrinal entre la revista *Electra* (marzo-abril) y su campaña informativa y analítica de la situación sociolaboral en las minas e industrias de Vizcaya, emprendida en *El Imparcial* a partir del mes de agosto (Fox, 1977: 30).

OTROS CRONISTAS

No menos sugestiva y rara en su contexto periodístico fue la aportación de un enigmático Ernesto de Manjovergos —quizá pseudónimo de José Verdes— en un artículo de sostenida calidad literaria, «Los dos dolores» (núm. 2, 14 de mayo), lleno de admiración hacia Alfredo de Musset. En un marco simbolista crepuscular y lluvioso, el firmante se identificaba con el poeta francés en la sensación intelectual de hastío, fruto de una vida sin objeto, donde el sufrimiento, como «lujo de las pasiones», se convertía en «espectáculo» hiperestésico de alto valor artístico, en contraste con el mundo del trabajo, donde el dolor tenía asiento real, «racional, justificado y explicable. [...] ¡Qué artificioso y enfermizo todo ese sentimentalismo, y en cambio qué humana y qué conmovedora la angustia del obrero que gime sin recursos para él y para sus hijos en una noche de invierno!». El texto se cerraba concentrando la antítesis de este dualismo en un tenso apóstrofe expiatorio:

Vosotros los que os agitáis en el fondo gris de la vida social, vosotros sois en quienes el dolor se personifica. Nosotros sentimos el dolor instantáneo que nos sacude; vosotros el constante que os abate. Vosotros sentís como hombres el dolor humano. Nosotros, como seres degenerados, neuróticos trastornos. Vuestros sufrimientos tocan a lo íntimo de la condición humana; los nuestros a los delirios de la imaginación enferma. Vosotros buscáis en el alcohol fuerzas para el trabajo; nosotros, embriagándonos en la política, en la gloria, en la belleza, en el arte, buscamos empleo a las fuerzas que nos sobran.

Inusitado en el contexto de *Madrid* por su erudición académica, era el ensayo de Adolfo Bonilla y Sanmartín «De los sexos en literatura» (núm. 10, 9 de julio), que especulaba con la dicotomía básica de los temperamentos artísticos,

al margen de la sexualidad física: el estilo femenino, pasivo, eminentemente admirador que incubaba las ideas de otros antes que las propias, innovador solo en las formas, no en las ideas, y el masculino, activo, independiente y creador. Aparte quedaban los artistas *eunucos* de sexo truncado y el *hermafroditismo* intelectual de quienes desconfiaban de su capacidad y facultades, gregarios necesitados «de un guía, un jefe, mejor dicho, un amo».

LA CRÍTICA

La crítica de libros fue inexistente. Solo Maeztu trató de iniciar una sección bajo el antetítulo de «La actualidad literaria» (núm. 5), que no tuvo continuidad. Hablaba de Pío Baroja, autor de tres libros en un año, ignorados por los críticos. Pero su comentario de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, recién editada, más que enjuiciar seriamente la novela resaltaba el hecho de que su amistad con el donostiarra se sustentaba en una radical discrepancia sobre sus puestas actitudes estéticas:

El arte de Baroja es un arte interior. Atraviesa las superficies para bucear en los bajos fondos de las cosas y de los espíritus, hace hablar a lo inconsciente y busca el tronco donde se separan los anhelos vivos de los hechos muertos. [...] Me lamento de que el escritor joven más capaz de sentir se horrorice tan intensamente ante lo que yo más quiero: la belleza sensual, la fuerza física, el amor a la vida desbordante y el ansia de dominio.

No podrían pasar propiamente como reseñas ciertas notas anónimas, pero atribuibles a Bueno, como la dedicada al director de *La Lectura*, Francisco Acebal —columna con retrato, núm. 8, 26 de junio—, para anunciar la salida de su novela *Huella de almas*, excusando su reseña en *Madrid*, porque el «juicio razonado de las impresiones» sugeridas se lo reservaba para *La Correspondencia de España*, donde firmó la reseña el 25 de julio («Impresiones literarias. *Huella de almas*»).

MANUEL BUENO EN EL CANON DE SU TIEMPO

Si bien es cierto, como observa Álvarez (2003: 8), que *Azorín* en su «invención del 98» (1913) dio a Bueno asiento en aquella generación, también lo es que posteriormente su nombre fue desvaneciéndose en las periódicas rememoraciones del monovero, acaso indicio de su desinterés ante la evolución de un novelista impetuoso que nunca dejó de vivir la literatura como contienda patriótica en clave posnaturalista, por lo que quedó excluido del canon innovador de los *fin-de-siglo*. Sin embargo, en 1901, Bueno estaba muy próximo y por ello abrió las puertas de su ecléctica revista a autores en ciernes —Maeztu, Valle-Inclán, Ricardo Baroja, Martínez Ruiz, Zamacois, Felipe Trigo...—, cuya «médula literaria» el propio Azorín ya había propuesto depurar tres años antes

de su invención noventayochista (*ABC*, 19-5-1910), trasladando a los herederos del naturalismo a otra dimensión, bajo el estigma de «prosistas eróticos y pornográficos». El hecho es que en *Madrid* habían coincidido, como vamos viendo, «gente nueva» y «gente vieja» sin discriminación por sus opciones literarias, invitados por su director. Pero si hemos de contextualizar con un mínimo de rigor, ¿en qué sector intelectual se situaba explícitamente en 1901 un Manuel Bueno sensibilizado por la desigualdad social que insuflaba en sus relatos un naturalismo «a ras de tierra»?

En el mismo artículo donde exaltaba entre ironías la sedante literatura de Acebal, el siempre insatisfecho Bueno, con el desdén escéptico que lo caracterizaba acerca de su propia obra (Borrás, 1952: 7-8) y, en general, con su desconfianza en el intelectualismo de la juventud literaria, desvelaba una declaración preventiva en la que él mismo se asociaba al camino sinuoso que atribuía a dos de los intelectuales jóvenes más inquietos, Martínez Ruiz y Pío Baroja:

Lector: si buscas en la literatura de los jóvenes un recreo apacible y un sedativo que consuele, no entres en los libros de Martínez Ruiz, que expresan con un poco de monotonía el cansancio de vivir, ni cedas a la curiosidad de leer las páginas de Pío Baroja, en las cuales van la tristeza y el pesimismo de concierto, ni mucho menos caigas en la pueril tentación de leer mis cuentos. La literatura de Martínez Ruiz es seca y desesperada; las páginas de Baroja, sin un asomo de sol que las anime, recuerdan al ruso Gorki; y en cuanto a mí —perdónese me el entrar en docena con literatos de tan merecida nombradía— no creo que la vida pase de ser un pretexto para llenar unos cuantos años de sensaciones diversas, amargas y cómicas las más veces¹¹...

Si Baroja leyó estas líneas en 1901 pudo alimentar su sospecha de que Bueno no le tenía mucha simpatía. Varias veces en sus *Memorias* lo nombró a través de anécdotas malévolas e impresiones triviales. Recordaba que, al llegar a Madrid, en poco tiempo se dio a conocer y alcanzó «gran influencia en las redacciones». Lo tenía por un tipo raro a pesar de su apariencia de hombre social: «Era materialista, sensualista y tenía temores de ultratumba. [...] Tenía un desdoblamiento raro. Hablaba con una violencia extraña y escribía con serenidad, si no le tocaban a lo personal, porque entonces se desataba...». Baroja sospechaba que Bueno utilizó su predicamento en algunos periódicos para impedirle escribir en ellos. Respecto a sus relaciones con Maeztu, pensaba que el afecto de Bueno al publicista alavés no le era correspondido por este (*El escritor según él y según los críticos*, 3.^a, IV). Creo que la presencia de Maeztu en *Madrid* como destacado redactor de la revista no permite confirmar dicho desafecto en 1901.

11. «Al pasar... De mi rincón», *La Correspondencia de España*, 21-7-1902.

Con motivo o sin él, la firma del donostiarra no llegó a figurar en aquella revista pese a su interés en esos meses por disponer de medios periodísticos para influir en la opinión, interés tan presente en las cartas que remitió a Martínez Ruiz durante aquel verano (Rico, 1973; Dobón, 1995). No sabemos si Pío Baroja llegó a ser invitado a colaborar en *Madrid*, pero el caso es que la única huella de su presencia fue su efigie de perfil al aguatinta, quizás la más antigua de las dibujadas por su hermano Ricardo, que ilustraba el irónico comentario dedicado por Maeztu al *Silvestre Paradox* antes mencionado.

Por su parte, Martínez Ruiz entregó a *Madrid* un solo artículo, pero fue uno de sus escritos de mayor alcance en relación con el pesimismo filosófico que lo caracterizaba en este año trascendental para su evolución literaria. «El fin de un mundo»¹² (18-6-1901) ofrece una distanciada visión apocalíptica, con la fabulosa mediación de un taumaturgo milenario que testimonia el destino de la humanidad desde más allá del final de los siglos, contemplando el agotamiento del ser y de la conciencia humana al desaparecer la capacidad de representar la realidad en un mundo atenazado progresivamente por automatismos tecnológicos. En el ánimo del autor la angustia existencial se sobreponía a la ficción. El texto, cuento clarividente o crónica futurista, con Parménides y Schopenhauer al fondo, objetivaba desde nueva perspectiva el contenido de su polémico artículo «Ciencia y fe» (*Madrid Cómic*, 9-2-1901) que le ocasionó su conocido disgusto con Maeztu: «Todo pasa: el hombre, el mundo, el universo. Todo perece: aun el mismo implacable tiempo que todo lo trasmuda y acaba...» (Valverde, 1972: 184-192). La inserción de este artículo admite la suposición de que director y articulista sostenían una mínima relación de confianza.

En 1903, Manuel Bueno publicó en el faldón de *La Correspondencia de España* (19-8-1903) una apresurada crónica dedicada conjuntamente a *La Voluntad* y a Antonio Azorín¹³, donde insistía en la discordante percepción de un Martínez Ruiz, admirable como escritor y antipático como persona, lo que no suponía reproche alguno porque «el que se contradice se airea intelectualmente, se renueva, vive. Solo los fósiles se conservan inalterables a la acción del tiempo», y la aparente inconsecuencia mental y literaria del alicantino ponía de relieve «la cualidad más saliente de su talento: la inquietud».

Aquellos dos libros interesaban no como novelas sino «como confesión de un alma, como episodios de una vida consagrada a la filosofía, al arte y al

12. El texto fue recuperado por José María Valverde (1972: 187-192), pero situando su publicación en *Madrid Cómic*, errata enmendada después por Fox (1992: 109); *Madrid*, 18-6-1901. Payá Rico (2019: 198-199), en su tesis doctoral sobre la producción periodística del joven Azorín, ha resumido la atención suscitada por este artículo, considerado como obra maestra de ciencia-ficción en la literatura española.

13. Manuel Bueno, «Crónicas literarias. *Voluntad. Pedro Azorín*» [sic]. El lapsus afectaba a ambos títulos, pero el de *Pedro* se hacía más ostensible a lo largo del artículo.

ascetismo». Tenían «la indecisión filosófica, el pesimismo flotante y el divagar penoso que son fáciles de advertir en el hombre de nuestro tiempo. Sobre cada página deja el escritor la huella de una curiosidad, la nube de un desencanto y el eco de un grito». Bueno veía en el personaje Antonio Azorín «un soñador ávido de todo, curioso e insaciable, y un vagabundo intelectual que ha peregrinado al través de los libros, en vez de entregarse plenamente a la vida. La melancolía de Azorín no procede del hartazgo de las cosas sino de todo lo contrario, de no haberlas vivido».

El desorden moral que el crítico observaba en el protagonista era causa de su vagabundaje intelectual y de un «diletantismo contemplativo» que generaba en él una melancolía consecuencia de su conducta indecisa. En conclusión, el ejemplar de hombre que representaba Antonio Azorín se correspondía con «una gran parte de la juventud contemporánea, incapaz como él de querer con fuerza, de desear con ahínco, de vivir con pasión. Es la juventud que no entra en combate por miedo a las heridas; una juventud bien mezquina, ¡vive Dios!»...

No es extraño que el Azorín de 1913, teórico generacional, recordara por un instante al áspero compañero de aquellos primeros instantes del siglo, al esbozar su restringido canon finisecular. Lo que no fue suficiente para evitar que Manuel Bueno siga siendo uno de los eslabones perdidos de aquel grupo.

EL TEATRO, ENTRE LA CRÍTICA Y EL REPORTAJE

De la actualidad escénica se ocupó en primera instancia Maeztu bajo su habitual pseudónimo Rotuney, inaugurando una sección de crítica teatral (núm. 1) que tampoco tuvo continuidad regular. En ella —a propósito de *La Barcarola* de Eugenio Sellés y del maestro Lapuerta— observaba las dudas de un público inseguro, necesitado de argumentos de autoridad, temeroso de equivocarse sin ellos cuando se enfrentaba a «obras de corte nuevo».

Comentarios teatrales inusuales fueron los que Verdes Montenegro dedicó a *El guante* y a *Lo sobrehumano*, del noruego Bjørnstjerne Bjørnson (núm. 19, 10 de septiembre), devoción recurrente de la que ya hubo muestras en su correspondencia con Unamuno en 1896 a propósito de sus colaboraciones en *Ciencia social*, donde también publicó un texto sobre el autor nórdico (Gómez Molleda, 1980: 309, 313). El comentarista lamentaba que una traducción fidelísima de *El Guante*¹⁴, ofrecida a varias compañías españolas, no hubiera sido aceptada, perdiéndose así la ocasión de adelantar el conocimiento de una de las obras más importantes del teatro europeo contemporáneo, que abordaba «el problema de la inmoralidad masculina con una sinceridad y una valentía que a buen seguro habrían producido en la opinión pública efecto considerable». En

14. Quizás la traducción de Gabriel Maura Gamazo, publicada por Sempere en Valencia, 1906.

Lo sobrehumano (o *Más allá de las fuerzas humanas*, como la tradujo después Pedro González Blanco), la paradójica sublimación de la fe del protagonista se enfrentaba a la simbólica parálisis de su mujer como un mal tradicional de la sociedad misonista que no podía ser desarraigado, tesis que Verdes Montenegro rebatía con su habitual optimismo: «El estado actual tiene su razón de ser histórica, pero no es el último, el definitivo».

El estreno de *La mujer ideal* de Marco Praga¹⁵, en el Teatro de la Comedia, le dio pie para reflexionar desde una perspectiva de género sobre la ausencia de la mujer en la contemporaneidad, asumiendo la responsabilidad masculina de haber «hecho una civilización solo para hombres» y reivindicando la necesidad de «crear las mujeres de nuestra época»:

No tenemos mujer [...] Vivimos de prestado, con mujeres que corresponden a los gustos de otras épocas. Nosotros nos hemos renovado y hecho a la vida nueva que emprendíamos: el hombre de nuestro siglo no es el de la Edad Media: cuerpo y alma están trabajados de muy distinta manera. Por lo que hace a la mujer, los artistas mismos han fracasado en la empresa de modelar su espíritu y su cuerpo, armonizándoles con el estilo de nuestra época. [...] Acaso la *Nora* de Ibsen; acaso la Anatolia de *Annunzio*, quizá la *Electra* de Galdós realice este tipo; la última sobre todo, que alegra tarareando sonatas de Beethoven el austero Laboratorio de Máximo, y en cuyos labios las teorías científicas adquieren inesperadas y embriagadoras sugerencias sentimentales (núm. 1, 1-5-1901).

En muy distinto registro, Ricardo de la Vega, hijo, firmó en el núm. 24 (17 de octubre) una extensa crítica subjetiva a doble plana con gran lujo de ilustraciones, dando cuenta del estreno de *La gobernadora* de Benavente, a quien concedía honores de fundador de la alta comedia española.

En los últimos números, se prestaba atención a diversos aspectos relativos a la curiosidad antropológica activada por Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo con la reciente publicación de *La mala vida en Madrid*. En el núm. 23 se insertaba un reportaje de José Amaya bajo el título «Los gabinetes antropométricos», tres páginas con fotos de Calvet, informando de las pruebas llevadas a cabo por el Dr. Federico Olóriz, catedrático de Anatomía de la Universidad Central, una de las fuentes utilizadas por dichos autores (Bernaldo, 1901: 49-53). En el siguiente número (17 de octubre) *Madrid* se sumaba al baqueteado asunto antropológico del «golfo», ahora con el ligero contraste del mini-relato realista de una instintiva riña callejera con paradoja final, firmado por Antonio Sotomayor, y la comicidad sentimental del golfillo

15. Verdes ya había publicado otros artículos sobre el dramaturgo italiano en *La Ilustración Española y Americana*: «Marco Praga en España» (15-12-1899) y «El teatro de Praga» (28-2-1901).

«Piripitipi», personaje pícaro del género chico, popularizado durante el primer semestre del año por su feliz intérprete Loreto Prado en la revista musical *El juicio oral* de Guillermo Perrín, Miguel Palacios y el maestro Ángel Rubio (Alonso: 2021: 64-78).

CUENTOS Y VERSOS

Los géneros narrativos breves compartieron con la crónica el grueso de la oferta literaria de *Madrid*. En la frontera genérica entre el relato y la teatralidad destaca la primera versión de «Tragedia de ensueño», texto dialogado con extensas acotaciones narrativas, incorporado después a *Jardín umbrío* (1903), única pero muy valiosa aportación de Valle-Inclán a la revista (núm. 2, 14 de mayo), ilustrada con dos dibujos a pluma de Ricardo Baroja. Por su parte, Benavente (núm. 17, 27 de agosto) aportó tres fragmentos de sus *Cartas de mujeres* —confesiones femeninas, con calidad de monólogos escenificables llenos de inflexiones psicológicas— ya publicados en la Biblioteca Mignon de Rodríguez Serra con ilustraciones de Marín.

Una veintena de cuentos de diversa estructura y fórmulas narrativas, en general próximos al concepto naturalista, se distribuyen regularmente a lo largo de la publicación —en algunas ocasiones bajo el marbete «Y va de cuento»—, firmados por plumas reconocidas que fueron dejando paso a escritores noveles en el tramo final de la revista. Destacan en el primer número Joaquín Dicenta con «Al aire libre», narración sensual de ideas igualitarias, y Alejandro Sawa, autor de «El valor de las apariencias», relato cosmopolita retrospectivo que divagaba sobre los misterios y paradojas de una conducta que conducía al crimen gratuito. Su hermano Miguel firmaba «Delirio», excitante soliloquio nihilista de un moribundo, coleccionado después en su libro *Ave, fémica* (Sawa, 1904: 101-104). En «Matilde» (núm. 8), muy estimable relato de Maeztu por su versatilidad psicológica, se sucedían pasión, conveniencia y frustración, con el sentido común femenino sobreponiéndose al ardoroso deseo masculino. Zamacois, en «El alma de Werther» (núm. 15), desarrollaba un fantástico discurso que devolvía a la tierra al espíritu del suicida goethiano para redimir «el anhelo impuro» de sus deseos insatisfechos buscando a «la más perfecta de las vírgenes». El mismo, en «De tal palo...» (núm. 22), contaba con sorna irónica la historia de un aristócrata tronado, venido a menos, sin otro apoyo que una joven hija a quien adoraba. Al enfermar esta gravemente, hubo el padre de sacrificar los restos de su hacienda para atenderla, pero la deja morir por no acceder a transfundirle su sangre, temiendo que con ella pudiera heredar sus vicios y deshonorar su nombre. Felipe Trigo construía en «Miedo» (núm. 11) una ambigua situación de insinuante erotismo, resuelta en amistad heterosexual abierta a todas las posibilidades. José Zahonero, en «El Consejo» (núm. 16),

recogía el revuelo informativo de una imaginaria crisis ministerial. Gutiérrez Gamero, en «Vicennia Augusta» (núm. 9), convertía el *lapsus linguae* de una peregrina católica a la Santa Sede en un disparatado equívoco que ponía en evidencia a varios miembros de la Curia romana y al mismo Santo Padre.

José Nogales, periodista veterano pero escritor emergente en su madurez tras ganar el concurso de cuentos de *El Liberal* en 1900, colaboró con una estampa de cuidada prosa —«Las vendimiadoras»— donde la visión costumbrista se teñía de excusas para compatibilizar la ráfaga de paganismo y sana alegría de la juventud que se desprendía de la escena con la «realidad triste y abrumadora del trabajo» que manchaba con su crudeza sudorosa el espléndido paisaje dionisiaco:

No van a rendir el áureo fruto ante el altar de la deidad pagana, al son de los coros y las flautas, en la gran fiesta otoñal que regocija al mundo; van en busca del pedazo de pan que sostiene la vida, pero son jóvenes, son alegres y llenan como las aves de cielo luminoso con el rumor alado de sus cánticos y sus risas.

Como queda dicho, el modernismo lírico se resistió a aparecer abiertamente en las páginas de *Madrid*. Los versificadores fueron muchos pero escasamente innovadores. Predominó el octosílabo de circunstancias, el popularismo, el convencionalismo erótico-costumbrista y el humor festivo a cargo de firmas habituales en *La vida galante* o en *Madrid Cómico*. Excepcionalmente, el único poeta canónico, Salvador Rueda, cumplía con el alcalde Aguilera dedicándole su soneto «Los dos corazones» (núm. 16) procedente del libro *Piedras preciosas* publicado el año anterior. Le seguía en jerarquía su coterráneo Arturo Reyes con «Idilio», composición vitalista en refinadas seguidillas de corte popularista, inserta a toda página en el primer número. La elasticidad rítmica de la seguidilla —«metro mágico y rico» elogiado por Rubén— fue asimismo adoptada para ilustrar dos situaciones de ruptura sentimental encarnadas en mujeres trabajadoras. El popularismo inspiraba también «Coplas de ciego» de Alfonso Tobar, «Cantares» de Jiménez Prieto y versos narrativos de Antonio Casero o Eduardo Lustonó, que contribuían a reforzar el madrileñismo de la revista.

En este variopinto panorama donde la habilidad del versificador prevalecía sobre cualquier amago simbolista, reclaman atención la tempranísima aportación de Emilio Carrère, «La última cita», en quintillas indecisas vagamente becquerianas (núm. 21), y, en especial, el cansino ritmo del verso hexadecasilabo con que el vate Pedro Barrantes —entonces editor responsable de *El País*— construyó su fantasmal poema «El paseo de los forzados», saturado de léxico romántico y rimas agudas: «Los forzados van saliendo de los hondos calabozos / do la negra noche impera con su lúgubre capuz; / van saliendo los forzados al paseo; van saliendo / los forzados a bañarse en los rayos de la luz...» (núm. 20).

CIERRE Y DECEPCIÓN

Cuando, terminado el veraneo, Manuel Bueno regresó de Santander a Madrid en compañía de Verdes Montenegro, no parecía sospechar el brusco final de la revista, según la carta que remitió el 11 de septiembre a Ortega Munilla, que todavía se hallaba en Galicia:

El otro día regresamos Verdes y yo con repuestas energías para el trabajo. Esta noche le llevaré a don Manuel [Troyano] un cuento para el lunes¹⁶. Espero que mi libro *Rebeldías* con el prólogo de usted se publique el mes que viene. Ahora estoy metido con *La Pecadora*¹⁷, una comedia en tres actos cuyo plan aprobó Galdós en el Sardinero. Si esta obra fuese aplaudida se la dedicaría a usted. Si no, al... cesto.

Nada hacía suponerlo, pero tras el número 25 (24 de octubre), dedicado casi en su integridad a la corrida taurina a beneficio de la Asociación de la Prensa, la publicación se extinguió bruscamente sin explicación alguna. El director cesante se sintió defraudado y de inmediato comenzó a buscar nuevos medios de supervivencia. Una vez más acudió al director de «Los Lunes de *El Imparcial*» enviándole una extensa carta de ocho carillas donde, tras interesarse elogiosamente por la preparación de su discurso de ingreso en la Academia sobre Campoamor, pasaba a exponerle con su habitual crudeza su decepción por el trato de los políticos liberales,

a quienes he servido con la más estéril lealtad. Ni Romanones, ni Aguilera se avienen a hacer nada por mí. No puede vd. figurarse, don José, nada más tercamente egoísta que estos imbéciles a quienes se puede reducir a polvo en un dos por tres ya que ni su sentido moral ni el jugo de sus inteligencias les abona gran cosa.

Y tras el desahogo, la crudeza de la petición de ayuda:

Mis asuntos privados van bien. Perdone usted que extienda mi confianza hasta hablarle de menudencias. Mi suegro a quien fui presentado en el Sardinero se aviene a que yo me case con su hija siempre que yo tenga un puesto inamovible, por modesta que sea su asignación. Yo espero, que con la estimación que me dispensa el Sr. Moret, en cuanto usted y el Sr. Gasset le pidan que me coloque en las oficinas del Congreso o en la Biblioteca seré completamente feliz. Por otra parte ahora vivo de *imprevistos*, de colaboraciones e ingresos adventicios, lo cual no es vivir. Vd. perdone estas confidencias a que me autoriza el afecto que usted tiene la bondad de dispensarme.

16. Este cuento titulado «La amputación» se publicó en Los lunes de *El Imparcial* el 16 de septiembre.

17. No hay constancia de que Bueno publicara los dos títulos que cita en esta carta.

Tal situación provisional no duró mucho porque, a principios de noviembre, ingresaba como redactor en *La Correspondencia*, donde se hizo cargo de una sección de crónicas bajo el título de «Al pasar», que estuvo publicándose diariamente hasta 1904. El «jabón» que —según sus declaraciones al Caballero Audaz (1922: 161)— le puso Leopoldo Romeo en las escaleras no debió de producirse hasta finales de dicho año, cuando su firma comenzó a aparecer en *El Heraldo*, donde se encargó de la crítica teatral y de la sección «La vida escénica».

En unas lúcidas páginas, escritas antes de la irrupción de la dictadura de Primo de Rivera, Cansinos Assens (1925: 96-98) definía a Manuel Bueno como un intelectual «con algo de romanticismo» que, a comienzos de siglo, en artículos llenos de fervor democrático, clamaba «contra los caciques, contra los malos políticos, contra los publicanos depredadores», pero que en las ideas de Joaquín Costa se había «llenado de un profundo sentido ibérico y que con respecto a la europeización radical predicada por otros intelectuales» podía hasta representar una tendencia nacionalista conducente a «la exaltación sistemática del ciego amor patriótico».

La confirmación de este augurio llegó pronto, a partir de su identificación con los procedimientos del Directorio militar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Cecilio, «Noticia de “Plana del Lunes”, suplemento literario de *El Globo* (1897-1898)», *Anales de Literatura Española*, 26 (2014), monográfico *Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1869-1814)*, ed. Miguel Ángel Auladell, pp. 43-80.
- ALONSO, Cecilio, *Electra, D. Tancredo y sus «couplets»*, Sevilla, Renacimiento, 2021.
- ÁLVAREZ BLANCO, María del Palmar, «Aproximación a la figura y obra de Manuel Bueno Bengoechea», *Crítica Hispánica*, 25, 1-2 (2003), pp. 7-18.
- AZNAR SOLER, Manuel, «La verdad sobre el caso José Verdes Montenegro», *Letras Peninsulares*, 11, 2-3 (1998-1999), pp. 721-761.
- AZORÍN, «La Generación del 98. IV», *ABC*, 18-2-1913.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio & J. M.^a LLANAS AGUILANIEDO, *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico*, Madrid, Rodríguez Serra, 1901.
- BORRÁS, Tomás, «Prólogo» a Manuel Bueno, *Palabras al viento*, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1952, pp. 7-14.
- BUENO, Manuel, [cartas], 1896-1905, Bilbao, Madrid, a Francisco F. Villegas, Madrid, BNE, Biblioteca Digital Hispánica, mss. 152/22605-7; <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000236723&page=1>> [consulta: 10 julio 2020].
- BUENO, Manuel, [Doce cartas a José Ortega Munilla (1901-1906)], Madrid, Archivo de la Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón (FOM), Fondo Ortega Munilla. [consulta directa en mayo de 2007].

- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La nueva literatura. Las escuelas (1898-1900-1918). Colección de estudios críticos, 2.ª edición (ajustada en lo esencial a la primera, pero con notables variantes y adiciones)*, Madrid, Editorial Páez, 1925.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. I. 1892-1914. Madrid, Alianza, 1985.
- CARANDE, Ramón, *Galería de raros atribuidos a Regino Escaro del Nogal*, Madrid, Alianza, 1982.
- CHONG BAEK, Gu Sok, *Vida y obra de Manuel Bueno Bengoechea*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 1996.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Manuel Bueno y su visión novelesca del 98», en Florencio Sevilla Arroyo & Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, II, Madrid, Castalia, 2000, pp. 150-155.
- DOBÓN, M.ª Dolores, «Correspondencia inédita del encuentro y amistad entre Azorín y Baroja», *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 605-629.
- EL CABALLERO AUDAZ, pseud. de José M.ª Carretero Novillo, *Lo que sé por mí. Las confesiones del siglo, Serie I*, Madrid, Mundo Latino, 1922, pp. 157-169. [Entrevista publicada antes en *La Esfera*, 41: «Nuestras visitas. Manuel Bueno» (10-10-1914)].
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Manuel Bueno», en *Las mejores novelas contemporáneas*, VIII, Barcelona, Planeta, 1961, pp. 235-279.
- EZAMA GIL, M.ª de los Ángeles, «Manuel Bueno, un cuentista olvidado», *Mundaiz*, 41 (1991), pp. 19-34.
- FOX, E. Inman, *Azorín. Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- FOX, E. Inman (ed.), «Estudio preliminar» a Ramiro de Maeztu, *Artículos desconocidos 1897-1904*, Madrid, Castalia, 1977.
- GARCÍA MERCADAL, José, «Manuel Bueno, emigrante en Hispanoamérica (Fragmentos de unas Memorias que no se llegaron a escribir)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 234 (1969), pp. 763-773.
- GÓMEZ MOLLEDA, M.ª Dolores, *El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*, Barcelona, José Gallach, 1907.
- MARTÍN NÁJERA, Aurelio (dir.), *Diccionario biográfico del socialismo español (1879-1939)*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2010.
- OLIVO VALVERDE VERDES-MONTENEGRO, Carlos, Blog *Viajeros del Tiempo*; <<http://www.verdesmontenegro.es/search/label/Verdes%20Montenegro%20y%20Páramo>> [consulta: 10 enero 2023].
- PAYÁ RICO, Juan José, *La forja de un periodista (Azorín 1891-1906)*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2019; <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/94892/1/tesis_juan_jose_paya_rico.pdf> [consulta: 10 enero 2023].
- RICO VERDÚ, José, *Un Azorín desconocido. Estudio psicológico de su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Manuel Bueno o Un intelectual irritable y escéptico*, Madrid, FUE, 1975.

-
- SAWA, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*, pról. Rubén Darío, Madrid, Renacimiento, 1910.
- SAWA, Miguel, *Ave, fémima*, Madrid, Tip. A. Marzo, 1904.
- SCHIAVO, Leda, «Manuel Bueno, crítico de Galdós», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2017, pp. 559-56.
- SEOANE, M.^a Cruz & M.^a Dolores SAIZ, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996.
- VALVERDE, José María (ed.), *Azorín. Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972.

CARMEN DE BURGOS (*COLOMBINE*) EN EL *HERALDO DE MADRID*

(LAS NUEVAS SENDAS DEL PERIODISMO LITERARIO ESPAÑOL DE AUTORÍA FEMENINA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX)

Helena ESTABLIER PÉREZ
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

He hecho el periodismo vivo, activo, de batalla. He sido la primera mujer que se ha visto ante la mesa de la Redacción, que ha hecho reportajes, que ha organizado encuestas, que ha vivido y sentido, en fin, el periodismo de combate, ágil, nervioso, bohemio (Burgos Seguí, 1930: 1).

La autora de estas palabras, Carmen de Burgos Seguí (Almería, 1867-Madrid, 1932), es una de las escritoras más sorprendentes, complejas y camaleónicas que nos ha legado el siglo XX en España. Viajera infatigable, pedagoga convencida, feminista de pro, pacifista y republicana hasta la médula, *Colombine* —este fue su alias periodístico más conocido— o «la dama roja»¹ —como la motejaron sus detractores (Cansinos Assens, 1982: 191)—, fue una mujer de bandera, valiente, comprometida, luchadora y hostil a las convenciones, y como bien señala Roberta Johnson, una de las más tempranas soñadoras de la sociedad española moderna (Johnson, 2003: 228). En su labor periodística fue una auténtica pionera: primera mujer en formar parte de la redacción de un periódico generalista en España, y primera también en actuar como corresponsal de

1. Las «Damas Rojas» de Madrid era un grupo radical de mujeres, ligado al Partido Republicano y cercano al Grupo de Mujeres Socialistas de la capital (1906-1914). A principios de la década de 1910, Carmen de Burgos trabajó activamente con ambos grupos (Del Moral, 2005 y 2007).

guerra, su trayectoria en este campo se desarrolló ininterrumpidamente durante más de tres décadas.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en sus últimos años, el periodismo occidental tomó nuevos caminos que tendían a establecer un intercambio entre la información pura —detalles y hechos— y los formatos y géneros estrictamente literarios, favoreciendo el tono personal, las historias dramáticas y de interés humano, las entrevistas, etc. (Griffiths, 2015: 1-19; Roggenkamp, 2005: xi-xix). El estilo de este nuevo periodismo, con tintes humanos y sensacionalistas, sirvió para impactar y atraer a un mercado más amplio de lectores, un espacio que las mujeres, cuya relación con el campo emocional estaba sobradamente legitimada, aprovecharon para introducirse en una actividad profesional en la que su presencia había sido anecdótica hasta entonces. Tal y como señalan Chambers, Steiner y Fleming (2004: 21), «this was the very moment when women journalists began to be appreciated for their ability to attract readers through their style of writing and approach stories».

En España, no obstante, contadas mujeres se dedicaban profesionalmente al periodismo en aquellos mismos años, y, en consecuencia, aún menos lograron ejercerlo en su variante literaria hasta bien entrado el siglo, lo cual contrasta con el extraordinario desarrollo de este campo, con un absoluto dominio masculino, durante el primer tercio del Novecientos. En esas décadas, la prensa española había conseguido convertirse en vehículo privilegiado de difusión del conocimiento y la cultura, hasta el punto de que buena parte de las publicaciones en volumen de los escritores más importantes de la época consistía en recopilaciones de artículos publicados en periódicos y revistas, uno de los escasos medios donde era posible expresar la propia opinión públicamente. Como explica Seoane,

el periodismo español de estos años —deficiente por el lado de la información, sobre todo si se lo compara con el del ámbito anglosajón o germánico— brilla a extraordinaria altura en el aspecto intelectual y literario, porque se nutre en gran medida de las plumas de escritores e intelectuales, en una época excepcional de la cultura española [...] Puede afirmarse que el ámbito natural del escritor es el periódico más que el libro (Seoane, 1987: 62).

El desarrollo de las publicaciones periódicas españolas en estos primeros años del siglo XX fue excepcional, especialmente en Madrid y Barcelona, donde los grandes diarios como *El Imparcial*, *El Liberal*, el *Heraldo de Madrid*, *ABC* y *La Vanguardia* experimentaron un notable incremento del número de páginas y secciones que recogían el desarrollo de los diferentes movimientos estéticos y culturales españoles del momento. Numerosos escritores y periodistas que publicaron en ellos, como Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Miguel de Unamuno, Azorín, José Echegaray, Ramiro de Maeztu, Emilia Pardo Bazán,

Ramón Pérez de Ayala o Ramón María del Valle-Inclán, entre otros, recurrieron al periodismo literario por dos razones esenciales: llegar a un mayor número de lectores y hacerse así un nombre en la prensa, pero también difundir la cultura y acercar la realidad nacional al modelo europeo. Muchos de ellos ejercieron la crítica política o social, defendieron los derechos de los más desfavorecidos y, al mismo tiempo, actuaron como reporteros y corresponsales para traer a España los grandes avances y los acontecimientos más relevantes que se producían fuera de sus fronteras. Aunque algunos de estos escritores y periodistas se dedicaron a la prensa por necesidad, lo cierto es que, como afirma Ana Cuquerella, «muchos de ellos contribuyeron a construir el periodismo y la comunicación como una profesión digna de reconocimiento social y económico y como una responsabilidad, como formadora de opinión y de cultura» (Cuquerella, 2009: 136).

En este grupo de escritores-periodistas se encuentra Carmen de Burgos, que ejerció el periodismo literario durante más de un cuarto de siglo. *Colombine* persiguió la noticia, pero lo hizo siempre como un pretexto para abordar temas profundos. Autora de incontables crónicas, reportajes y artículos, supo perfectamente aunar la información y la reflexión crítica, a veces de forma áspera y directa, en otras ocasiones con humor y con esperanza en el cambio, pero siempre haciendo gala de un estilo eminentemente literario, presentando los hechos y las noticias en forma de escenas breves de gran intensidad descriptiva, casi poética, a veces con cierto regusto costumbrista, o bien narrando las historias como experiencias o anécdotas personales en forma de relato, con descripciones y diálogos para facilitar la transmisión del mensaje de fondo y captar la empatía de sus lectores. Su contribución al periodismo literario de su tiempo adopta diferentes formatos —noticias sobre asuntos cotidianos, reflexiones costumbristas, diarios de viaje, reportajes de guerra, ficción narrativa, etc.— y acoge numerosos temas que la inquietan y se convierten en objeto de sus artículos, como la injusticia social, el atraso de España, las deficiencias educativas y las guerras, pero entre todos ellos destaca uno que se mantiene a lo largo de las tres décadas en las que *Colombine* escribe: la condición de las mujeres en el mundo moderno.

En el conjunto de la actividad periodística de Carmen de Burgos, sus colaboraciones en el *Heraldo de Madrid*, que centran aquí nuestro interés, fueron las más numerosas y variadas. En esta publicación diaria de tanta difusión y reconocimiento durante primer tercio del siglo xx en la capital, *Colombine*, singular fenómeno femenino de la prensa nacional, ensayó diferentes modalidades del periodismo literario durante un cuarto de centuria y lo imbricó, como ninguna otra autora había hecho hasta el momento, con las reivindicaciones de género que en aquellos años estaba desplegando el incipiente feminismo español.

No deja de resultar sorprendente que, aun siendo ella *rara avis* dentro del periodismo español de los inicios de la pasada centuria, las investigaciones que abordan esta faceta de su impacto en el panorama sociocultural de la época sean contadas. Si bien resulta de gran utilidad la extensa y reciente recopilación de la labor periodística de la autora realizada por Núñez Rey², lo cierto es que los estudios críticos que abordan esta materia concreta son bastante limitados en términos cuantitativos³, lo cual acredita la propuesta de análisis que realizamos en este trabajo.

En los dos siguientes epígrafes se introducirán brevemente las principales aportaciones de Carmen de Burgos al campo del periodismo español y se mostrará cómo en sus artículos del *Heraldo de Madrid* ejerce un periodismo literario comprometido con su ideología progresista y con la igualdad de género, innovador en un país en el cual las mujeres estaban aún sujetas a estrictos estereotipos sociosexuales que no incluían, desde luego, la práctica de una actividad profesional.

UNA PERIODISTA DE RAZA EN LA ESPAÑA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

En Madrid, a donde se traslada desde su ciudad natal, Almería, en agosto de 1901, Carmen de Burgos alterna sus labores como profesora de la Escuela Normal de maestras con la actividad literaria y, sobre todo, con la periodística, hasta el punto de que durante las tres décadas siguientes su firma aparecerá de forma ininterrumpida al pie de las columnas de numerosos diarios y revistas de la capital y de provincias.

La Correspondencia de España, El Globo, El País, ABC y El Pueblo son algunos de los diarios más relevantes en los que en esos primeros años del nuevo siglo la autora publica sus artículos bajo diferentes pseudónimos⁴. El 1 de enero de 1903, su incorporación al *Diario Universal*, vinculado al Partido Liberal, con la columna fija «Lecturas para la mujer», supone para ella un gran paso en el ámbito de la prensa madrileña, ya que hasta el momento ninguna española había formado parte de la redacción de un periódico diario. Con estas palabras se lo explicaba ella misma casi tres décadas después a su colega José Montero Alonso:

2. La edición de Núñez Rey en dos volúmenes (2018a) reúne, tras una breve introducción, los artículos publicados por la autora entre 1903 y 1931 en diferentes periódicos.

3. Sobre diversos aspectos relacionados con la actividad de Carmen de Burgos en prensa y revistas, destacan los trabajos de Ena Bordonada (2015), Establier Pérez (2011a y 2011b), Marín (2013), Núñez Rey (2012 y 2015), Pedro Álvarez (2014), Pozzi (1999 y 2000), Paíno, Jiménez y Rodríguez (2016) y Prieto García-Cañedo (2019).

4. Algunos de los más conocidos son los de *Marianela, Honorine, Raquel, Perico el de los Palotes, Gabriel Luna* y, por supuesto, *Colombine*, el cual se convertirá en su marca identificadora hasta el final de su vida.

Usted no tiene ni idea de lo que entonces —han pasado veinticinco años era esto de que una mujer fuese periodista y se interesase por las ideas avanzadas. Había mujeres que escribían, sí... pero no que fueran verdaderamente periodistas, que realizasen el mismo trabajo, de redacción y de calle, que los hombres. Yo fui la primera redactora de un periódico diario... (Montero Alonso, 1931: 3).

La primera década del siglo xx fue especialmente relevante para la escritora, no solo porque en ella adquirió el pseudónimo con el que se la ha venido identificando hasta nuestros días, *Colombine*⁵, sino porque le permitió afianzarse en las labores periodísticas y demostrar a la sociedad madrileña, un tanto reticente ante esta mujer sola sin cortapisas⁶, que su condición femenina no mermaba en modo alguno su capacidad profesional. Su compromiso con el periodismo la condujo, de hecho, a convertirse en la quinta mujer que llegó a ingresar en la Asociación de la Prensa de Madrid, institución escasamente profemenina⁷. Así se hacía eco de su popularidad y valía en aquellos primeros años de su carrera el editor del *Heraldo de Madrid*:

En pocos años ha conseguido Carmen de Burgos una legítima reputación literaria. Sus crónicas, sus artículos, llenos de amenidad, escritos con arte y soltura, le han valido la gran nombradía de que goza, y que ha hecho popular en periódicos y revistas el seudónimo de *Colombine*. [...] Carmen de Burgos es, ante todo y sobre todo, uno de los elementos más valiosos del periodismo español. Su talento, probado en algunos años de fecunda labor, su actividad, tan necesaria en estas tareas de la diaria información, le han labrado el crédito de que goza, y que no necesita de mayores encomios («Carmen de Burgos», 1905: 1).

En esa primera década del nuevo siglo, lanza desde las páginas del *Diario Universal* (1903) su famosa y controvertida encuesta sobre el divorcio, asunto que le inquieta durante toda su vida y sobre el que reflexiona también en ensayos y novelas. La citada encuesta le vale una avalancha de cartas con las opiniones más variopintas sobre la cuestión y, si bien no llega a alcanzar resultado ninguno a efectos prácticos, logra crear la controversia que faltaba en el panorama social español, aferrado a la sempiterna indisolubilidad de la

5. Fue Augusto Suárez de Figueroa, director del *Diario Universal*, quien la bautizó al inicio de la andadura del periódico con este pseudónimo, *Colombine*, que evocaba claramente a aquel hábil y astuto personaje femenino de la Comedia del Arte, capaz de sacarle partido a cualquier situación.

6. Cuando Carmen de Burgos llegó a Madrid en 1901, dejaba a sus espaldas un matrimonio fracasado en Almería. En la España del cambio de siglo, impregnada de una mentalidad conservadora y profundamente religiosa, esta autonomía femenina era una circunstancia excepcional.

7. Las cuatro mujeres que habían ingresado en la APM con anterioridad a Carmen de Burgos fueron Jesusa Granda, Atocha Ossorio, Salomé Núñez de Topete y Consuelo Álvarez Pool. *Colombine* fue admitida en 1907 (Hernando, 2010: 37).

institución matrimonial. La participación de *Colombine* —mujer, separada y de izquierdas— en toda esa polémica se difunde como la pólvora entre la intelectualidad madrileña, que pronto pasa a apodararla malévola «la divorciadora» (González Fiol, 1922: 19)⁸.

A partir de la primera década del siglo se suceden las colaboraciones en otras publicaciones de Madrid y de provincias, y algunas de ellas, como el *Heraldo de Madrid*, *Por esos mundos*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico* le conceden también una columna propia⁹. En esos mismos años comienza también a colaborar asiduamente en la revista ilustrada *La Esfera*, en la que los cuentos, los reportajes, las crónicas y las entrevistas de *Colombine*, especialmente los derivados de sus múltiples viajes por Europa y América, se harán presentes de forma continuada hasta los años treinta¹⁰.

La actividad de Carmen de Burgos en el periodismo no cesa pues en ningún momento, aun cuando la consolidación de su carrera literaria ralentice el ritmo de sus colaboraciones en este medio durante algunos periodos. Conforme avanza el siglo, la publicación de artículos de opinión se simultanea con la de piezas narrativas de extensión diversa en revistas y colecciones literarias —*El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela de Hoy*, etc.— o con secciones dedicadas a la literatura y a la crítica literaria —en *La Esfera*, por ejemplo—, con especial hincapié en la presencia de las mujeres en el mundo artístico. Es fundadora y directora de la *Revista Crítica* (1908-1909)¹¹, donde publica numerosas crónicas de temas sociales, colaboradora en *Prometeo* —la revista de Ramón Gómez de la Serna—, responsable de una columna literaria en el *Heraldo de Madrid* —«Impresiones literarias. Al margen de los libros»— y de otra en *Cosmópolis*, revista del ultraísmo español, sobre literatura portuguesa: «Crónica literaria de Portugal», después titulada «Literatura portuguesa».

A partir de los años veinte, el espectro de las publicaciones en las que es posible encontrar la firma de *Colombine* se amplía al ámbito internacional y su nombre aparece asiduamente en revistas neoyorquinas (*Cine Mundial*, edición española de *Moving Picture World*, o *Feminismo Internacional*, de la mejicana Elena Arizmendi), cubanas (*Diario de la Marina*), chilenas (*Zig-Zag*) y portuguesas (*O Mundo*).

8. Las numerosas cartas, mayormente favorables al divorcio, recibidas con ocasión de la encuesta y publicadas parcialmente en la columna «El pleito del divorcio» del *Diario Universal*, se integraron en el libro de la autora *El divorcio en España* en ese mismo año de 1904.

9. En 1906 Carmen de Burgos obtuvo su propia columna («Mujeres») en el *Heraldo*. En 1910, 1911 y 1914, respectivamente, las revistas *Por esos mundos*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, pertenecientes al grupo Prensa Gráfica, la incorporaron también en su equipo de redacción con secciones fijas («Frivolidades», «Mujeres del mundo» y «Mundanidades»).

10. Sobre los cuentos de *Colombine* en *La Esfera*, véase Arbona Abascal (2010).

11. Sobre esta cuestión, véase Ena Bordonada (2015).

En líneas generales, y aunque en muchas ocasiones sus artículos adopten perspectivas descriptivas y costumbristas o aborden cuestiones de «interés femenino», con comentarios de moda, belleza y usos sociales, gran parte de sus colaboraciones demuestra una sólida vocación pedagógica y reivindicativa. No son pocos los artículos que exceden los intereses entendidos como puramente femeninos para adentrarse en el terreno de la crítica social, siguiendo una vena igualitarista, liberal y republicana que se manifiesta en sus primeros años madrileños en un flirteo titubeante con asociaciones y partidos de la izquierda, así como en su participación en diarios claramente progresistas¹², y al final de su vida, en la militancia en el Partido Republicano Radical Socialista. Así, revelar y combatir la injusticia, defender los valores humanos fundamentales, son algunos de sus principales campos de batalla; la desigualdad económica, la precariedad en las condiciones de trabajo, la negligencia en cuestiones educativas, la relegación sociolaboral de las mujeres, los problemas de la infancia, la pena de muerte, los estragos de las guerras, etc., son solo una muestra de los asuntos que aborda combativamente en sus artículos y que dejan constancia de que las inquietudes de *Colombine* son profundas y heterogéneas. Su labor periodística se encuentra, así, animada por una diversidad de intereses, que cuajan, además, en textos de tipología variada: entrevistas, reportajes de actualidad, reflexiones y descripciones costumbristas, relatos de viajes, críticas literarias, artículos de opinión y de denuncia, crónicas de guerra, ficciones narrativas, etc.

En definitiva, y durante más de tres décadas, Carmen de Burgos recorre ampliamente con sus escritos el arco del periodismo literario, con una asiduidad y una variedad en las que ninguna otra escritora española del primer tercio del siglo XX logra igualarla.

COLOMBINE EN EL *HERALDO DE MADRID*: UN CUARTO DE SIGLO DE PERIODISMO LITERARIO Y COMPROMETIDO

El *Heraldo de Madrid*¹³, periódico de tendencia liberal y gran tirada, es la publicación que alberga mayor número de artículos de Carmen de Burgos,

12. En este sentido, su labor en *El Pueblo* de Valencia —diario republicano de Vicente Blasco Ibáñez— entre noviembre de 1906 y agosto de 1908 bajo el pseudónimo Gabriel Luna, es buena muestra de su izquierdismo visceral en la primera década de siglo. Sus artículos en el diario valenciano son radicales, ligeramente incendiarios en ocasiones, de tono anticlerical y espíritu cívico, y se centran en temas de interés humanitario, como la violación de los derechos individuales, la patriotería ridícula que enfrenta a pueblos y naciones, el amor a la humanidad, los peligros de la tiranía, la pena de muerte, etc.

13. El *Heraldo de Madrid* se publicó diariamente entre el 29 de octubre de 1890 y el 27 de marzo de 1939. A principios de la década de 1910 era ya el segundo periódico de mayor envergadura de Madrid, después de *La Correspondencia de España*.

cuya firma aparece asiduamente en sus páginas durante más cinco lustros¹⁴. En octubre de 1905, a punto de emprender la autora un periplo por Europa que la mantendría fuera del país un año entero¹⁵, el propio diario anunciaba en portada la próxima colaboración de *Colombine*, «uno de los elementos más valiosos del periodismo español», a través de sus crónicas de viaje, entrevistas, estudios y artículos («Carmen de Burgos», 1905: 1).

A partir de esa fecha y hasta 1930 Carmen de Burgos se hará presente en este diario, durante años con una periodicidad asombrosa, a través de crónicas y reflexiones sobre guerra, actualidad política, ecología, moda, literatura, sociedad, ética, filosofía, arte y, por supuesto, sobre la situación de las mujeres en el mundo moderno. En su largo recorrido a través de sus páginas, escribirá diversas columnas fijas, como «Femeninas» desde 1906, «Confidencias de artistas,» que comienza a aparecer en 1915 y que incluye entrevistas con actrices españolas¹⁶, «El problema de la enseñanza», donde a lo largo de varios meses de 1917 publica sus conversaciones con personajes relevantes de la educación en España, o «Impresiones literarias. Al margen de los libros,» espacio en el que, desde el mismo año 1917 y bajo el pseudónimo de *Perico el de los Palotes*, incluye reseñas de libros diversos recientemente publicados y entrevistas a figuras relevantes de la actualidad literaria.

Buena parte de sus crónicas durante las más de dos décadas en las que colabora en el *Heraldo* deriva de su insaciable curiosidad por «lo otro», que genera en la escritora una imparable inquietud viajera, análoga a la de otras escritoras españolas coetáneas de talante inquieto y explorador, como Emilia Serrano de Wilson, María Lejárraja, Emilia Pardo Bazán o Sofía Casanova.

Los destinos alcanzados por *Colombine* y sus correspondientes reportajes en el diario madrileño, donde describe las novedades aprendidas y, sobre todo, reflexiona sobre ellas, se multiplican desde el primer viaje por Francia, Suiza e

14. Hasta 1922, sus artículos en el *Heraldo* aún son muy numerosos, pero después se espacian considerablemente. A partir de ese año, la autora se concentra más en la escritura narrativa y, además, sus extensos viajes (Méjico y Cuba en 1925, Nápoles en 1926, Chile, Perú y Bolivia en 1927) la encaminan hacia otro tipo de prensa, más internacional, como las revistas citadas *Cine-Mundial*, *Diario de la Marina*, *Feminismo Internacional* y *Zig-Zag*.

15. El motivo de este primer viaje de *Colombine* por Europa fue la ampliación de estudios sobre los sistemas de enseñanza de otros países europeos, con una beca de 3.000 pesetas al año concedida a tal efecto por el Ministerio de Instrucción Pública. Los artículos para el *Heraldo* ayudaron a financiar su viaje. Sobre la relación de los viajes de la autora y la educación, véase Daganzo (2010).

16. Estas entrevistas se recogerán más tarde en el volumen del mismo título, *Confidencias de artistas* (1916a).

Italia en 1905¹⁷; Holanda, Bélgica y Luxemburgo en 1912¹⁸; de nuevo Europa en 1914, en un extenso recorrido que comenzaba en Suiza y que, tras visitar Alemania, Dinamarca, Suecia, Noruega y Rusia, se vio interrumpido, como veremos más adelante, por el estallido de la Gran Guerra¹⁹; Francia e Italia entre 1916 y 1917, esta vez en plena contienda mundial; también Portugal, en diversas ocasiones (1915-1916; 1920)²⁰. Contrariamente a la imagen pasiva que parece acompañar a las mujeres de su tiempo, Carmen de Burgos asume la transgresión que implica el viaje en femenino, y en sus crónicas toma la posición de un sujeto narrador mujer con autoridad, que observa el entorno y lo describe con voluntad de objetividad pero que, al tiempo, interactúa con él reflexiva y subjetivamente; se ofrece pues como una observadora-narradora, que retrata «lo otro» en un amplio rango de temas internacionales, sociales y políticos, y opina sobre ello desde una posición ideológica determinada, progresista y feminista (Daganzo, 2010: 40-45), y que incluso se convierte en muchas ocasiones en personaje activo de sus propios relatos.

Durante su primer viaje a Europa en 1906, envía diferentes crónicas al *Heraldo de Madrid* en las que se fija, con una clara perspectiva de género, en las mujeres de los países que visita y en aquellas que, como ella misma, asumen en solitario el papel de viajeras, transgrediendo los roles sexuales que las constreñían a moverse bajo la protección masculina. En su artículo «Viajes de señoras solas», por ejemplo, la autora adopta el punto de vista de una espectadora privilegiada para narrar el encuentro entre un grupo de jóvenes estudiantes norteamericanas, símbolos de la modernidad del Nuevo Mundo, y la belleza histórica de los monumentos italianos, y la descripción de la escena que presencia, impregnada de subjetividad, deriva en una reflexión sobre los prejuicios españoles acerca de los viajes, sobre su propia condición de mujer viajera y las posibilidades de una mujer sola a la hora de moverse por Italia:

Llevo cuatro días en Pisa [...]. Durante este tiempo he visto venir muchos extranjeros, guía en mano, a visitar la «Meca del Arte»; un profesor norteamericano,

17. Entre noviembre de 1905 y julio de 1906 aparecen numerosas crónicas de viaje en el *Heraldo*, las primeras desde París, donde se interesa por el socialismo francés y entrevista a Jean Jaurès, y las siguientes desde Italia (Pisa, Nápoles, Roma, El Vaticano, Florencia, Venecia) (Núñez Rey, vol. 1, 2018a: 276-317). Además, esta primera experiencia transfronteriza cuaja también en un libro en forma epistolar, *Por Europa*, publicado en 1906.

18. De su viaje de 1912 por Bélgica, Holanda y Luxemburgo, además de los reportajes para el *Heraldo* y para su reciente columna «Mundo femenino» de *Nuevo Mundo*, quedaron sus impresiones en el libro *Cartas sin destinatario*, publicado ese mismo año.

19. Además de sus crónicas para el *Heraldo*, sus experiencias de viaje de 1914 fueron recogidas en los libros *Peregrinaciones* (1916b) y *Mis viajes por Europa* (1917a), cuyo contenido es el mismo.

20. Sus crónicas «portuguesas» de los dos viajes en el *Heraldo de Madrid* con numerosas. Véanse en Núñez Rey (vol. 2, 2018a: 35-772 y 863-901).

acompañado de siete jovencitas yanquis, pasó y repasó varias veces ante mí, mientras las alumnas tomaban vistas de la «Torre inclinada,» el «Batisterio» y el «Duomo.» Las delicadas y rubias mises habían pasado el océano para admirar estas maravillas, y palpaban las paredes, como si la vista no solo les bastase para apreciar toda la belleza de la forma. No han sido ellas las únicas mujeres que, ya solas, con su familia, he encontrado durante mi viaje.

En España hay pocas excursiones de esta clase; se cree que se necesita un gran capital para viajar por la bella Italia; es un error, del que me libró a mí una serie de artículos publicados en un periódico francés, y no juzgo inútil decir algo de ello a las lectoras.

[...] Podemos dividir a las viajeras en dos clases, las que vienen solo por placer a Italia y las que buscan en el viaje un complemento a sus estudios; todas pueden vivir confortablemente y modestamente por siete pesetas al día. Sacrificando algunas comodidades se vive hasta por cinco (Burgos Seguí, 1906c: 4).

En ese mismo viaje a Italia, *Colombine* visita en su casa de Nápoles a la conocida escritora italiana Matilde Serao, novelista y periodista, fundadora de *Il Corriere di Roma* junto con su marido, Edoardo Scarfoglio. En el reportaje que escribe con este motivo para el *Heraldo de Madrid* en abril de 1906, las descripciones de Serao y de su entorno familiar y laboral se impregnan de la subjetividad de la reportera, de su entusiasmo por esta italiana moderna y luchadora, madre y trabajadora. El lazo de intimidad que se genera entre las dos mujeres, con pasados similares, sirve a la autora para introducirse en su propia narración como un personaje más:

La hermosa casa que habita frente al admirable golfo napolitano está alhajada de manera que revela su fantasía de artista. Una sala es un gabinete turco; la de más allá, una habitación japonesa; esta se halla decorada estilo Liberty y aquella otra recuerda las elegancias del imperio. Pero Matilde Serao no es una oriental [...]. Tiene espíritu de luchadora; con actividad asombrosa dirige su gran periódico diario, uno de los primeros de Italia [...].

Es un hermoso espectáculo el de esta mujer en la redacción de su periódico, compuesta toda de hombres intelectuales e ilustrados, que acatan su jefatura, no solo de buen grado, sino con placer, sin que ni por un instante piensen en que es depresivo para ellos ser guiados por una mujer, reconociendo todos la superioridad de su cerebro.

Matilde Serao no es solo una inteligencia: es una voluntad. En su vida íntima ha sabido romper prejuicios y preocupaciones para atender a sus afectos con valentía sin igual [...].

Hoy le he pedido que favorezca al *Heraldo* con sus autorizadas noticias de la cuestión social femenina en Italia y ha cedido a mi deseo mientras nuestras hijas jugaban con las muñecas, sin comprender los grandes problemas de que nos ocupábamos (Burgos Seguí, 1906d: 1).

Uno de los motivos recurrentes que atraviesa las crónicas y reportajes publicados por *Colombine* en estos mismos años es la situación de las mujeres en el nuevo siglo, tema de análisis y reflexión al que le dedica una ingente cantidad de artículos. La columna «Femeninas,» como antes «Lecturas para la mujer» en el *Diario Universal*, le sirve para concienciar a los lectores del periódico acerca de la posición asimétrica de los sexos en la sociedad contemporánea, pero también para vocear los cambios derivados de la incorporación de las mujeres a nuevos espacios, como plataforma de apoyo a lo que más tarde habría de convertirse en genuina lucha feminista. En los primeros años, sus reportajes en el *Heraldo*, dedicados a las mujeres de los estratos sociales más humildes (lavanderas, costureras, mendigas, peinadoras, presas, etc.) ofrecen una suerte de galería de retratos femeninos contemporáneos en los que la descripción minuciosa y objetiva convive con la recopilación de datos y testimonios enfocados hacia una reivindicación social y de género que casa con la ideología claramente progresista de *Colombine*.

Podemos comprobarlo en su reportaje, publicado en septiembre de 1906, sobre los lavaderos del río Manzanares («Por los lavaderos»), que visita acompañada de un fotógrafo. En él describe detalladamente, a partir de su propio trabajo de observación, las penosas condiciones laborales de las lavanderas, pero también recoge sus datos de las entrevistas a estas mujeres, obligadas a dejar a sus hijos en un asilo mientras ellas realizan su trabajo de sol a sol:

Bajo un chamizo de viejas esteras que cubren la turbia corriente del anémico Manzanares, arrodilladas dentro de cajones de madera, entre pilas de trapos sucios, cubos de lejía y tablas deshechas, el ejército de las lavanderas ve pasar los días estivales y las heladas mañanas del invierno.

[...] Las mujeres, con los trajes de colores vivos, al aire los fuertes y morenos brazos, luciendo en las cabezas la espesa masa de rizos oscuros con que la naturaleza dotó a las españolas [...]; corren por las orillas del río multitud de chiquillos de color terracota [...], las gallinas picotean alegremente en la puerta de los pobres ventorros, y muchos hombres esperan tendidos en el suelo el fin de la pesada labor con que sus mujeres los mantienen [...]. Sin dar importancia a las privaciones, a las cuales están acostumbradas, me contaban las condiciones de su vida; en los lavaderos, desde las seis de la mañana a las siete de la tarde; la comida, en un figón o tabernucha, [...] la casa abandonada; el jergón sin mullir que les espera a la noche; los vestidos, que no se zurcen; los muchachos, que no se peinan; el hombre, que va al trabajo y a la taberna o vaguea alrededor del lavadero para ir a compartir la pobre comida (Burgos Seguí, 1906e: 1).

En otros dos reportajes, «Costureras» y «Las obreras de la aguja», publicados en octubre y noviembre de 1906 respectivamente, se observa a la perfección esta voluntad de la autora de reflejar minuciosamente, con datos concretos

—precios del servicio, salarios de las trabajadoras, horarios, etc.— los entresijos del trabajo de las costureras, con el objetivo final de realizar una denuncia de las condiciones de explotación en las que este se realiza y de impulsar el movimiento de asociación obrera femenina:

¿Han pensado alguna vez mis lectoras, al estrenar un traje o un abrigo, en el tiempo y el trabajo que se ha empleado en hacerlo? [...] Tal vez no, y, sin embargo, hay pocas cosas tan interesantes, pues la industria de la costura es la que emplea mayor número de mujeres y donde el trabajo es más irregular.

[...] A pesar de leyes y acuerdos, obligadas por la necesidad de someterse para no ser despedidas, las obreras trabajan en los talleres hasta doce horas, y en las épocas de tarea velan de noche, desde las nueve a las cinco de la mañana. [...] Su labor es muy dura: en locales estrechos, en taburetes sin respaldo, cosen a mano o a máquina el día entero con una triste monotonía, y el aire que respiran es viciado y malsano.

[...] La miseria obliga a muchas a someterse a la explotación. Las que trabajan en casas particulares tienen mejor situación: 2,50 pesetas, y la comida, al día, por lo general, y gozan más libertad y amplios locales. [...] El trabajo en el taller obliga a mayores gastos de calzado y ropa [...] Son raras las que ganan buenos salarios; lo corriente es no pasar de una peseta cincuenta a dos pesetas, descontando los domingos y días festivos, que los patronos tienen cuidado de no pagar.

[...] Bueno es que ya empiece a pensar en la liberación y en establecer los talleres colectivos (Burgos Seguí, 1960f: 1).

Más adelante, el desarrollo del feminismo fuera de España²¹, la educación de las mujeres²² o los nuevos roles que estas comenzaban a desempeñar en la modernidad europea²³ son algunos de los temas que impregnan sus artículos y reportajes de los años cercanos a la Primera Gran Guerra.

La defensa del sufragio femenino se mantiene como cuestión prioritaria —y recurrente— a lo largo de toda su relación profesional con el *Heraldo*, como comprobaremos más adelante. La encuesta lanzada por ella en la columna «El voto de la mujer» en octubre y noviembre de 1906 le sirve, por ejemplo, para sondear la opinión de personajes ilustres sobre este controvertido asunto;

21. Véase el artículo «El progreso de la mujer» (1910b), en el cual anuncia un gran encuentro feminista en París con la participación de importantes asociaciones de mujeres.

22. Véase el artículo «Mujeres estudiosas» (1911b), por ejemplo. Las ideas de Carmen de Burgos sobre la educación de las mujeres se hallan expuestas en varias de sus conferencias, como «La educación de la mujer» (1900) y «Misión social de la mujer» (1911), y en ensayos como *La mujer en España* (1906a). Muchos años más tarde, en 1927, estas ideas se recogen en el volumen *La mujer moderna y sus derechos*, uno de los textos fundamentales del ensayismo feminista español del primer tercio del siglo xx (Núñez Rey, 2018b).

23. Los artículos «Las conquistadoras del aire» (1912b), «Las cazadoras» (1912c) o «Las mujeres soldados» (1912d), publicados en portada por el *Heraldo de Madrid*, son buenos ejemplos de ello.

aunque esta campaña no alcanza la resonancia social de su primera encuesta sobre el divorcio en las páginas del *Diario Universal*, sí obtiene numerosas respuestas —cerca de cinco mil, según la autora (Burgos Seguí, 1906h: 1), aunque solo se publicaran setenta—, siendo la mayoría claramente negativa para la causa del sufragio femenino. Evidentemente, en los primeros años del siglo la sociedad española no estaba aún preparada para tolerar la presencia de las mujeres en las urnas, pero al menos *Colombine* había logrado sembrar una vez más la semilla de la discordia.

El asunto siguió siendo objeto de sus columnas del *Heraldo* en los años siguientes. En 1921, la Cruzada de Mujeres Españolas, asociación de signo sufragista liderada por Carmen de Burgos, acudió al Congreso de los Diputados para presentar sus reivindicaciones a los miembros del parlamento nacional. Con esta excusa, *Colombine* escribió un reportaje en el cual describía humorísticamente las curiosas escenas que tuvieron lugar en la puerta del Congreso entre los diputados, unos más progresistas que otros, y las jóvenes mujeres que repartían propaganda en defensa del sufragio femenino:

Es el amanecer de un serio movimiento feminista, y este primer acto de las sufragistas españolas sorprendió a los diputados, dando origen a graciosas escenas entre ellos y el numeroso grupo de muchachas jóvenes y bonitas que en la puerta del Congreso repartían hojas de propaganda.

El Sr. Allendesalazar se detuvo a conversar amablemente con ellas, y el conde de Romanones les dijo:

—¡Tendrán ustedes el voto, qué duda cabe! [...]. Lerroux, sonriendo, les ofreció ser él quien se lo concediera.

La mayoría de los diputados, correctos y amables, ofrecían su apoyo, entre ellos el ilustre D. Francisco Bergamín.

No faltaron algunos que, asustados, no se atrevían a acercarse a las propagandistas. Uno de ellos rechazó el manifiesto, y el público, interesado en el acto, coreó:

—Ese no sabe leer (Burgos Seguí, 1921: 2).

Desde sus inicios en la profesión periodística, las crónicas y reportajes que escribe para el *Heraldo* demuestran que Carmen de Burgos no se deja arrear por los estrictos condicionantes de género que la sociedad española de principios de siglo, cuya ideología sociosexual estaba caracterizada por un profundo conservadurismo, imponía a las mujeres. Precisamente esta renuencia de la autora a encajar en los roles de género establecidos la lleva también a convertirse en la primera mujer que desempeña labores de corresponsal de guerra en este país, tarea en la que la seguirán algo más tarde Teresa de Escoriaza y Sofía Casanova (Paso, 2017: 73)²⁴.

24. Burgos y Escoriaza fueron enviadas especiales para cubrir la Guerra de África, la primera en 1909 y la segunda entre el 6 y el 27 de septiembre de 1921. Escoriaza escribió para *La*

En 1909, de hecho, la encontramos en Melilla, siguiendo desde el mismo frente de batalla el conflicto hispano-marroquí en la región nordafricana del Rif y enviando periódicamente sus crónicas de guerra al *Heraldo*. Así lo contaba la propia escritora:

En 1909 me llegó una oferta que no pude desdeñar. En el *Heraldo de Madrid* necesitaban información sobre la guerra con Marruecos en el frente norteafricano, que avanzaba peligrosamente, y escaseaban los periodistas dispuestos a ir a la batalla. Me prometieron un sobresueldo, gastos pagados y la edición de un libro con mis mejores crónicas. Sería la primera mujer corresponsal de guerra, una dura faceta del periodismo que hasta ese momento tenía la patente de solo para hombres. Así que agarré a mi hermana Ketty (Catalina) y nos fuimos a Melilla (cit. por García-Albi, 2007: 155).

Entre el 9 de agosto y el 27 de septiembre de ese año, Carmen de Burgos escribe para el *Heraldo* catorce artículos sobre su primera experiencia ante la guerra, desde Málaga y Almería al principio, desde Melilla a partir del 25 de agosto, y posiblemente ya desde Madrid el último de la serie²⁵. A medida que se acerca a la zona caliente de la contienda, los textos de *Colombine* van ganando en extensión y en protagonismo, llegando a ocupar la portada del periódico en seis ocasiones.

Leídos en conjunto, estos artículos constituyen sin duda una interesante crónica de su experiencia en la zona del Rif, en la cual la autora informa de las circunstancias de la guerra, de la asistencia a los heridos²⁶, de las condiciones de los campamentos y de los soldados²⁷, e incluso las costumbres de los nativos,

Libertad un conjunto de dieciocho crónicas bajo el título «Del dolor de la guerra», que ese mismo año se publicaron también en volumen. Aunque desde la fundación de *La Libertad* en 1919 Escoriza ya formaba parte de su redacción, es a partir de 1922 cuando su nombre aparece recogido en portada (Palenque, 2006). Por su parte, Casanova será la primera corresponsal fija que escribe para *ABC*, desde Polonia y diversos lugares del Imperio ruso, sobre el frente polaco de la I Guerra Mundial, la ocupación nazi de Varsovia y la Revolución Soviética. Otras mujeres que escribieron crónicas periodísticas sobre el conflicto de Marruecos fueron Consuelo González Ramos para *El Telegrama del Rif* en 1912 y Margarita Ruiz de Lihory para *La Correspondencia de España* entre 1922 y 1923 (Marín, 2013).

25. Los catorce artículos se encuentran recogidos en la bibliografía final.

26. «Hasta hoy no he acabado de girar mi visita a los hospitales militares de Melilla. [...] El que en la actualidad tiene mayor número de heridos [...] es el hospital central, que tiene 205 camas, ocupadas casi todas. Ayer le hice mi última visita [...]. Dos heridos graves yacían sobre sus camillas, y un artillero agonizaba, con la cabeza destrozada de un balazo. Recorriendo aquellas estancias de dolor, he visto al infeliz corneta sordomudo, que va recorriendo el oído y la palabra por medio del hipnotismo [...]. Muchos, con las piernas y los brazos amputados, sufren inmóviles en la cama» (Burgos Seguí, 1909k: 3).

27. «Uno de esos incómodos coches de Melilla nos ha llevado hasta una de las posiciones más avanzadas del Gurugú, donde tienen su campamento los cazadores de Llerena [...]. El camino es difícil; nos envuelve la luz ardiente, cegadora, de un sol de llamas; el polvo y la tierra nos impiden el respirar, y esas terribles moscas rifeñas, que son el azote del ejército,

con una mirada especialmente atenta a las mujeres en tiempos de guerra (Paíno, Jiménez y Rodríguez, 2016: 425-26).

Por otro lado, la lectura de estos artículos hace evidente que la férrea censura del gobierno del Partido Conservador de Antonio Maura (1907-1909) impide que *Colombine* —más allá de recoger por extenso, con una mirada profundamente eurocentrista, el sufrimiento de los soldados españoles y de sus familias— se atreva a dar rienda suelta al encendido antibelicismo del que hará gala más tarde. De hecho, habrá que esperar a la caída del gobierno del gobierno de Maura en octubre y a la finalización de la campaña de Melilla el mes siguiente, para que *Colombine* se aventure a exponer públicamente un claro y contundente discurso pacifista.

El 29 de octubre de 1909 publica en la colección «El cuento semanal» su relato *En la guerra*²⁸ y en esa misma época prologa la obra *Por los que lloran* (*Apuntes de la guerra*), escrita por el periodista Pedro Luis de Gálvez, que había sido corresponsal del diario *El liberal* en Melilla.

La protagonista del relato *En la guerra*, Alina, acompaña a su esposo al frente marroquí, y aunque está expresamente excluida del ámbito público por su condición femenina, sufre las nefastas consecuencias de esta al perder en ella de forma trágica a los dos hombres que quiere, amante y marido. La pérdida absoluta de Alina representa claramente la amenaza de un mundo sordo al mensaje de paz de las mujeres y sirve como excusa a la autora para desvelar en clave narrativa los detalles más sórdidos de la guerra, que se silenciaron en las crónicas periodísticas censuradas: los cadáveres insepultos y mutilados del Barranco del Lobo, la ignorancia de los soldados en su camino hacia la batalla, el sufrimiento de los heridos, el pánico, el dolor, la soledad, la muerte. En el citado prólogo al libro de Gálvez, *Por los que lloran*, escrito poco después, la autora explicita su mensaje de paz a partir de un irrefutable argumento de autoridad: como mujer y madre que ha experimentado de cerca la guerra, se erige en adalid de todas las mujeres y de todas las madres para defender el derecho de estas a preservar la vida de sus hijos: «Si las mujeres no queremos llorar eternamente esta injusticia, combatamos contra ella» (Burgos Seguí, 1910a: ix).

Los dos textos reflejan ya con claridad manifiesta las posiciones ideológicas de la autora sobre la reciente campaña marroquí, expresando sin ambages el rechazo a la guerra y enfocando el conflicto desde su lado más íntimo, más familiar, el considerado más «femenino»: el de los afectos y los sentimientos. En sintonía con algunos de los argumentos del feminismo internacional

nos muerden rabiosamente. Son unas moscas de las que no podemos librarnos por mucho que se osean; en la posada del Cabo Moreno he visto a los soldados envueltos en gasas para librarse de este tormento» (Burgos Seguí, 1909l: 1).

28. Sobre la relación entre las crónicas de guerra y la novela corta que escribió *Colombine* después con este mismo tema (*En la guerra*), véanse Pozzi (2000) y Núñez Rey (2012).

del momento, Carmen de Burgos presenta la causa de la paz como una labor intrínsecamente ligada a la esencia femenina y a su capacidad reproductiva, como una prolongación natural de esa ética del cuidado en la que nos hemos reconocido históricamente las mujeres y que hemos asumido como propia. Si bien fuera de nuestras fronteras el pacifismo femenino demostraba su organización desde finales del siglo XIX²⁹, en España no estuvo realmente extendido hasta el estallido de la Gran Guerra (Boned Colera, 2018), de manera que, en su expresión pública y contundente de antibelicismo a través de la prensa y de la literatura, *Colombine* fue, junto a otras pocas —Rosario de Acuña o Concepción Arenal, por ejemplo— también una pionera (Establier Pérez, 2011a).

Algunas más —Clara Campoamor, Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal, Sofía Casanova— son las españolas que alzan la voz sobre este asunto unos años más tarde, a partir de 1914, cuando Carmen de Burgos vuelve a ejercer para el *Heraldo* —esta vez por azares del destino— como corresponsal de guerra. La primera contienda mundial la sorprendió viajando por Europa en busca del sol de medianoche. Su viaje de regreso a España a través de Alemania, tremendamente accidentado, le permitió presenciar los primeros episodios de aquel conflicto que dividió a Europa y cuya virulencia obligó a todos, incluso a los neutrales, a tomar partido por uno de los dos bandos implicados.

Ya en sus primeras crónicas, enviadas desde Londres entre el 25 y el 30 de agosto mientras esperaba pasaporte para poder regresar, y publicadas en el *Heraldo* los días 25, 26, 27 y 30³⁰ de ese mismo mes, *Colombine* expresaba su desaprobación hacia la irracionalidad generalizada que parecía haber aquejado repentinamente a la civilización europea, y muy en especial hacia la actitud de los alemanes en el conflicto, resaltando su crueldad contra el pueblo ruso³¹.

Durante los cuatro años que duró la guerra, esta se convirtió en tema de la labor literaria y periodística de Carmen de Burgos en diversas ocasiones, a través de decenas de artículos para el *Heraldo* y en cuatro novelas cortas que

29. La Unión Internacional de Mujeres (1895), la Liga de Mujeres por el Desarme (1896), la Sociedad la Paz y el Desarme por las Mujeres y las diferentes Asambleas Nacionales organizadas con motivo de la primera Conferencia de Paz de La Haya (1899), son algunos ejemplos del rechazo del militarismo y de los principios que lo sustentan por parte de las feministas del ámbito internacional en aquellos años finales del XIX.

30. Las cuatro crónicas citadas se encuentran recogidas en la bibliografía final (1914a, 1914b, 1914c, 1914d).

31. Estas crónicas fueron reelaboradas e incluidas en su libro de viajes *Peregrinaciones* (1916), que se convirtió más tarde en *Mis viajes por Europa*. Sobre la experiencia de Carmen de Burgos en la guerra en el verano de 1914, véanse Establier Pérez (2011a), Núñez Rey (2005: 354-373) y Pozzi (1999).

publica en las colecciones «Los Contemporáneos» y «La novela corta» entre mayo de 1917 y septiembre de 1919³².

Su oposición a la contienda europea, tan firme como su conciencia de los estragos por ella generados³³, es una línea discursiva habitual de *Colombine* en los artículos de esos años. Buen ejemplo de ello es «Balance de balances»:

El balance que ha fracasado es el balance de la guerra. Hubiera necesitado ser demasiado vasto, y el artículo de periódico no lo permite. [...] Se ha visto que lo menos que necesita el balance de la guerra, su índice escrito, es un tomo de 400 páginas. Solo así, dando la sensación de la enorme trama de los sucesos, se podría conocer bien ese pasmo que sentimos ante lo inverosímil de las grandes cifras sumadas de sacrificios, de miserias, de muerte y destrucción, en las que parece, tal es su magnitud, que ha habido un error de diferencia, como si se hubiesen escapado dos o tres ceros [...]» (Burgos Seguí, 1916c: 2).

Ante la realidad de una catástrofe de tal envergadura como la que amenaza al viejo continente en la segunda década del siglo xx, la autora se muestra absolutamente fiel al bando aliado, para resaltar con especial interés la labor de sus mujeres en y ante la guerra, así como las transformaciones de toda índole que esta produce en ellas. La afirmación de la solidaridad y del buen sentido femeninos frente la barbarie y la sinrazón masculinas que supone el conflicto armado, se convierte en sostén fundamental del razonamiento de la escritora, que en sus artículos incide en tres campos fundamentales de actuación de las mujeres: el respaldo logístico, resaltando su capacidad para asumir las tareas masculinas en ausencia de los hombres; la atención física y moral a los combatientes, que anula de un plumazo la pretendida incompatibilidad de la vida pública de las mujeres con la ética femenina del cuidado; y en último lugar, la lucha infatigable por la paz, que se convierte para Carmen de Burgos en distintivo y en objetivo indiscutible de su propio género.

En 1915 el *Heraldo* publicaba como folletín *¡Abajo las armas!* de Berta Suttner, y paralelamente, la columna «Femeninas» de *Colombine* instruía a sus lectores sobre los diferentes modos en los que la urgencia de la guerra había conseguido resolver la polémica acerca de la idoneidad de las mujeres para el desarrollo de la vida pública:

La guerra ha sido una revelación de la mujer moderna. [...] esta guerra de 1914 precisa el alma de la mujer del día, que no se resigna a estar en un rincón de su hogar esperando la paz lejana y pensando que sirven a su país porque cosen alguna prenda destinada a los soldados (Burgos Seguí, 1915a: 1).

32. Se trata de *El desconocido* (1917b), *El permisionario* (1917f), *Pasiones* (1917g) y *El fin de la guerra* (1919a).

33. Véanse, por ejemplo, los artículos «Los hospitales» (1917c), «Los niños sin patria» (1916d) y «Hospital de ciegos» (1917e).

Carmen de Burgos describe encomiásticamente la labor de las aliadas en diversos campos de actuación, que se extienden desde el ámbito «femenino» del cuidado, como enfermeras o reposo espiritual del guerrero, a los espacios profesionales hasta el momento privativos de los varones, como el desempeño de trabajos pesados, el ejercicio de la medicina, la literatura de combate o el compromiso bélico.

En «La era de las mujeres», por ejemplo, publicado en el *Heraldo* en 1916, describía con admiración y entusiasmo algunos de los oficios que las mujeres inglesas y francesas habían asumido en esos años ante la ausencia de los hombres, como los de bombero o herrero, obrero fabril o mozo de estación:

La necesidad, que ha obligado a que las mujeres tomen parte en todas las industrias y en todos los trabajos, va a cambiar profundamente las costumbres [...].

Son conocidos los servicios que las mujeres están prestando en las fábricas, en los talleres, en las labores agrícolas y en el servicio de coches y tranvías. En los ferrocarriles han sustituido en casi todas las tareas a los hombres, hasta en los rudos trabajos de mozos de estación.

En Londres, las mujeres bombero han suplido a los hombres y practican todos los días ejercicios con agilidad y decisión varoniles [...].

En Marsella, las mujeres han hecho otra conquista en el dominio del trabajo manual. Aparece la mujer herrero en un establecimiento dirigido por Francisca Sigaud, donde las operarias ocultan sus cabellos bajo un coquetón gorrito, se ciñen el delantal de cuero, tradicional en su oficio, y manejan los pesados martillos para golpear sobre el yunque de hierro enrojecido. Asombra la habilidad y destreza de estas operarias, algunas de las cuales no tienen esos bíceps de los personajes de Lhermitte, sino que, por el contrario, suelen ser de pequeña estatura (Burgos Seguí, 1916e: 2).

En otros artículos adoptaba un tono más subjetivo para referir en primera persona alguna de sus propias experiencias viajando por la Europa en guerra, donde había presenciado actos de reconocimiento a las mujeres que se distinguieron por su valor durante la contienda. En la Sorbona, por ejemplo, asistió al homenaje a la joven heroína francesa Marcelle Semmer, que premiaba su férrea resistencia al ejército alemán y sus acciones caritativas:

Se la reconocía, no solo en su rostro pálido por la emoción, sino porque en su pecho, sobre su traje oscuro y sencillo, lucían como grandes brillantes deslumbradores la cruz de Guerra y la cruz de la Legión de Honor. Ella es la más joven legionaria de la Francia.

[...] Despertaba la ternura que debe sentirse por los hijos que tornan al hogar después de la victoria. Era como un anticipo de la victoria. Una triunfadora. Las mujeres más próximas le besaban las manos llorando (Burgos Seguí, 1917d: 1).

El conmovedor acto de homenaje, que *Colombine* describe con profusión de detalles y con un tono también altamente emotivo, conduce a una reflexión personal de la autora sobre los efectos positivos y estimulantes que este reconocimiento de la valía de las mujeres podría tener sobre estas:

La sala estaba llena de mujeres y yo pensé en el efecto bienhechor, la moralización que en todas las almas hacía el discurso. Indudablemente en aquellas mujeres surgía, bajo las palabras del orador, un propósito más fuerte de dignidad. Se sentía como crecer el deseo de ser heroica en las mujeres que tenía a mi alrededor. Los momentos excepcionales tienen siempre una fecundidad admirable (Burgos Seguí, 1917d: 1).

En otro de sus artículos de esta época, «Cosas de actualidad», la autora incide en cómo «esta guerra nefasta ha probado tanto el trabajo y el valor de la mujer que ya no se podrá sonreír del feminismo» (Burgos Seguí, 1915a: 1), para concluir, en «Espigueo», que «es indudable que los Códigos se han de transformar después de la guerra, como reclaman los hechos en que interviene la mujer» (Burgos Seguí, 1916f: 1). Ante la neutralidad «oficial» de España, reclama la implicación emocional de sus mujeres y la unidad con las que sufren la guerra en primera línea: «La neutralidad no es el egoísmo», denuncia en «Mujeres yanquis» (Burgos Seguí, 1915b: 4); «Nuestra neutralidad ha de estar llena de lágrimas, de sensibilidad, de anhelos, que, aunque fallen, buscan un camino para mejorar la triste situación de las otras mujeres que sufren» (1915a: 1).

En la misma línea argumentativa, que trata de garantizar la presencia femenina en la nueva sociedad emergente de la guerra mundial, *Colombine* consagra varias de sus colaboraciones en el *Heraldo* a reivindicar el papel de las mujeres como garantes de la paz y, en consecuencia, como responsables, pilares y principales constructoras de una nueva sociedad sustentada en valores como la familia, el trabajo, la paz y la justicia. En perfecta sintonía con las razones del feminismo esencialista de su tiempo, la escritora insiste en el papel de las mujeres —madres reales o potenciales— como depositarias de unos valores íntimamente ligados a la preservación de la vida y caracterizados, según señala en «Las mujeres y la paz», por la «cobardía humanitaria» es decir, el natural rechazo a la muerte innecesaria, y por la búsqueda de una «paz fecunda» (Burgos Seguí, 1914e: 4). A ello ha de contribuir el desarrollo profesional, familiar y personal, es decir, la educación de los ciudadanos pacifistas del futuro (Burgos Seguí, 1915d: 4) y el cultivo de las virtudes tradicionalmente femeninas: la bondad, la dulzura y el amor universal (Burgos Seguí, 1914e: 4).

A través de las páginas del *Heraldo* y en el nombre de la unidad del «gran alma femenina universal» (Burgos Seguí, 1915b), la autora hace un llamamiento a la solidaridad de las mujeres españolas, instándolas en «Las mujeres

y la paz» a exhalar un grito colectivo, «fanático y definitivo» (Burgos Seguí, 1914e: 4), a favor de esta. En «La Revancha,» posiblemente el más intenso y emocionante de cuantos artículos escribe Carmen de Burgos en los primeros tiempos de la guerra, la autora llega a augurar una futura multitud de mujeres enlutadas, un ejército femenino silencioso y benevolente dispuesto a resarcirse del fracaso de los apóstoles de la paz, y a partir de la autoridad conferida por su experiencia vital y de una nueva sensatez construida sobre el dolor, capaz también de dominar el porvenir, extirpando las causas de las guerras y conduciendo a la humanidad hacia un futuro más halagüeño:

En esta obra de preparar la sociedad del porvenir, el credo de toda una humanidad, el papel principal le está encomendado a la mujer enlutada hoy, al niño débil que llora a su lado, al anciano impotente en su dolor, al soldado inválido y mutilado en la batalla, al aliento de los que murieron. El triunfo, la revancha, ha de ser solo suyo (Burgos Seguí, 1915c: 2).

La posición y la labor de las mujeres en la etapa inmediatamente posterior al Armisticio es asunto que vertebra gran parte de la actividad periodística de *Colombine* en los primeros años veinte, donde vuelve a retomar los principales puntales de su credo feminista, interrumpido por la urgencia bélica: los derechos y el voto femeninos. Trece años más tarde de aquella citada campaña en el *Heraldo* a favor del sufragio de las mujeres, y con motivo de la reunión del Consejo Nacional de Mujeres Francesas en Estrasburgo (1919), vuelve a la carga en las páginas del periódico con varios artículos³⁴ donde recuerda su campaña de 1906, se atribuye el mérito de haber sido la iniciadora de la lucha por el voto en España³⁵ y reivindica la labor de las mujeres socialistas en el sufragismo nacional:

El anuncio de que la mujer va a tener derechos políticos ha sido para las españolas un aliciente que las despierta de su apatía y las hace pensar en la lucha. Las valientes mujeres socialistas se aprestan a ella, dispuestas a presentar la batalla a las derechas cuando llegue el caso, con la confianza de su fuerza numérica y de su entusiasmo. [...] Mientras todas las mujeres luchan por el voto, no hemos de ser solo las españolas las que tengamos miedo a obtener un derecho y a aceptar la responsabilidad que trae consigo (Burgos Seguí, 1919c: 2).

34. Sobre este particular, véanse «Mujeres de ahora. Ante el sufragio» (1919b), «El voto de la mujer» (1919c) y *Mujeres de ahora. Luchando* (1919d).

35. «Aquí apenas se ha preocupado nadie de este asunto, excepto en la larga campaña que yo misma hice en el *Heraldo de Madrid* [...] ¿Se recordará ahora que yo fui la iniciadora?» (Burgos Seguí, 1919b: 3)

CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos tratado de trazar brevemente algunas de las líneas maestras de la labor periodística de Carmen de Burgos Seguí, *Colombine*, en el *Heraldo de Madrid* durante casi un cuarto de siglo (1906-1930). Aunque su carrera en este campo ya se había iniciado un lustro antes, es en este diario tan relevante en la España del primer tercio del siglo xx donde la escritora se convierte en una profesional del periodismo en su sentido más amplio. Como se ha visto, Carmen de Burgos ejerce desde la redacción —la primera mujer española, de hecho, que es redactora de un periódico generalista—, pero también persigue la noticia a pie de calle; observa, investiga, recaba información, escucha y entrevista para convertir sus columnas en testimonio de la más rabiosa actualidad, pero también se recrea en la reflexión y en la opinión, y, sobre todo, pone sus extraordinarias dotes de narradora fértil y prolija al servicio de la prensa para legarnos un repertorio de muestras de periodismo literario tan extenso como variado.

Algunos de los hitos más impactantes en su dilatada carrera periodística han sido, aunque limitadamente, objeto de atención crítica, como el hecho de haber ejercido como corresponsal de guerra para el *Heraldo de Madrid* en dos ocasiones y las extensas crónicas resultantes de esta labor inaudita en una mujer española en los inicios del siglo xx, cuando los roles sociofamiliares de unas y de otros estaban aún firmemente delimitados, y cuando el espacio público, y aún más el bélico, constituían territorio de propiedad y ocupación masculinas.

Pero, como estas páginas han mostrado, sus contribuciones, sostenidas en el tiempo, a este diario madrileño —y, por extensión, al periodismo literario español del primer tercio del siglo xx— fueron mucho más heterogéneas y copiosas de lo que sus crónicas de guerra nos harían suponer. A lo largo de este trabajo hemos tratado de recorrer, con una perspectiva cronológica, la variedad temática y tipológica de los artículos de *Colombine*, para quien el *Heraldo de Madrid* se convirtió en una plataforma inigualable desde la cual hacer dialogar sus inquietudes intelectuales e ideológicas con las técnicas y los recursos literarios, pero también para visibilizar uno de los objetivos fundamentales de su trayectoria vital: la lucha por la igualdad de género. Por ello, tal y como hemos sostenido, cualesquiera que sean el tema y el molde estructural elegido para sus artículos —relato de viajes, ensayo educativo, crítica social, digresión sobre costumbres contemporáneas, discurso antibelicista, etc.—, la situación de las mujeres es una constante en ellos, tanto para denunciar las injusticias propias de la realidad española coetánea como para proponer nuevos caminos acordes con las reivindicaciones feministas de su tiempo y con los modelos que ofrecían los países europeos de su entorno.

Es evidente que la necesaria brevedad de este trabajo no llega a hacer justicia ni por asomo a la tozuda y heterogénea labor en este campo de Carmen de Burgos, pero contribuye, cuando menos, a poner en valor la singularidad de su contribución en femenino al periodismo literario español del primer tercio del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARBONA ABASCAL, Guadalupe, «Los cuentos de Carmen de Burgos publicados en *La Esfera. Ilustración Mundial* (1914-1930)», *Arbor*, 186 (2010), pp. 85-93.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar, «Carmen de Burgos y la educación de las mujeres», en Miguel Naveros & Ramón Navarrete-Galiano (coords.), *Carmen de Burgos: aproximación a la obra de una escritora comprometida*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 55-70.
- BONED COLERA, Ana María, «Pensamiento y activismo de mujeres españolas. Testimonios de aquellas que la vivieron», *Comunicación y Género*, 1 (2018), pp. 25-39.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «La educación de la mujer», *Ensayos Literarios*, Almería, s.e., 1900.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *El divorcio en España*, Madrid, M. Romero Impresor, 1904.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *La mujer en España*, Valencia, Sempere, 1906a.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Por Europa*. Barcelona, Editorial Maucci, 1906b.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Viajes de señoras solas», *Heraldo de Madrid*, año XVII, 5.563, 17 de febrero (1906c), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Matilde Serao», *Heraldo de Madrid*, año XVII, 5.623, 18 de abril (1906d), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Por los lavaderos», *Heraldo de Madrid*, año XVII, 5.771, 13 de septiembre (1906e), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Costureras», *Heraldo de Madrid*, año XVII, 5.806, 18 de octubre (1906f), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las obreras de la aguja», *Heraldo de Madrid*, año XVII, 5.824, 5 de noviembre (1906g), p. 3.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «El voto de la mujer», *Heraldo de Madrid*, año XVII, 5.844, 25 de noviembre (1906h), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Málaga. Servicios de la Cruz Roja», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.828, 9 de agosto (1909a), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Málaga. Hablando con la marquesa de Polavieja», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.829, 10 de agosto (1909b), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Málaga. Preparativos de la Cruz Roja», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.830, 11 de agosto (1909c), p. 3.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Notas de "Colombine". Los barracones de la Trinidad», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.831, 12 de agosto (1909d), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Almería. Preparativos de Málaga», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.833, 14 de agosto (1909e), p. 2.

- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Almería. Entusiasmo patriótico», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.837, 18 de agosto (1909f), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Almería. Preparando un hospital de sangre», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.839, 20 de agosto (1909g), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Almería. Las damas de la Cruz Roja», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.840, 21 de agosto (1909h), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Por los campamentos. *Colombine* en Melilla», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.849, 30 de agosto (1909i), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Melilla. En el Dchar», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.852, 2 de septiembre (1909j), pp. 1-2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Melilla. Visitando hospitales», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.859, 9 de septiembre (1909k), p. 3.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Melilla. El domingo en el campamento», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.860, 10 de septiembre (1909l), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Melilla. El té de las cinco», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.869, 19 de septiembre (1909m), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Una mora del harén del Roghí», *Heraldo de Madrid*, año XX, 6.877, 27 de septiembre (1909n), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Prólogo», en Pedro Luis de Gálvez y Francisco Martínez, *Por los que lloran (Apuntes de la guerra)*, Madrid, Imprenta de Gabriel López del Horno, 1910a, pp. v-ix.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «El progreso de la mujer», *Heraldo de Madrid*, año XXI, 7.040, 9 de marzo (1910b), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Misión social de la mujer: conferencia pronunciada por D.^a Carmen de Burgos Seguí el día 18 de febrero de 1911*, Bilbao, Imp. de José Rojas Núñez, 1911a.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Mujeres estudiosas», *Heraldo de Madrid*, año XXII, 7.617, 7 de octubre (1911b), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Cartas sin destinatario*, Valencia, Sempere, 1912a[?].
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las conquistadoras del aire», *Heraldo de Madrid*, XXIII, 7.815, 22 de abril (1912b), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las cazadoras», *Heraldo de Madrid*, año XXIII, 7.828, 25 de abril (1912c), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las mujeres soldados», *Heraldo de Madrid*, año XXIII, 7.912, 30 de julio (1912d), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «El viaje trágico. Nuestra compañera *Colombine* detenida como espía por los alemanes», *Heraldo de Madrid*, año XXV, 8.668, 25 de agosto (1914a), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Desde Londres. De nuestra compañera *Colombine*», *Heraldo de Madrid*, año XXV, 8.669, 26 de agosto (1914b), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Viaje trágico. De nuestra compañera *Colombine*», *Heraldo de Madrid*, año XXV, 8.670, 27 de agosto (1914c), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Viaje trágico. De nuestra compañera *Colombine*», *Heraldo de Madrid*, año XXV, 8.673, 30 de agosto (1914d), p. 1.

- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las mujeres y la paz», *Heraldo de Madrid*, año XXV, 8.765, 30 de noviembre (1914e), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Cosas de actualidad», *Heraldo de Madrid*, año XXVI, 9.129, 29 de noviembre (1915a), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Mujeres yanquis», *Heraldo de Madrid*, año XXVI, 8.975, 28 de junio (1915b), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «La revancha», *Heraldo de Madrid*, año XXVI, 8.978, 1 de julio (1915c), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las novias de la guerra», *Heraldo de Madrid*, año XXVI, 9.159, 29 de diciembre (1915d), p. 4.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Confidencias de artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1916a[?].
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Peregrinaciones*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1916b.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Balance de balances», *Heraldo de Madrid*, año XXVIII, 9.168, 7 de enero (1916c), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Los niños sin patria», *Heraldo de Madrid*, año XXVII, 9.196, 4 de febrero (1916d), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «La era de las mujeres», *Heraldo de Madrid*, año XXVII, 9.290, 8 de mayo (1916e), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Espiguelo», *Heraldo de Madrid*, año XXVII, 9.314, 1 de junio (1916f), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Mis viajes por Europa*, Madrid, Edición Sanz Calleja, 1917a[?].
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *El desconocido*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1917b.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Los hospitales», *Heraldo de Madrid*, año XXVIII, 9.553, 27 de enero (1917c), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «En la Sorbona.» *Heraldo de Madrid*, año XXIX, 9.570, 13 de febrero (1917d), p. 1.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Hospital de ciegos», *Heraldo de Madrid*, año XXVIII, 9.599, 14 de marzo (1917e), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *El permisionario*, «Los Contemporáneos», 437, 11 de mayo (1917f).
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Pasiones*, «La Novela Corta», año II, 81, 21 de julio (1917g).
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *El fin de la Guerra*, «Los Contemporáneos», 559, 18 de septiembre (1919a).
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Mujeres de ahora. Ante el sufragio», *Heraldo de Madrid*, año XXIX, 10.529, 9 de octubre (1919b), p. 3.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «El voto de la mujer», *Heraldo de Madrid*, año XXIX, 10.537, 17 de octubre (1919c), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Mujeres de ahora. Luchando», *Heraldo de Madrid*, año XXIX, 10.581, 30 de noviembre (1919d), p. 1.

- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Las sufragistas españolas en el Congreso», *Heraldo de Madrid*, año XXXI, 11.052, 5 de mayo (1921), p. 2.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Sempere, 1927.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, «Introducción» a *¡...La piscina, la piscina!*, «La Novela de Hoy», 417, 9 de mayo, 1930, p. 1.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La novela de un literato*, I, Madrid, Alianza, 1982.
- «Carmen de Burgos Seguí», *Heraldo de Madrid*, año XVI, 5.419, 5 de octubre (1905), p. 1.
- CASTAÑEDA, Paloma, *Carmen de Burgos «Colombine»*, Madrid, Horas y Horas, 1994.
- CASTILLO MARÍN, Marcia, *Carmen de Burgos Seguí «Colombine»*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.
- CHAMBERS, Deborah, Linda STEINER and Carole Flemming, *Women and Journalism*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2004.
- CUQUERRELLA JIMÉNEZ-DÍAZ, Ana, «1898. De la crisis a la Edad de Plata», en Javier Gutiérrez Palacio (ed.), *De Azorín a Umbral. Un siglo de periodismo literario español*, La Coruña, Netbiblo, 2009, pp. 131-137.
- DAGANZO CANTENS, Esther, *Carmen de Burgos: educación, viajes y feminismo: (la educación y el feminismo en los libros de viajes de Carmen de Burgos a Europa)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2010.
- ENA BORDONADA, Ángela, «*Revista Crítica*, una revista literaria fundada por Carmen de Burgos *Colombine*», en Margherita Bernard & Ivana Rota (eds.), *Mujer, prensa y libertad: (España 1883-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2015, pp. 95-116.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «La evolución del pensamiento feminista en la obra de Carmen de Burgos Seguí», en María José Jiménez Tomé (coord.), *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 185-206.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos «Colombine»*, Almería, Diputación de Almería, 2000.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «La dama roja: literatura y pacifismo en Carmen de Burgos Seguí (*Colombine*)», *Analecta Malacitana*, 34 (2011a), pp. 435-454.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Carmen de Burgos “Colombine”: pionera del periodismo y del compromiso feminista», en María Angulo Egea y Teodoro León Gross (eds.), *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español*, Madrid, Ediciones APM / Fundación Manuel Alcántara / Asociación de la Prensa de Cádiz, 2011b, pp.136-162.
- GARCÍA-ALBI, Inés, *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*, Barcelona, Plaza y Janés, 2007.
- GONZÁLEZ FIOL, Enrique, «Domadores del éxito. Carmen de Burgos (*Colombine*)», *La Esfera*, 442, 24 de junio (1922), pp. 19-20.
- GRIFFITHS, Andrew, *The New Journalism, the New Imperialism and the Fiction of Empire, 1870-1900*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- HERNANDO, Bernardino M., «Carmen de Burgos, la APM y aquellas admirables chicas del 98», *Arbor*, 186 (2010), pp. 37-41.

- IMBODEN, Rita C. *Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta*, Berna, Peter Lang, 2001.
- JOHNSON, Roberta, *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, Nashville, Vanderbilt UP, 2003.
- LOUIS, Anja, *Women and the Law: Carmen De Burgos, An Early Feminist*, Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2005.
- LOUIS, Anja & Michelle M. Sharp (eds.), *Multiple Modernities: Carmen de Burgos, Author and Activist*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017.
- MARÍN, Manuela, «Colonialismo, género y periodismo. Cuatro mujeres españolas en las guerras con Marruecos (1909-1927): Carmen de Burgos, Consuelo González Ramos, Teresa Escoriaza y Margarita Ruiz de Lihory», *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 12 (2013), pp. 11-42.
- MONTERO ALONSO, José, «Carmen de Burgos fue la autora de la primera encuesta periodística en torno al divorcio», *Nuevo Mundo*, 24 de octubre, 1.963 (1931), p. 3.
- MORAL, Marta del, «El Grupo Femenino Socialista de Madrid (1906-1914): pioneras en la acción colectiva femenina», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27 (2005), pp. 247-268.
- MORAL, Marta del, «Acción colectiva femenina republicana: las Damas Rojas de Madrid (1909-1911), una breve experiencia política», *Hispania. Revista Española de Historia*, 67, 226 (2007), pp. 541-566.
- NÚÑEZ REY, Concepción, *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la literatura Española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- NÚÑEZ REY, Concepción, «La escritora y periodista Carmen de Burgos, corresponsal en la guerra de España y Marruecos (1909)», *Candil: Revista del Hispanismo*, 12 (2012), pp. 45-57.
- NÚÑEZ REY, Concepción, «El testimonio antibelicista en la obra de Carmen de Burgos durante la Primera Guerra Mundial», en Margherita Bernard & Ivana Rota (eds.), *Mujer, prensa y libertad (España 1883-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2015, pp. 185-219.
- NÚÑEZ REY, Concepción (ed), *Carmen de Burgos, Colombine. Periodista universal*, 2 vols., Sevilla, Junta de Andalucía, 2018a.
- NÚÑEZ REY, Concepción, «El ensayismo de Carmen de Burgos, *Colombine*, en defensa de la igualdad de la mujer», *Estudios Románicos*, 27 (2018b), pp. 61-74.
- PAÍNO AMBROSIO, Adriana, Lucía JIMÉNEZ IGLESIAS y María Isabel RODRÍGUEZ FIDALGO, «La imagen de la mujer en las crónicas de Carmen de Burgos *Colombine* durante la Guerra de Marruecos», *Historia y Comunicación Social*, 21, 2 (2016), pp. 413-432.
- PALENQUE, Marta, «Ni ofelias ni amazonas, sino seres completos: aproximación a Teresa de Escoriaza», *Arbor*, 719 (2006), pp. 365-376.
- PASO, Ana Cristina del, *Rol de las mujeres periodistas en la cobertura de conflictos armados*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- PEDRO ÁLVAREZ, Cristina de, «Ángeles de la guerra. Los discursos pacifistas de Carmen de Burgos y Sofía Casanova tras sus experiencias como corresponsales», en Estela González de Sande & Mercedes González de Sande (eds.), *Mujeres en guerra*,

- guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, Sevilla, Arcibel Editores, 2014, pp. 409-422.
- POZZI, Gabriela, «Viajando por Europa con Carmen de Burgos (“Colombine”): A través de la Gran Guerra hacia la autoridad femenina», en Salvador García Castañeda (ed.), *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 299-307.
- POZZI, Gabriela, «Carmen de Burgos and the War in Morocco», *Modern Language Notes*, 115 (2000), pp. 188-204.
- PRIETO GARCÍA-CAÑEDO, Sara, «“Yo no he visto las batallas; pero he visto la guerra”. Carmen de Burgos y la Primera Guerra Mundial», en Xavier Pla Barbero & Francesc Montero Aulet (eds.), *En el teatro de la guerra: cronistas hispánicos en la Primera Guerra Mundial*, Granada, Comares, 2019, pp. 87-101.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, M.^a Pilar, *Una revisión de la Modernidad desde la perspectiva de género: tres relatos de Carmen de Burgos*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- ROGGENKAMP, Karen, *Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth Century American Newspapers and Fiction*, Kent, Kent State UP, 2005.
- SEOANE, Mari Cruz, «La literatura en el periódico y el periódico en la literatura», *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 12 (1997), pp. 17-25.
- SHARP, Michelle M., «Carmen de Burgos: teaching women of the modern age», en Jeffrey S. Zamostny y Susan Larson (coords.), *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*, Bristol & Chicago, Intellect, 2017, pp. 311-328.
- UGARTE, Michael, «Carmen de Burgos (“Colombine”): Feminist *avant la lettre*», en Kathleen M. Glenn & Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (eds.), *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*, Columbia, University of Missouri Press, 1998, pp. 55-74.

LA ENSOÑACIÓN ANTE LA IMAGEN: GIL-ALBERT Y LA PINTURA

José Carlos ROVIRA
Universidad de Alicante

Es un recuerdo de Gil-Albert en 1929 que vuelvo a reconstruir. Estaba el escritor en Madrid, en casa de Gabriel Miró, la que quedaba en el Paseo del Prado, número 20. Era el mes de abril y, tras describir a Olimpia y Clemencia, las hijas de Miró, concreta el encuentro que quiero recordar:

Había llegado la primavera y el verde primerizo de los árboles entraba por los balcones. Nos ofrecieron refrescos y pastas, las sirvientas con uniformes claros que indicaban la estación. Vino Juan Chabás llamando maestro a Miró, tratamiento que se me ha resistido siempre. Estaba también Adelardo Parrilla, un pintor simpático y modesto, hombre ya sesentón, que nos mostraba sus lienzos, pintados en Cocentaina, bodegones con frutas y alguna alfarería, muy justos y bien terminados, que hacían decir a Miró: huelen a nuestro verano caliente (Gil-Albert, 1983, I: 53-54).

Un bodegón de Adelardo Parrilla, que está cerca de mí, es el recuerdo de una pared de mi casa. Adelardo Parrilla, discípulo de Lorenzo Casanova y maestro de Xavier Soler, se unen en la memoria a descubrimientos infantiles que alguna vez intenté reconstruir con Gil-Albert hace ya tanto tiempo... Recuerdo una mañana medio gris en Santa Pola en la que la conversación era sobre él y la pintura. Volvimos también a Parrilla, copista a veces en el Museo del Prado, y evocamos aquel regalo sorprendente que, por aquellos días, se hizo Juan y les hizo a sus padres. El recuerdo está también en *Crónica General*, cuando un recorrido por el Museo del Prado, senda frecuente de aquellos días madrileños, evoca su pasión tizianesca. Volvamos a él:

La sala de Tiziano me deslumbraba [...]. Es una mina de oro puro surcada por vetas de púrpura. Precisamente le encargué a Parrilla la copia del retrato de Isabel de Portugal, la madre de Felipe II; madre de aquel hijo y esposa de

aquel César, figuras centrales, y determinantes, de nuestra historia [...]. Miró decía de Parrilla que debía estarle prohibida la entrada en los museos porque robaba los cuadros. Su copia fue, en efecto, perfecta; algo así como el reflejo de una rosa roja en el agua, solo que invertidos los términos por esa especie de temblor que se adivinaba en el original y que no podía ser apreciado. Le pusimos un marco renacentista equivalente al que la encuadraba en el Prado y la hice expedir a Valencia. Mis padres vieron llegar inesperadamente a aquella visitante egregia, acompañada, claro, de su factura. Pero si dejó constancia de todo ello se debe al hecho, más remunerado, de que aquellas idas al Prado dieron como resultado uno de los libros de mi juventud, *Cómo pudieron ser*, aparecido en el 29... (Gil-Albert, 1983, I: 57-58).

Otra vez, el recuerdo de Parrilla en casa de Miró recorre sus paisajes ante los que evoca la escena y su significado: «Desdoblábamos unos lienzos del paisajista Adelardo Parrilla, que estaba con nosotros [...] cada lienzo desdoblado nos despertaba un eco de cosas vividas, andadas» (Gil-Albert, 1983, I: 249), por lo que sigue describiendo la actitud del Miró de *Años y leguas* y su propia voluntad de recorridos por paisajes que siempre están presentes, pero lo que me importa retener ahora es este tiempo de encuentros, que es el de escritura de *Cómo pudieron ser*.

En ese libro temprano, el tercero que escribiera, el primero que acepta incluir en sus *Obras completas*, al final del primer capítulo dedicado precisamente al retrato que Tiziano hiciera de Isabel de Portugal, en el que su técnica anima personajes y ambientes y los dota de vida literaria, Gil-Albert describe su escritura como «una ensoñación ante el lienzo» (Gil-Albert, 1982: 231), como un sueño entonces, o quizá un duermevela en el que percibe como reales los fragmentos que recuerda.

Son los años de formación universitaria, donde nuestro autor prefiere viajar varias veces a Madrid, tras un tiempo infructífero en la Universidad de Valencia, que tanto rechazo le produjo por su improductiva capacidad de transmitir el saber y hasta de contenerlo, tema que Gil-Albert aborda varias veces. Sus estancias en Madrid no estaban tampoco muy lejos de producir al menos cansancio y dedicación a actividades que le interesaban más. Cuando conoció a Gabriel Miró, en mediodías en los que lo recogía en su trabajo creado para él por Antonio Maura en el Ministerio de Instrucción Pública, este le repitió varias veces: «Aún está usted aquí? Váyase de Madrid, aquí se pierde el tiempo; váyase al campo, a su Alcoy, y escriba» (CG, 4: 51). Y comenta Gil-Albert aquella invitación a la retirada:

No creo que Miró estuviera en lo cierto con respecto a mí. Yo no estaba perdiendo el tiempo. Según: desde el punto de vista de mis padres, que no era el de Miró, sí, puesto que no aparecía por las clases de la Universidad; pero según mi destino, en el que yo creía, no. Cada mañana subía la escalinata del

Museo del Prado y allí me internaba, por aquellas salas y galerías, como si aquel portentoso mundo visual guardara para mí, casi más que los libros, un arcano que había de ir escrutando con los ojos pero, en una medida mucho más vasta, con la imaginación, imaginación estética naturalmente y que, para mí, no ha consistido nunca en un *adjutorium*, en la percepción de algo que, por educación y cultura, se le añade a la vida, sino que forma parte esencial de la vida misma, emana de ella, de un modo tan consustancial como la biología y para los fines que la vida parece perseguir, y no solo la vida humana, tan indispensable (Gil-Albert, 1983, I: 56-57).

El arte consustancial a la vida se ha fraguado allí, tras aquellas escalinatas en las que las paredes de las galerías, los cuadros que están en ellas, enseñan a mirar la belleza, o a veces la historia, y otras veces los orígenes de una imaginación literaria que se basa también en la pintura. Un día se plantea ante tres cuadros históricos de las casas reales de la monarquía española —los muy conocidos de Velázquez, *La familia de Felipe IV*, o sea *Las Meninas*, Van-Loo, *La familia de Felipe V*, y Goya, *La familia de Carlos IV*— una reflexión literaria y afirma que «son imaginaciones mías, muy ajenas sin duda a la realidad histórica. Pero de los cuadros mismos me brotaron las imágenes, palpables, vigorosas» (Gil-Albert, 1982: 32).

Un joven, enfrentándose a *Las Meninas*, por ejemplo, en los años veinte del siglo pasado, podía recurrir a centenares de análisis, teorías, propuestas, pero sin embargo Gil-Albert recurre a sensaciones, como la que determina que ante este cuadro se sienta cohibido «porque todos desde allí dentro me miran fijamente», aunque nota enseguida que no lo miran a él, sino «a las Católicas Majestades de Don Felipe y Doña Mariana», no porque estén a su lado, sino porque están «en mi mismo espacio, en un milagro quizá de superposición física». Esta mirada, diría casi foucaultiana *avant la lettre*¹, es la que le hace penetrar en el cuadro, oler «un perfume sutil de ámbar de Indias» por la presencia de Mariana de Austria, que le asegura el espejo. Y luego sigue el relato con movimientos de Velázquez por el palacio, juegos de la Princesa Margarita, vigilancia de la niña por las meninas y el perrazo danés. Una articulación de imágenes, a partir de la mirada del espectador que está siendo observado por las miradas del cuadro, crea la animación del mismo.

CÓMO PUDIERON SER

Entre 1928 y el año siguiente, escribe *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, que aparece en edición propia en Valencia, en la imprenta La

1. Me refiero, claro, al Michel Foucault de «Las Meninas», el capítulo inicial de *Las palabras y las cosas*, en el que la mirada del espectador lo hace partícipe de la acción construida en el cuadro (Foucault, 1968: 11-25).

Gutenberg en 1929. Es un libro breve que describe y hasta anima nueve pinturas clásicas del Museo que tantas veces ha transitado en sus visitas madrileñas de ese tiempo, y es —así lo considero— una original visión de un recorrido artístico que se detiene en las imágenes, reconstruye su entorno, el momento de creación, las referencias históricas, los personajes pintados, a los que hace hablar en circunstancias diversas.

Más que una reflexión sobre arte y literatura, sobre la écfrasis y su tradición, sobre la sobreabundancia romántica, simbolista y modernista que preceden a nuestro autor, quizá nuestra búsqueda deba plantear las instancias de creación próximas que Gil-Albert conoce sin duda o pudo conocer. Al recordar su libro, es inevitable pensar en el Eugenio d'Ors de tantos títulos sobre pintores y obras, pero desde luego en el que en 1922 publica con el título *Tres horas en el Museo del Prado*. Me he planteado también al necesario Manuel Machado de *Museo Apolo*, esa recreación poética de pinturas y pintores que apareció en 1911, que tanto tienen que ver con las que hiciera Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza*, y que tendría en la edición de Mundo Latino de 1922 una lectura posible por nuestro Gil-Albert.

Más en serio o más en broma, teniendo en cuenta la animación de las figuras que produce, voy a decir que posiblemente Gil-Albert leyó el 2 de enero de 1924 un artículo de *El Sol* que considero importante, pues inaugura con humor otras noches en el Museo. Se trata de «Lo que hacen de noche los cuadros del Museo», que Ramón Gómez de la Serna publicó con dibujos de Bagaría en los que narra la visión fantástica por lo que hacen los cuadros por la noche, que sucede a la visión realista: sabemos entonces que «Los borrachos» de Velázquez duermen la mona y bajan del cuadro para ello, que Vulcano apaga la fragua, o que «La maja desnuda» se sienta en el borde de la cama y se cubre para evitar el frío y descansar de la posición incómoda en la que Goya la dejó; y por supuesto que «El caballero de la mano en el pecho» —tema de ensayos, conferencias, greguerías y hasta *performances* de Gómez de la Serna con su obsesión vital y escritural por el Greco— cruza por las noches los brazos para descansar de su incómoda posición.

Por supuesto que planteo posibilidades próximas de inspiración, pero como no se me ocurrió preguntárselo al escritor cuando estuve con él, no afirmo estas lecturas posibles. Lo que sí quiero atestiguar es la alta consideración que Gil-Albert tuvo por Gómez de La Serna. Hay varias citas que a veces confundo con recuerdos. Un día escribió en *Mesa revuelta*, y de eso hablamos alguna vez, «que Gómez de la Serna y Picasso son insólitos. Que nos parezcan hoy tradición, y españolísimos, ni que decir tiene» (Gil-Albert, 1984: 273).

Por otra parte, podría buscar en una larga tradición la animación de cuadros en el relato artístico, podría hablar de Plinio el Viejo y su relato antiguo de Zeuxis y Parrasio y el trampantojo que construyó el primero con las uvas

pintadas que los pájaros bajaban a comer, o la falsa cortina que el segundo consiguió que Zeuxis intentase descorder, pero me iría innecesariamente muy lejos, también de Gil-Albert. Quizá sea suficiente con recordar el más famoso trampantojo de la pintura española, el *Huyendo de la crítica* de Pere Borrell del Caso, en el que un niño con mirada de locura sale materialmente del cuadro. Pintado por Borrell en 1874, estaba ya en 1927 en la colección del Banco de España, donde sigue, aunque fue adquirido en 1922, con lo que bien pudo verlo allí nuestro poeta o en alguna estampa que lo reprodujese dada su incipiente popularidad.

No importa el origen, en cualquier caso. Lo que interesa es la animación textual de los personajes del cuadro, hasta el límite de crear historias con ellos.

Me ha parecido sobresaliente, como casi todos los relatos que son excelentes, el dedicado a *El Greco y el Evangelista*. No es difícil para Gil-Albert comparar y diferenciar la imagen con la del San Juan Bautista de Leonardo. Le atraería la asociación el hecho de que el propio Domenico Theotocópulos hubiese pintado juntos a los dos juanes neotestamentarios, pero lo que le interesa es diferenciar la imagen de uno y otro, para lo que compara:

El Bautista, que pintara el Vinci, tiene en la sonrisa leonardesca y en la caricia zumbona de la mirada una nota bien definida de homosexualismo. Puede ser un sodomita que arrepentido de sus ligerezas estuviese ahora en el cielo. Pero claro está, por muy arrepentido que esté, y por muy arrepentido de sus ligerezas que se halle, ha sido obligado a conservar su encantadora expresión indefinida... (Gil-Albert, 1982: 23),

con lo que está recogiendo, sabemos, una antigua tradición interpretativa de este cuadro final del inmortal toscano².

No es así el evangelista de El Greco, aunque sea, nos dice, «su sombra ambigua», pero resaltando su naturaleza espiritual, aunque recrea episodios de recuerdo tras la muerte del Hombre-Dios como el que sigue:

¡El Hombre-Dios! Él lo tuvo a su lado en las mañanas galileas, en las tardes de Tiberiades, en las noches calientes de los establos. Le recostaba su cabeza en el tórax macilento, y le oía, pequeña y acompasada, la pulsación de aquella vida generosa. De pronto, se precipitaba el broillar de la sangre, resonando en toda la cavidad del pecho. Juan el Evangelista se incorporaba en la oscuridad buscándole al maestro la mirada. El añil condensado de la boca se bebía las formas de las cosas. Y el Rabbi tuvo por la boca un desprendimiento de su pena. Luego les dejó, porque lo habían crucificado (Gil-Albert, 1982: 24).

2. Recordemos el libro de Bradley I. Collins (1997) en el que se recogen la larga tradición de interpretaciones vinculadas al homoerotismo, tanto sobre este cuadro y otros, como sobre la personalidad de Leonardo, desde la famosa de Sigmund Freud, hasta las más actuales y, hacia atrás, las de los contemporáneos del pintor.

A esta escena de intimidad homoerótica, sigue la vida cotidiana de algunos apóstoles, y la voluntad de Juan de glorificar al maestro, sus viajes por Palestina, por Asia Menor, por el Occidente latino, cuando escribe el Apocalipsis —«y es entonces cuando lo pinta el Greco», nos dice Gil-Albert en juego de ficción anacrónica— y sigue en su búsqueda, en la soledad que le ha dejado el Rabbi, paseando arenas marítimas y desiertas, dolorido y desamparado, hasta que encuentra una flor cuando «huelen los matorrales a romero y a cantueso», que es la flor del Señor, y cuando la encuentra con sus hojas oblongas, con sus penachos violados, pegajosa de su miel, la mete en su vaso: «¡Y ahora sí! ¡Ahora sí que está allí mismo, con su sonrisa triste dentro del aleteo de su manto azul, el Rabbí de Galilea! No en las maravillosas arquitecturas metafísicas, sino en el cáliz de una sencilla flor de los campos» (Gil-Albert, 1982: 27).

Y el llanto acompaña a San Juan Evangelista, mientras la brisa del mar le quita de la boca el sollozo y lo lleva entre los viejos pinares, y exclama el Santo: «¡Ah, Rabbi, Rabbi! ¡Cuánto daño te hicimos! ¡Tampoco nosotros te habíamos comprendido!».

La pintura del Greco nos está diciendo todo esto; Juan Evangelista ha recordado su vida y su drama en una proyección homoerótica que tiene un referente personal en el escritor, que con la escena del cantueso en la copa hace también una recreación panteísta posible, porque a fin de cuentas «cómo pudieron ser» es la animación segura de lo que le dicen las imágenes al joven Gil-Albert y él nos quiere contar a nosotros.

Lo considero por eso un libro esencial formativo y una proyección segura de quien a los 25 años ha empezado a descubrir el arte, que será ya una compañía firme durante toda su vida.

Tendríamos que recorrer el ambiente cortesano de la Isabel de Portugal que pintó Tiziano, el de la María de Médicis pintada por Rubens, las tres familias reales, la velazqueña de Felipe IV, ya comentada, la de Van-Loo de Felipe V, o la goyesca de Carlos IV, a través de tres lecciones excepcionales de historia con personajes animados; me gustaría que recorriésemos el ambiente conventual y la simplicidad grandiosa de Fray Angélico y su Anunciación; también el feísmo descriptivo de la enana de Juan Carreño de Miranda y la crueldad de la Corte de la decadencia en las figuras de Carlos II y María Luisa de Orleans; o la inanidad representativa de aquel príncipe anónimo de Nattier que a lo mejor nos permitiría abundar en una visión pre-republicana del joven Gil-Albert.

SU TRABAJO DE TRADUCTOR Y SU INDAGACIÓN EN LA HISTORIA DE LA PINTURA

Existe un texto, que es una difícil reflexión memorial titulada *Razonamiento inagotable con una carta final*, una referencia explícita a la pintura que me llamó la atención. Diego, uno de los personajes reales (aunque con nombre

ficticio), que es pintor, recibe una nota de Juan Gil-Albert (así en el original con el nombre completo) que se hospeda en un hotel de la ciudad, y lo recibe en su casa tras muchos años pues se conocieron en el exilio y no se habían visto tras el regreso:

En su conversación, Juan le habló de un libro sobre pintura española que acababa de traducir del francés y en el que, entre otras muchas reproducciones, le sorprendió un retrato femenino que le atrajo especialmente la atención, a pesar de su exiguo tamaño; era un Goya y representaba a una dama de pie, cuyo nombre le sonaba por primera vez: Marquesa de la Solana y Condesa de Carpio. Jamás visto en reproducciones e ignorado, como le ocurría también a Diego, según este le dijo (Gil-Albert, 1984: 211).

El libro traducido por nuestro autor es la *Evolución de la pintura española. Desde los orígenes hasta hoy*, del renombrado Maurice Sérullaz, historiador y conservador del Louvre, un volumen de más de cuatrocientas páginas, con prólogo inevitable del Marqués de Lozoya, y revisión y notas de Felipe Garin Ortiz de Taranco (Sérullaz, s.a.).

A través de él hay una entrada a una indagación sobre aquel cuadro, cuya identificación de dónde está dice solo «Colección Carlos de Beistegui». Beistegui era un famoso y riquísimo personaje y nos cuenta Gil-Albert que llamó a su casa de Madrid, aunque sabía que tenía casa en Venecia y París, y como respuesta a sus preguntas sobre el cuadro le dijeron dos personas que aquella casa ya no era de Beistegui y que ya no quedaba nada; supo después que el cuadro había sido donado con una amplia colección al museo del Louvre, donde existía más de una sala del Legado Beistegui.

Recuerdo el episodio, que sigue en el relato de *Razonamiento inagotable* con la valoración amplia de aquel cuadro que Gil-Albert había visto en el Louvre y que resalta como su retrato femenino preferido por la fusión entre lo popular y lo aristocrático.

Lo resalto por el papel que la pintura tiene en este texto, donde hay otros episodios aparte de esta anécdota, y por el papel complementario que libros como el traducido por Gil-Albert tienen en su formación. *Razonamiento inagotable con una carta final* es un conjunto de referencias artísticas, iniciadas en un viaje a Italia en donde descubre arquitecturas; es también una amplia referencia a la pintura española, en las figuras que valora y compara de Velázquez y Goya —a quien sin duda prefiere— y es incluso una extensa reflexión sobre Picasso, salpicando luego el relato de Leonardo, Rafael, Canaletto, Giotto, Vermeer, Valdés Leal, Zurbarán, Chardin, Van Gogh, de varios más..., un relato conflictivo con personajes —Delfín, Andrea, Diego, Juan...— que el autor nos dice en nota que son imaginarios, hasta el que se llama como él: los personajes, dice, son «puras creaciones caracterológicas, por supuesto, con rasgos extraídos de la sutil contemplación de lo viviente por el que escribe. Tampoco el que habla

es el que parece. Posee algunos de mis rasgos, pero ¿soy yo? Absolutamente, no» (Gil-Albert, 1984: 221; nota), lo que va convirtiendo la historia en una narración cultural que da pesadez y entorpece hasta la comprensión de los conflictos, pero la obra es valiosa para el tema que nos ocupa.

LA MULTIPLICIDAD DE REGISTROS PICTÓRICOS Y SUS VALORACIONES

Cuento múltiples pintores y pinturas entre sus referencias, opiniones concretas sobre muchos y sobre cuadros principales, y sobreabundancia de referencias en relación con las figuras más importantes de la tradición española, como el Greco, Velázquez, Goya y Picasso. Entre los contemporáneos, Pedro de Valencia, al que dedica una parte importante de su *Intento de una catalogación valenciana* (1955) (Gil-Albert, 1982: 271-306) y, sobre todo, Ramón Gaya, que tiene muchas referencias cotidianas (en Madrid el primer encuentro con Juan Ramón Jiménez, en el 35; en Valencia durante la Guerra Civil, la revista *Hora de España*, y el II Congreso de Intelectuales; luego el exilio donde comparten residencia en México; tras el regreso los viajes, el de Venecia con Concha de Albornoz; la referencia cotidiana parece que supera a la reflexión sobre su obra).

Tienen gran interés además las valoraciones que va estableciendo sobre algunos de ellos. Recogeré un ejemplo que es curioso, por su posicionamiento en contra de toda la opinión habitual de la ciudad en la que vive, Valencia, y en general de la crítica de arte: se trata de su valoración de Ignacio Pinazo frente a Joaquín Sorolla, a quien estima en términos parecidos a Vicente Blasco Ibáñez, como «gigantes truncados». Es en *Intento de una catalogación valenciana*:

... la facundia de estos dos valencianos famosos más nos impresiona que nos convence; registramos el espectáculo de su vistosidad, nos lanzamos a su sonoro oleaje, pero bien pronto advertimos la carencia en sus aguas de un verdadero mar de fondo. No es que estén vacíos, no es eso, pero les falta, allá en las profundidades de su pulpa, la solidez que da la presencia del hueso —o del alma—; son exclusivamente carnosos, y Sorolla, a menudo, apenas epitelial (Gil-Albert, 1982a: 290).

Sin embargo, sobre Pinazo es tajante en su valoración preferente:

... vi por primera vez unos Pinazo que me abrieron la curiosidad por un pintor que ha sido después, entre los locales, mi preferido [...]. El misterioso toque del arte trasmuta los objetos en apariciones, la fealdad de lo real en la belleza de lo verdadero... (Gil-Albert, 1983, I: 260-261),

e insiste sobre Pinazo en nota a lo que ha dicho antes sobre Blasco Ibáñez y Sorolla: «En *Crónica general* dedico unos comentarios, es decir, mi opinión, al que tengo, hablo desde Valencia, por nuestro pintor más ejemplar, el más ponderado, el más sobrio: Ignacio Pinazo» (Gil-Albert, 1982, I: 290).

LA REFERENCIA PERSONAL SOBRE LA PINTURA

En Gil-Albert hay una reflexión sobre su relación con la pintura que conviene seguir desde varias perspectivas. Es generalmente memorial y destaca en ella, por ejemplo, que «He tenido el ojo ducho para la pintura; son instintos natos. Mis amigos pintores lo han reconocido así; junto a ellos aprendí, indudablemente, a ver, pero como ocurre en estas cosas el don está en uno», nos dice en *Crónica general* (Gil-Albert, 1982, I: 261) y nos cuenta su tiempo de juventud con Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia; o el tiempo del exilio que comenzó conviviendo con Ramón Gaya, Enrique Climent y Mariano Orgaz, y sigue con un relato juvenil del descubrimiento en el cuarto del Prefecto del colegio donde estudiaba cuando niño, adonde había sido encerrado para que estudiase, de unos volúmenes escritos en alemán pero de brillantes reproducciones de pintura que le transmitían un «espoleo de eternidad» y «los fines de la existencia».

Otra vez, es un debate consigo mismo (aunque dice que no es él el que habla) en *Razonamiento inagotable*, en el que narra que no ha tenido la voluntad para disciplinar su trabajo como los pintores, aunque, sin embargo,

Poseo verdaderas actitudes pictóricas —excepcionales para el dibujo—; incurriría en falsa modestia no reconociéndolo así, pero, por lo demás, se diría que mi inspiración viene de otro lado, de más lejos que de la pintura misma. No es que confunda de ningún modo el pintar con el escribir [...] sucede como si mi complexión mental y mis exigencias espirituales fueran de otra naturaleza de las de aquellos que se expresan por medio de imágenes pintadas. Yo diría: soy un pintor nato, cosa que les ocurre a tantos otros, aunque no a tantos, pero traigo en mí una misión más vasta... (Gil-Albert, 1984: 27).

Son muy importantes, en la línea de la referencia personal sobre la pintura, las sensaciones que trascienden desde la experiencia a un cuadro, o desde un cuadro a lo que se está viviendo. Doy un ejemplo que sirve para concretar, que pertenece a *Viscontiniana*, cuando el encuentro en 1952, en Venecia, con Magda y Víctor (nombres en la obra de Concha de Albornoz y Ramón Gaya). Tras una accidentada llegada a la ciudad en tren, nos narra el momento al atardecer en el que recorre el Gran Canal en un pequeño barco:

Y así, cuando remonté en un *vaporetto* el gran canal, era media tarde, con una inmensa lumbre que había perdido ya la impronta febril pero que, dentro de su diafanidad de espejos, conservaba todavía, posada en algún balcón de mármol, una mano de sol con la que parecía retener la luz de Canaletto en último instante, para que yo acertara a recogerla aún... (Gil-Albert, 1982b: 19).

El cuadro de Antonio Canaletto, con la luz del día atenuándose, podría ser «El Gran Canal con la iglesia de San Simeone Piccolo», y la sensación lleva al autor a una larga reflexión sobre la ciudad y sus referentes pictóricos, Tiziano, Guardi, Carpaccio, Tintoretto, para pasar luego a grandes figuras culturales que

la vivieron. Es un análisis que confluye en el culturalismo vivido que siempre he mantenido como definición de Gil-Albert.

¿EL REFLEJO DE LA PINTURA EN LA POESÍA, DÓNDE ESTÁ?

Me lo he planteado ante los tres volúmenes de poesía y he intentado entender por qué no es la pintura un tema de la poesía de una forma explícita. Si al comienzo señalé que Juan pudo conocer en su juventud, cuando empezó a interesarse en ella, los poemas basados en pinturas y pintores de Rubén Darío y de Manuel Machado; luego los de toda la tradición parnasiana y simbolista; más tarde, al Alberti de *A la pintura*, ¿por qué, me vuelvo a preguntar, no dedica poemas a cuadros y pintores que ha recorrido con extensión en sus prosas?

Solo diré que, si quisiéramos seguir esa indagación, tendríamos un ejemplo poético en *El ocioso y las profesiones*, en el poema dedicado a «El pintor» (Gil-Albert, 1981b: 27-29), donde la luz, la plasticidad, el color errante, las formas, el orden... sirven para penetrar las cosas y sentirlas y las sensaciones de la vida se transmiten por el color de Van Gogh, o por la felicidad de Vermeer, o por un abanico en la pradera goyesca, pero quizá, si solo fueran estas referencias, poco tendría la pintura que ver con la poesía y sería esto algo extraño en quien tanto se interesó por ella.

Creo que el poema-pintura, o el poema-paisaje, que desde el modernismo estuvo tan presente en el ámbito cultural, es la explicación de cómo Gil-Albert se va a manifestar. No me refiero por tanto a imágenes que surgen de un cuadro concreto, sino a las que, por su cromatismo, figuras, cielos, mares, nubes, asume un texto. Podría recorrer en la obra de Gil-Albert diez o doce poemas de nubes para demostrarlo, o algunos nocturnos, pero me voy a permitir terminar con un poema-pintura, o poema-paisaje, al que le tengo mucho cariño:

ALICANTE

Vi a un carretero erguido sobre el carro
 conduciendo su recua somnolienta
 por la solana blanca. Bajo, lejos,
 brillaba el rumoroso mar azul,
 arriba el luminoso cielo azul.
 Y lento el polvo, lento, como seda,
 lo dejaba pasar más dulcemente
 que a una nube o una sombra. El tableteo
 hacía más sonora la mañana
 en su magno silencio y solo un cuervo
 o la listada urraca removían,
 con un breve latido inesperado
 la paz del algarrobo sobre el siena
 del pegujal. Se oía fuertemente

de pronto a mar, de fondo, a monte firme,
a ese olor de tomillos irritados
bajo el sol torrencial del mediodía.
Y el hombre aquel, erguido como Atreida,
que consumió su casa y ahora es siervo,
iba pespunteando el campo grande
con su aguja de oro.

Aunque es anterior, me lo dedicó Juan en su *Obra Poética Completa* (Gil-Albert, 1981a: 204) un día entrañable de 1982, y desde entonces el manuscrito está en las paredes principales de mi casa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, Rafael, *A la pintura*, Buenos Aires, Losada, 1953.
- COLLINS, Bradley I., *Leonardo, psychoanalysis & art history*, Austin, Northwestern UP, 1997.
- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, ed. José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2023 (2.^a edición).
- D'ORS, Eugenio, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Aguilar, 1965.
- FOUCAULT, Michel, «Las Meninas», *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 1968.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra Poética Completa*, vol. 2, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981a.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra Poética Completa*, vol. 3, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981b.
- GIL-ALBERT, Juan, *Cómo pudieron ser e Intento de una catalogación valenciana*, en *Obra Completa en prosa*, vol. 1, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982a.
- GIL-ALBERT, Juan, *Viscontiniana. Obra Completa en prosa*, vol. 3, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982b.
- GIL-ALBERT, Juan, *Crónica General. Obra Completa en prosa*, vols. 4 y 5, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, vol. I, 1983.
- GIL-ALBERT, Juan, *Razonamiento inagotable con una carta final y Mesa revuelta. Obra Completa en prosa*, vol. 6, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Lo que hacen de noche los cuadros del Museo», *El Sol*, 2 de enero de 1924, pág. 1.
- MACHADO, Manuel, *Alma. Apolo*, Madrid, Alcalá, 1967.
- MIRÓ, Gabriel, *Años y leguas. Obras completas*, vol. III, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Biblioteca Castro, 2008.
- SÉRRULLAZ, Maurice, *Evolución de la pintura española*, trad. Juan Gil-Albert, Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, s.a.

EL PROCESAMIENTO DE RAMÓN GOY DE SILVA EN EL MADRID DE LA VICTORIA¹

Juan A. RÍOS CARRATALÁ
Universidad de Alicante

El 14 de abril de 1939, *ABC* se sumó de nuevo a la mentalidad revanchista de la Victoria sin disimulo ni límites. Los tiempos de la correspondiente épica de inequívoca apariencia fascista eran incompatibles con semejantes debilidades. Ese día, para escarnio de los vencidos, la cabecera de los Luca de Tena llegó a sus lectores con una portada donde figuraba la imagen del Caudillo. La dibujó Antonio Solís Ávila (1899-1968) de acuerdo con la iconografía de la Victoria. El retrato gustó al Generalísimo y, al parecer, mandó que el dibujante cacereño fuera el autor del dedicado a Adolf Hitler el 20 de abril de 1939 en el mismo periódico. El motivo de la portada de exaltación nazi fue el cincuenta aniversario del *führer*, una efeméride ampliamente celebrada por las autoridades españolas en un clima de hermandad.

Antonio Solís Ávila trabajó como ilustrador en diferentes colecciones de novelas de kiosco cuando una portada con una señorita atractiva podía seducir al lector. El extremeño, por lo tanto, estaba acostumbrado a la compañía de los textos para su nueva etapa, donde la seducción dio paso a una épica aparatosa. Su retrato del general Franco apareció en el *ABC* del I Año de la Victoria junto con un soneto dedicado al Caudillo, aquel enviado de Dios que en la confianza del Parnaso tenía el privilegio de «llamar HERMANO y PAR a Don Pelayo». Los siglos transcurridos entre ambos apenas importaban si mediaba el amor

1. El presente capítulo forma parte del trabajo de investigación realizado para el volumen *Las armas contra las letras. Los consejos de guerra de periodistas y escritores (1939-1945)*, Sevilla, Renacimiento / Publicaciones de la Universidad de Alicante, en prensa), un extenso ensayo donde analizo los procesamientos que estos colectivos sufrieron en el marco de la posguerra. En este caso me ocupo del sumario 4503 depositado en el Archivo General e Histórico de Defensa (Madrid).

a la Patria. Los líderes de la Hispanidad se tuteaban unidos por un hilo histórico convertido en tópico propagandístico que, con el tiempo, ha pasado a ser motivo risible.

El autor de los encomiásticos versos de la portada de *ABC* es Ramón Goy de Silva (1883-1962), un poeta, periodista y dramaturgo de gustos exquisitos en los tiempos del ultraísmo que había puesto su pluma al servicio del vencedor. No obstante, la admiración del literato gallego por el general Franco se remonta a los tiempos en que ejerció de corresponsal de guerra en Marruecos. En las crónicas remitidas a *La Correspondencia de España*, Ramón Goy de Silva le califica como «insuperable paladín», cuyo mote debe ser «espejo de valientes» (1923: 58). La Victoria acrecentó esa admiración al Caudillo para hacer olvidar algunos episodios del pasado republicano, poco después de que el ultraísta llegara a aparecer con el nombre de Leo de Silva en las novelas de Álvaro Retana, el cronista de «la patulea vecindada en Sodoma y Gomorra» (Toledano Molina, 2005: 8).

El estilo «personalísimo, exquisito y luminoso» (*ABC*, 11-X-1962) de Ramón Goy de Silva gozó de reconocimiento entre los iniciados hasta el punto de cartearse con Miguel de Unamuno, que no solía prestar atención a lo emanado de determinados ambientes. La década de los veinte fue su mejor momento, justo después de hacerse retratar por el pintor Ernesto Riccio para incorporarse a la galería de los herederos del Greco sin necesidad de traslucir gravedad mística. Lo vivido en los cenáculos de la noche madrileña debió resultar intenso. No obstante, el poeta gallego dejó atrás el aplauso de los jóvenes «estilo Dorian Gray», según la definición de Rafael Cansinos-Assens, y dio un giro notable a partir de 1939 como preámbulo de un sostenido silencio. La circunstancia, por frecuente en aquellas fechas y hasta previsible, apenas llamaría la atención. La lista de los escritores dispuestos a hacer méritos ante las nuevas autoridades era interminable. Y sin necesidad de militar en un genérico «fascismo», que tantas mediocridades de la vida esconde gracias a su vaguedad conceptual por culpa del uso y el abuso.

El soneto titulado «¡Franco!» es malo de solemnidad, aunque no peor que otras composiciones que el poeta publicó en años posteriores (Toledano Molina, 2005, 227-258). Su aparición en la portada de *ABC* solo deparó la gloria de la fugacidad cuando nadie osaba criticar los excesos de la Victoria. Ni siquiera me consta la utilización del poema de Ramón Goy de Silva en las lides propagandísticas, a pesar de la equiparación del general con el mismísimo Moisés, por aquello de «las nuevas leyes», y la retahíla de exclamaciones en elogio de quien miraba imperturbable a los españoles «desde la augusta cumbre de la Gloria». El literato gallego, al fin y al cabo, no pretendía incorporarse a la nómina de un Parnaso patriotero, sino salvar su pellejo en un Madrid donde había permanecido desde 1931 cobrando diez mil pesetas anuales gracias a don

Niceto Alcalá Zamora. Una nimiedad, aunque segura y regular, en comparación con las ganancias obtenidas por la compraventa de obras de arte (Toledano Molina, 2005: 9).

El apego a la mensualidad por corregir el estilo de los documentos presidenciales debió ser purgado en la Victoria, aunque la canonjía disfrutada durante años de anonimato no presuponga un ideario republicano. Ya Rafael Cansinos-Assens, lúcido a menudo, lo percibió en 1931: «La República premia a sus amigos... y a los que no lo son. Goy de Silva, el fantasmagórico Goy de Silva, ha sido nombrado corrector de estilo de documentos oficiales» (1995: 299). Solo corrector, no redactor, pero el error de la convivencia durante un largo periodo con las «hordas marxistas», donde también figuraba el bueno de don Niceto, era grave. La colaboración con el enemigo o el simple silencio ante sus desmanes requerían el castigo como preámbulo de la depuración. Incluso si nunca hubo una connivencia, que se presumía en los consejos de guerra por una cuestión de simple contacto con los «rojos».

Por lo tanto, llegada la Victoria era preciso purgar el pasado en malas compañías con sonetos dedicados a Franco y José Antonio, junto con otros de carácter bien distinto que tenían como protagonistas a La Pasionaria o Negrín sin excluir al ministro Álvarez del Vayo, que tantos odios concitó entre los sublevados de cierto nivel cultural. Los tiempos de una poesía pura, vanguardista y exquisita habían quedado definitivamente atrás y, a los cincuenta y seis años, para el refinado Ramón Goy de Silva solo cabía la supervivencia a cualquier precio. Lo pagó y pudo vivir en paz hasta 1962 dedicado, con excelentes resultados económicos, al negocio de la compraventa de obras de arte.

El poeta con acceso a la portada de *ABC* en tan tempranas fechas de la Victoria vivió por entonces una experiencia de la que no informó el citado periódico. No era costumbre de la casa. Ni siquiera con motivo de su necrológica (*ABC*, 11-X-1962) y después de décadas al servicio de la familia de los Luca de Tena. Tampoco informan al respecto algunos trabajos académicos poco atentos a las peripecias biográficas porque confían en el valor intrínseco de los textos. Atrás habían quedado la protección dispensada por Benito Pérez Galdós en su faceta teatral y los elogios de Emilia Pardo Bazán, junto con otros reconocimientos por una obra poética y dramática al servicio del vanguardismo. Su faceta como periodista no corrió mejor suerte desde finales de los años veinte. Las glorias del Parnaso andaban en retirada porque pertenecían a un tiempo con demasiadas voces al margen de la consigna. En la primavera de 1939, el ferrolano Ramón Goy de Silva afrontaba una nueva época, debía dar explicaciones comprometedoras acerca de su pasado inmediato y hacerlo, además, ante la justicia militar de los vencedores.

El mismo 14 de abril de 1939, justo cuando apareció el soneto dedicado al general Franco en la portada de *ABC*, un comisario jefe —la firma es

ilegible— remite un escrito al juez militar de guardia. Le informa de que el poeta y periodista había sido detenido en el domicilio del doctor Piñeiro, donde Ramón Goy de Silva se ocultaba siendo «secretario de la Presidencia de la ex República y representante de Azaña en Madrid». Interrogado en la comisaría, el detenido declaró que en 1931 fue nombrado «redactor de documentos de la Presidencia de la República por Alcalá Zamora». Las competencias del singular puesto «consistían tan solo en la redacción con respecto a la respuesta de cuantos mensajes recibiera la Presidencia de la ex República». Ramón Goy de Silva ejerció como secretario de un presidente al que no tenía sentido representar, precisamente, en Madrid, salvo que el comisario jefe se refiriera a la etapa de la presidencia republicana en Valencia y Barcelona o al exilio en el sur de Francia. La posibilidad de que Manuel Azaña en las citadas capitales nombrara al poeta «flaco y alargado, como un Greco», según la definición de Rafael Cansinos-Assens, representante suyo en Madrid es un absurdo sin parangón.

El cargo ocupado por el poeta no parecía de responsabilidad política, no consta en las publicaciones oficiales consultadas y tampoco implicaría un excesivo trabajo como antecedente —solo relativo— de los gabinetes de prensa. Las apariencias indican que sería una canonjía de la II República para mantenerse como literato y dispensada probablemente por motivos de amistad con Niceto Alcalá Zamora y Manuel Azaña, que el interrogado negó en lo referente al segundo. De acuerdo con sus explicaciones, poco precisas para evitar el procesamiento, Ramón Goy de Silva no mantuvo relación alguna con Manuel Azaña cuando accedió a la presidencia republicana, pero el cargo y la remuneración de don Niceto continuaron mientras el poeta esperaba ver publicada la destitución. La II República le pagaba un sueldo equivalente al de un juez de primera instancia sin realizar un solo trabajo a cambio. La ficha suya en el Centro Documental de la Memoria Histórica (DNSD, Secretaría, Fichero 29, G0277697) apunta en sentido contrario, pero no es un documento fiable porque le atribuye la letra del himno republicano y le domicilia en la madrileña calle López [*sic*] de Rueda, n.º 18. La decimonónica letra de Evaristo San Miguel tuvo diferentes versiones durante la II República, pero resulta inverosímil que alguna de ellas perteneciera al poeta ultraísta aquejado de una curiosa manía persecutoria (Cansinos Assens, 1982: 465).

A la vista de las fuentes documentales consultadas, Ramón Goy de Silva guardó silencio en el Madrid sitiado. Motivos no le faltaban. Así transcurrió el tiempo en la capital hasta 1939, cuando en febrero fue detenido por el SIM republicano a causa —según sus explicaciones— de haber escrito los citados poemas en honor del general Franco. La detención se produjo sin necesidad de publicarlos o difundirlos. La circunstancia resulta sorprendente y, como es previsible, carece de pruebas. Poco después el autor fue encarcelado en Guadalajara durante quince días por «desafecto al Régimen y alta traición y

espionaje». A la altura de febrero de 1939, cuando la derrota de la II República ya era inminente, el SIM de Ángel Pedrero no tenía demasiados motivos para ocuparse del autor de las «Plegarias de José Antonio en su última noche». Y puestos a detenerle por traidor y espía, la pena habría sido algo superior, incluyendo la muerte. Ramón Goy de Silva mentía de nuevo para salvar el pellejo. No obstante, sus artes literarias nunca recurrieron al engaño de la picaresca, que es propio de los supervivientes de toda la vida. Su caso fue el de un tapado a la espera del desenlace de la guerra y resulta poco convincente, con las contradicciones propias de la falta de costumbre.

El mismo día 14 de abril de 1939, y llevando bajo el brazo el ejemplar de *ABC*, el escritor declara en el juzgado militar de guardia. Ramón Goy de Silva dice conocer personalmente al Caudillo desde niño, aunque ambos ferrolanos se llevaban nueve años tras comprobar Juana Toledano Molina que el poeta se quitaba unos cinco. De hecho, cuando en compañía de la familia el encausado salió de su ciudad natal, el futuro par de Don Pelayo andaría en pañales con una vida social de escaso relieve. La relación amistosa entre estos gallegos solo resulta verosímil desde la suposición de que nadie preguntaría al Generalísimo al respecto. Asimismo, el otrora ultraísta recuerda sus poemas de inquebrantable adhesión al Glorioso Movimiento Nacional y el juez decreta su libertad provisional. Al fin y al cabo, un caballero capaz de publicar un soneto en la portada de *ABC* y probable amigo del general Franco no podía ser un rojo de cuidado. Sin embargo, una semana después, el 20 de abril, se dicta su procesamiento y la justicia militar «procede a instruir juicio sumarísimo de urgencia», concretamente el número 4503, cuya documentación se encuentra depositada en el Archivo General e Histórico de Defensa.

Ramón Goy de Silva declara ante el Servicio de Información y Policía Militar (SIPM) el 11 de mayo de 1939. La unidad, que sería un antecedente de la Brigada Político-Social y en su local de la calle Almagro utilizaba unos métodos expeditivos, estaba volcada por entonces en la persecución de los derrotados. El interrogado reconoce haber cobrado diez mil pesetas anuales desde 1931 a 1939 porque «esperaba ser destituido», una deseable circunstancia que finalmente no se produjo sin mediar otras explicaciones reflejadas en el documento. Una verdadera mala suerte, al parecer, pues no constan en parte alguna las gestiones realizadas por el interesado para renunciar ante la imposibilidad de ser destituido. También es mala la suerte del investigador, que no ha encontrado huella alguna del nombramiento y de la supuesta destitución en la *Gaceta* o en el *BOE*. Tal vez porque todo se redujo a una canonjía en los términos ya indicados por Rafael Cansinos-Assens.

La situación de Ramón Goy de Silva se vio comprometida a raíz de la declaración del agente Juan García Navas el 8 de mayo, que tuvo lugar en las dependencias del SIPM en el distrito de Hospicio. Quien le detuviera en el

domicilio del doctor Piñeiro —la ausencia del segundo apellido y el nombre dificulta su identificación—, le califica como «rojo destacado» y afirma que las autoridades republicanas le detuvieron en febrero de 1939 para evitar su marcha fuera de España. El asunto era grave y, además, el agente «quiere hacer constar que [el detenido] tiene un gran cinismo por haber publicado [¿dónde?] el soneto [en elogio de Franco] mientras se dedicaba a hacer manifestaciones en contra de la GLORIOSA CAUSA NACIONAL». Las mayúsculas de la retórica propagandística, pronto sustituidas por unas siglas, eran habituales en estos documentos y contrastan con la imprecisión de la declaración acusatoria.

El poeta ferrolano vería peligrar su porvenir cuando el 12 de mayo ingresó en la cárcel de Yserías, mientras el juez militar del Juzgado Permanente n.º 6 de Madrid llevaba a cabo varias diligencias. La situación, no obstante, todavía podía empeorar. Dada la condición de periodista del encausado, el 21 de junio el juez remite un escrito al Juzgado Especial de Prensa para inhibirse del caso, que pasa a manos de Manuel Martínez Gargallo.

El titular del juzgado sito en la plaza de Callao, n.º 4, comienza la instrucción interrogando al poeta, y probable amigo por circunstancias jamás reflejadas en la documentación, el 2 de agosto. El ferrolano declara ser funcionario de la Secretaría General de la Presidencia «como premio a sus actividades de carácter literario, ajenas a toda significación política». La condición de funcionario no me consta que haya sido probada con el correspondiente nombramiento. Asimismo, Ramón Goy de Silva reitera ante su colega de las revistas de los años veinte que esperaba ser destituido, especialmente después de haber abofeteado en el Ateneo al cuñado del presidente de la República, Cipriano de Rivas Cherif, a quien ambos conocerían de sobra por diversas coincidencias biográficas. Pocos meses después y tras un secuestro en Francia, el abofeteado compareció ante otro consejo de guerra sin que en sus posteriores escritos redactados en El Dueso recordara el episodio del agravio, que no debió ser rudo en el caso de que resultara verdadero.

El desafío de la afrenta pública en el Ateneo debió ser tan de alivio como ignorado a efectos prácticos. El airado Ramón Goy de Silva no consiguió que le destituyeran gracias al citado arrebato. Ni siquiera cuando se negó a poner «su pluma al servicio de una causa anticristiana y antiespañola» por lo que resultó perseguido, aunque las consecuencias concretas se demoraran durante años de forma sospechosa a la luz de otros casos similares: «fue objeto de una estrecha vigilancia policiaca que acabó por encerrarle en las mazmorras del SIM-Ministerio de Marina y la prisión de Guadalajara». Eso sí, cuando la guerra estaba a punto de finalizar y los republicanos andaban pendientes de otros problemas para su propia supervivencia. En definitiva, el poeta y dramaturgo que padecía de manía persecutoria desde mucho antes y era capaz de abofetear al cuñado del presidente «sufrió los horrores de los asesinos rojos»,

pero sin dejar de cobrar las diez mil pesetas anuales. Tampoco me constan huellas documentales que prueben el cobro, que pudo ser en forma de sobre.

El juez Manuel Martínez Gargallo llama a declarar al agente de la policía militar Juan García Navas, cuya actuación tendría continuidad en los servicios secretos del franquismo, el 8 de agosto de 1939. La sorpresa del también capitán del Cuerpo Jurídico debió ser mayúscula, pues el agente reconoce que firmó la anterior denuncia, pero que no la redactó ni la misma respondió a sus palabras: «fue únicamente por rellenar ese requisito formal, ya que quien se la daba [escrita] era persona solvente». En concreto, y según el agente, se trataba de un responsable del Auxilio Social que conocía al poeta, circunstancia que no se daba en su caso. Por lo tanto, Juan García Navas retiró la denuncia que contenía unas acusaciones que como mínimo acarrearían una condena de doce años. La suerte de Ramón Goy de Silva cambió a mejor, pues nadie mostró interés en localizar al verdadero denunciante en las dependencias del Auxilio Social. Estos detalles de la tolerancia, la negligencia o la indiferencia no eran habituales en los sumarios instruidos en el Juzgado Militar de Prensa, pero su titular tendría el privilegio de la discrecionalidad.

El mismo día 8 de agosto también declaró el escritor gallego Gerardo González Hernández, que dijo haber visto al poeta en «el SIM rojo de Guadalajara». El testigo obvia el motivo de su propia presencia en semejante dependencia y «no cree [que su amigo] haya tenido colaboración en ningún periódico rojo como escritor y ni haya ostentado ningún cargo ni ninguna prebenda roja». La situación procesal de Ramón Goy de Silva empieza a aclararse porque durante esos días iniciales de agosto recibe los avales de los abogados Francisco Brualla Entenza, y José Serrán, el catedrático Tomás Elorrieta Artaza, el teniente de Cuerpo Jurídico José Luis Pando y, para completar la nómina de personas de «probada solvencia moral», del presbítero Daniel Lampreave, cuya autoridad compensaría las probables dudas provocadas por un artista desconocido, Carlos Piñerua Fernández, entre los avalistas.

El juez Manuel Martínez Gargallo, en colaboración con su secretario, redactó el auto resumen el 7 de agosto de 1939, la víspera de poner en libertad al encausado. El texto es exculpatorio y sorprendente a la vista de otros casos paralelos: «los hechos que se imputan al procesado Ramón Goy de Silva no son constitutivos de delito, ya que lo único que resulta probado es que dicho individuo ostentaba con anterioridad al Movimiento Nacional un cargo oficial en la presidencia de la República, cargo que por ser en la Secretaría General y no en la particular no implica necesariamente relación personal con el titular de la Presidencia».

Manuel Martínez Gargallo sabía que esto último era inverosímil, pero tenía razones de sobra para dejar en libertad al poeta y periodista, sobre todo tras haber visto la portada de *ABC* publicada el 14 de abril. Poco después, el mismo

juez remitiría al correspondiente consejo de guerra un auto resumen donde la condición de Diego San José como secretario ministerial, realizando las mismas funciones que su colega, se sumó a las acusaciones que serían motivo de una condena a muerte.

El poeta gallego era un hombre de suerte o contaba con buenas relaciones. El fiscal también pidió el sobreseimiento el 17 de agosto de 1939 y el consejo de guerra permanente número 9, en sesión plenaria, acuerda la misma resolución, que sería ratificada por el auditor de guerra el 2 de octubre de 1939. Ramón Goy de Silva respiraría aliviado, pero a la vista de lo sucedido también permanecería en un mutismo literario y periodístico que, salvo en esporádicas ocasiones, le acompañó hasta su tumba. Razones para temer lo peor no le faltaban, pues en noviembre de 1944 su caso fue revisado por un soldado nombrado al efecto, que afortunadamente dio al expediente un tratamiento propio de la rutina burocrática. El sumario 4503 solo sería archivado de forma definitiva el 25 de enero de 1947, mediante un escrito conservado junto a las transcripciones de unos artículos periodísticos de Carlos Rivera. El periodista republicano debió sentirse afortunado por el extravío de estas pruebas acusatorias en el expediente de un colega de los consejos de guerra sumarísimos y de urgencia.

Los trabajos académicos consultados hablan de un silencio del poeta ultraísta mantenido durante sus últimos treinta años —salvo en ocasiones esporádicas— y de una homosexualidad nunca asumida (Toledano Molina, 2005: 8), aunque de sobra conocida por quienes hicieron circular anécdotas acerca de su comportamiento en compañía de los jóvenes émulos de Dorian Gray. Ambas circunstancias parecen ciertas a partir de los datos recopilados, aparte de que la primera sea habitual entre los escritores represaliados. Sin embargo, la explicación de ese silencio no cabe buscarla en la intimidación del poeta con las musas, sino en los documentos depositados en el citado archivo militar.

Ramón Goy de Silva, a los cincuenta y seis años, sufrió un susto de muerte que amenazaba con reanudarse por cualquier circunstancia. Lo prudente en su caso era callar en público, pasar con discreción por el Madrid de la Victoria, centrarse en su productiva actividad en el comercio de obras de arte y agradecer al juez Manuel Martínez Gargallo que fingiera creer la posibilidad de una bicoca de diez mil pesetas anuales sin conocer siquiera al donante a través de la vía presupuestaria. Por una suerte similar y según lo adelantado, el titular del Juzgado Militar de Prensa en su correspondiente auto resumen solicitó la pena de muerte para el periodista y novelista Diego San José. El dispar destino merece una explicación o una hipótesis, pero la misma me temo que guarda relación con cuestiones que no dejan huellas en los archivos. Mientras las intuimos, baste con dar a conocer lo fundamental del sumario instruido contra un poeta que decidió callar porque sabía de su suerte en comparación con otros colegas.

El soneto dedicado al general Franco hizo su efecto, aunque no haya pasado precisamente a la historia de la poesía. Tampoco lo lamentaría quien terminó sus días en un domicilio donde el solitario soltero convivía con ciento veintiocho cuadros de pintores como Murillo, Zurbarán, Velázquez y Goya. La compañía de los clásicos aliviaría su exquisita sensibilidad, que tanto habría sufrido entre quienes abarrotaban las cárceles de la posguerra por mucho menos que cobrar diez mil pesetas anuales gracias a la voluntad de Manuel Azaña, que nunca se acordó de destituir a quien abofeteara en el Ateneo a su cuñado. Estas menudencias a efectos históricos son proclives para el relato alternativo y exculpatorio, que tiende hacia una mentira tan comprensible como dramática en aquellas circunstancias. Su recuerdo depara alguna sonrisa, pronto congelada ante la evidencia de quien debió dejar el ultraísmo para acabar en la supervivencia a base de discreción.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La novela de un literato*, I, Madrid, Alianza, 1982.
CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La novela de un literato*, III, Madrid, Alianza, 1995.
GOY DE SILVA, Ramón, *Borrón y cuenta nueva: crónicas de Marruecos*, Alcoy, Imp. de E. Insa, 1923.
TOLEDANO MEDINA, Juana, *El sueño simbolista. Vida y obra de Ramón Goy de Silva*, Córdoba, Diputación Provincial, 2005.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo General e Histórico de Defensa (Madrid).
Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca).

JOSEFINA ESCOLANO SOPENA, LA HERNANDIANA *MARÍA DE GRACIA IFACH*, NOVELISTA EN 1925

Ángela ENA BORDONADA
Universidad Complutense de Madrid

DE JOSEFINA ESCOLANO A *MARÍA DE GRACIA IFACH*

Mi encuentro con Josefina Escolano tuvo lugar en el incomparable marco de *La Novela Femenina*¹, incomparable por tratarse de una colección de novela breve, publicada en 1925 por Publicaciones Mundial, de Barcelona, que, como su título anuncia y como advertía la nota dirigida a los lectores en su primer número, firmada por «Los editores», era «una publicación escrita y dibujada únicamente por mujeres»². Sus veintisiete números son un buen exponente de la narrativa española escrita por mujeres en los años veinte, en cuanto que ahí conviven escritoras de prestigio reconocido junto a otras menos conocidas, mostrando diversidad de tendencias y estilos. Sobre todo, resulta llamativa la variedad ideológica que reúne en la misma colección a escritoras de distinto ámbito ideológico. Por una parte, hay autoras moderadamente conservadoras, algunas desde sus principios religiosos, aunque todas partidarias de un avance de la mujer: María Luz Morales, Blanca de los Ríos, María Doménech, Concha Espina, Celsia Regis, Carmen de Abad. En varias de ellas, precisamente las más representativas de la colección, este conservadurismo burgués enlaza con un sentimiento catalanista activo: Antonia Opisso, Felip Palma, Víctor Català,

1. Sobre *La Novela Femenina*, véase Ena Bordonada (2017).

2. «Dos palabras», en María Luz Morales, «Maestría rural», *La Novela Femenina*, 1, s. f. (1925), p. 2. Con sentido comercial, esta nota termina con un deseo de llegar a un público amplio, femenino y masculino: «Y así, lo mismo que las novelas escritas por hombres las leen hombres y mujeres, esperamos que estas, escritas por mujeres, tengan suficiente atractivo para ser leídas por mujeres y hombres» (Ena Bordonada, 2017: 260).

Carme Karr, Regina Opisso. Y, por otro lado, están las escritoras de diversas corrientes progresistas: Carmen de Burgos, Margarita Nelken, Carlota O'Neill, M.^a Mercedes Veñasco, Josefina Escolano y las anarquistas Federica Montseny y Ángela Graupera (Ena Bordonada, 2017). Cada número presenta, a modo de introducción, una nota biográfica sobre la autora de la narración publicada, que resulta orientadora para el lector de la época y para el actual investigador.

El número 11 de la colección corresponde a la novela *La eterna bestia*, de Josefina Escolano Sopena. La presentación inicial, al frente del relato, permite conocer rasgos de gran interés sobre su personalidad. Tras un inicio elogioso —«es una escritora de las que nacen consagradas»—, se informa de su juventud, veinte años³, para pasar a ofrecer datos tomados de una carta de la propia autora: «Pero, oigámosla primero a ella contar algo de sí misma, recogiendo párrafos sueltos de una carta particular dirigida a una camarada». Habla⁴ de sus primeros estudios —fue de las primeras niñas estudiantes de bachillerato en Valencia— y de su temprana afición por la literatura: «Desde muy pequeña —once años— que comencé a estudiar el bachillerato, me aficioné a la literatura. Estudiaba con una prima mía [...] y éramos, claro, unas niñas muy interesantes por ser las primeras que en Valencia han estudiado el grado de bachiller» (p. 1)⁵.

Recuerda los premios que recibía de sus padres por los buenos resultados en sus estudios, dato de interés del que, por una parte, se deduce el impulso familiar al estudio, siendo niña estudiante en la segunda década del siglo xx; y, a la vez, la autora asocia estos premios con su afición por la lectura de novelas, «fueran las que fueran», que «leía absorta», «con asombrosa fruición»:

Las dos, «como estudiantes» que éramos, obteníamos de nuestros papás algún dinero, y mi prima gastaba el suyo en bombones, de los que yo participaba, porque soy golosa; mi dinero, a pesar de este vicio mío, lo empleaba en novelas, fueran las que fueran —¡qué sabía yo!—, que con asombrosa fruición leía absorta antes de aprender las elementales lecciones de castellano y las pesadas de latín (p. 1).

Informa de su frustración por no haber estudiado —o terminado— la carrera de Filosofía y Letras⁶:

Acabé el bachillerato. Luego, teniendo entre ceja y ceja la carrera de Filosofía y Letras, no sé qué tontas circunstancias ocurrieron que me quedé sin matricular, y ahora que podría estar en el segundo curso, me encuentro tan solo «bachillera», en el sentido científico de la palabra (p. 2).

3. Josefina Escolano nace en Caudete (Albacete), en 1905, y muere en Valencia, en 1983.

4. Presento estos datos respetando el orden en que aparecen en el texto.

5. Cito por Escolano Sopena, 1925.

6. Calvo de Aguilar (341) indica que «En Valencia cursó el bachillerato y breves estudios universitarios».

Cita su origen albaceteño⁷, aliñado con una nota de humor: «Soy de Caudete (Albacete), pero no llevo, como dice el cantar, «la navaja en la liga» (p. 2). Y recuerda sus primeros trabajos literarios, así como la influencia que recibe del pensamiento de Gorki:

La aparición de un periódico quincenal estudiantil, que publicaba la Universidad, llamado *Libertas*, me animó a que «hiciese» mi primera poesía, que me publicaron enseguida. Después, en *Arenillas de oro* me admitieron un cuentecito. *Figuras*, una revista semanal también me publicó una poesía inspirada en un pensamiento de Gorki, y varios articulitos sin importancia... (p. 2).

Aquí terminan las confesiones de la autora y continúa la anónima redacción de la presentación volviendo a resaltar los méritos de la joven escritora, frente a la situación general de la mujer española: «¿Verdad que todas estas confidencias no parecen de una muchacha española? ¡Aquí, donde la rutina ha cerrado a la mujer todos los horizontes del intelecto y de la ciencia» (p. 2). En este sentido, se alude a sus actividades profesionales en ese momento —recordemos, en 1925—, es decir, sus colaboraciones en la prensa y su trabajo en la editorial Sempere⁸:

Josefina Escolano ha publicado numerosos artículos de crítica literaria en *El Progreso*, de Barcelona, en *El Pueblo*, de Valencia, y en otros diarios y revistas españoles. Tiene además el cargo de traductora de francés en la casa editorial Sempere, de Valencia, que dirige don Félix Azzati (p. 2).

Y, finalmente, se alaba su hacer como novelista —animando a leer *La eterna bestia*— y sus trabajos de crítica literaria, «en consonancia con la literatura moderna», destacando su conocimiento de Pirandello⁹: «Sus ensayos críticos sobre la desconcertante figura de Pirandello muestran toda la preparación que tiene Josefina Escolano, artística y literariamente» (p. 2).

Después de la guerra del 36 —durante la cual viaja por Francia y Bélgica (Calvo de Aguilar, 1954: 341)—, la firma pública de Josefina Escolano desaparece para dar paso al pseudónimo María de Gracia Ifach, bajo el que reanuda

7. Como señala José Luis Cano en la nota necrológica sobre la autora, «se sentía mucho más levantina que manchega, ya que había vivido buena parte de su vida en Valencia».

8. La revista *Mercurio* (año XXVI, 527, 28-X-1926, p. 261), en el extenso artículo «Valencia industrial y comercial», dedica un amplio comentario a la Editorial Sempere (pp. 260-262), firmado por M.V.V., en el que se cita a nuestra autora como secretaria de la dirección de la editorial, además de elogiarla como escritora: «La secretaria de la Dirección, Josefina Escolano, destaca ya entre la joven generación femenina que en España ha abrazado el cultivo de las letras» (p. 261).

9. En este dato pudo tenerse en cuenta la reseña de Escolano sobre el libro de relatos de Luis [sic] Pirandello, «Un caballo en la luna» —publicado por Sempere—, reseña que había aparecido unos meses antes en *El Pueblo* de Valencia (20-III-1925), reproducción de la publicada inicialmente en *El Progreso* de Barcelona. La autora expresa en ella su admiración por el escritor italiano, cuya literatura demuestra conocer bien.

las mismas líneas de trabajo que había iniciado en la preguerra bajo su nombre real¹⁰, es decir, la creación, la traducción y, sobre todo, la crítica literaria, por la que se convierte en figura destacada por sus libros y colaboraciones en las más importantes revistas literarias.

La creación literaria —principalmente cultiva la narrativa breve— la acompañará siempre, aunque destacan sus publicaciones en la década de los años cuarenta y cincuenta, como el libro de relatos *Locura la vida es* (1945), *Espejismos* (1951) y *No lo creará* (1953). En este momento —y en las décadas posteriores— parece que da prioridad a su labor crítica¹¹ sobre la creación, aunque, un año antes de su muerte, todavía obtiene el tercer premio en el concurso de cuentos Sara Navarro, en 1982, por su relato *Doña Plácida*, publicado en Concurso de Cuentos Sara Navarro (1986)¹². De su poesía se conocen dos poemas, «La niña estaba jugando» y «Miro a la tierra y el cielo», que fueron musicados por Antón García Abril en 1985, con el título de *Dos canciones de juventud* (Quiñones Cervantes).

Su inicial trabajo como traductora prosigue en la traducción y anotación de *Graham Greene*, de Ronald Matthews, en 1958.

Pero su máximo reconocimiento en las letras españolas de la segunda mitad del siglo XX viene de sus trabajos de crítica, tanto por sus colaboraciones en las principales revistas literarias y culturales¹³ —*Ínsula*, *Índice*, *La Estafeta Literaria*, *El Urogallo*, *Revista de Occidente*, etc.— como por sus estudios y ediciones del poeta Miguel Hernández, que la convierten en referente imprescindible de su poesía. Sus trabajos sobre el poeta oriolano comienzan en 1960, al publicar una antología de su obra poética en la editorial Losada de Buenos Aires, y, sobre todo, queda consagrada como autoridad hernandiana con la

10. La firma Josefina Escolano queda reservada para la documentación personal, como el epistolario mantenido con Josefina Manresa, viuda del poeta Miguel Hernández, con la que tuvo una estrecha amistad.

11. José Luis Cano recuerda su vinculación temprana, desde 1950, a la revista *Ínsula*: «A los pocos años de iniciar su andadura nuestra revista, se incorporó María de Gracia Ifach a sus páginas como colaboradora, concretamente en el número de noviembre de 1950. Desde entonces fue una reseñista habitual de la revista, principalmente sobre libros de poesía y estudios literarios».

12. Desconozco si existen narraciones inéditas de la autora. En 2004, Margarita Roig Ribes, nieta de Escolano, donó más de 5.000 documentos del archivo hernandiano de la escritora a la Fundación Cultural Miguel Hernández, de Orihuela, para su digitalización y difusión. Junto al valioso material sobre el poeta —correspondencia mantenida con su viuda, fotografías inéditas, originales de toda la producción hernandiana de Ifach, así como los epistolarios con editores e investigadores de Miguel Hernández— hizo donación también de parte de la obra de María de Gracia Ifach, como cuentos —entre los que podría haber algún inédito— y artículos de crítica literaria (*El Eco Hernandiano*, 11, 2004).

13. También colabora en la prensa diaria. Calvo de Aguilar (1954: 341) recuerda sus críticas de libros en el diario *Las Provincias* de Valencia.

biografía *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (1975) y, en el mismo año, el volumen *Miguel Hernández*, de la serie «El escritor y la crítica», de la editorial Taurus. Su dedicación a Miguel Hernández se mantendrá durante toda su vida: su último libro, en edición póstuma, es la recopilación *Prosas líricas y aforismos* (1986) de Miguel Hernández. Su labor crítica se extiende a otros poetas, particularmente a José Luis Hidalgo: *Cuatro poetas de hoy: José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro* (1960), o la edición de José Luis Hidalgo, *Obra poética completa* (1976), y de Manuel Machado, *Antología poética* (1982). El corpus bibliográfico fundamental de la autora se completa con la biografía *Pablo R. Picasso* (1977), libro escrito en colaboración con quien fue su marido, el escritor y editor Francisco Ribes.

LA NOVELA *LA ETERNA BESTIA*

Como ya se ha indicado, *La eterna bestia* es una novela corta que aparece en el número 11 de la colección *La Novela Femenina* y, según informa la autora al final del texto, fue concluida en «Valencia, julio 1925». Al frente, se lee una dedicatoria familiar: «A mi sobrino José-Antonio, recién llegado a la vida», y un lema que resume y adelanta el tratamiento del amor en la novela: «Pretender que a nuestro amor se adapte otro amor, es soñar imposibles. Pretender que el nuestro se adapte a otro amor, es divagar. JEFR».

La eterna bestia tiene el atractivo e interés de ser la primera novela —y parece que la única— de la autora, Josefina Escolano, escrita dos décadas antes de convertirse en la prestigiosa crítica y creadora María de Gracia Ifach. Como muchas primeras obras —más, si son narrativas—, reúne elementos autobiográficos. En este caso, relacionados con su profesión —su trabajo en la editorial Sempere— y con la formación literaria de la joven lectora de «novelas, fueran las que fueran —¡qué sabía yo!—, que con asombrosa fruición leía absorta», como ella misma confiesa y queda recogido en la presentación de la novela. En las posibles fuentes de *La eterna bestia* se detectan influencias de determinadas manifestaciones literarias de la época, tan diversas y contradictorias entre sí como, por un lado, la literatura femenina que, con muchas de sus reivindicaciones, aflora en *La eterna bestia*, y en otro sentido —en abierta oposición a la producción de nuestras más destacadas e innovadoras escritoras—, una marcada huella de la llamada novela galante, entre el género rosa y un erotismo moderado¹⁴, que triunfaba en los años veinte, y que tiñe la

14. Esta narrativa abarca, en una amplia horquilla, a una diversidad de autores —con grandes diferencias artísticas y temáticas entre ellos— como Alberto Insúa, López de Haro, José Francés, Hernández Catá, Felipe Sassone, etc., a los que Cansinos Assens, en *La nueva literatura* (1925: 197-216) —publicada el mismo año de aparición de *La eterna bestia*— sitúa como seguidores directos de Felipe Trigo, en el capítulo dedicado a «Los eróticos», junto

novela de Escolano de un tono romántico-sentimental, con ocasionales ecos folletinescos, de indudable origen libresco. La misma ambigüedad se desliza cuando la protagonista —una escritora que, en más de una ocasión, se define a sí misma como «intelectual»— adopta los pensamientos de autores tan diferentes como Felipe Trigo, Gorki o —sin citar su nombre, pero sí reproduciendo un poema suyo— el poeta ecuatoriano, perteneciente a la llamada «generación decapitada», Humberto Fierro.

Estos dos ejes de influencias provocan ciertas contradicciones en el marco general de la novela, tanto en un nivel estilístico como temático, pero no hay duda de que, si atendemos al andamiaje argumental de la narración, se puede descubrir que la intención primera de la autora coincide con la literatura femenina de la época, aunque, como se verá más adelante, hay llamativas divergencias motivadas por el tradicionalismo propio de la influencia sentimental-galante subyacente en la obra. Pese a estas divergencias, el mero resumen de la trama de la novela, prescindiendo de los ecos librescos ya aludidos, nos revela a la escritora, Escolano, que afronta temas como el trabajo de la mujer, el amor, o sus insistentes anhelos de libertad y autonomía, en consonancia con otras escritoras de la época. La protagonista, María Victoria, se va mostrando en dos perfiles bien ensamblados: su condición de escritora que gusta de exhibir prácticas de su oficio (pruebas de imprenta, proceso de creación en el que se considera madre de sus obras a las que identifica con los hijos, opiniones sobre su público, sobre los libreros, etc.), y su condición de mujer libre, que odia a los hombres y que, decepcionada por no encontrar su ideal de amor, abandona Madrid, en una huida de su realidad. Pero, si bien este es el hilo argumental, como ya se ha dicho, hay en la novela numerosos elementos que entran en colisión, y que comentamos en los siguientes apartados.

LA MUJER MODERNA Y SUS CONTRADICCIONES

La novela comienza con una frase que no puede ser más prometedora y sugestiva: «Gozaba María Victoria corrigiendo las pruebas de imprenta». Esta primera línea ya parece anunciar que la obra se dirige por un camino tan innovador como el trabajo de la mujer proyectado desde una mirada femenina. Y no se trata de un trabajo tradicionalmente asociado a la mujer —proletaria, sirvienta, «obrero de la aguja», en las clases bajas; maestra, institutriz, «carabina», en las clases medias (Ena Bordonada, 2012)—, sino que se trata de un trabajo cualificado —ciertamente, también lo es el tradicional de maestra—, obtenido tras haber alcanzado uno de los derechos que para la mujer se ha reclamado desde el

a otros —Hoyos y Vinent, Belda o Retana— que no dejan huella en la novela de Escolano. Conviene tener en cuenta que la propia autora presenta a Trigo como uno de sus mentores en el tema del amor.

siglo XIX: la educación, único medio de superación para conseguir un trabajo que le proporcione autonomía; y en un momento —los años veinte— en que se despliegan nuevas posibilidades laborales para la mujer (Ena Bordonada, 2021: 41-44). María Victoria, la protagonista de *La eterna bestia*, es escritora, rasgo que condiciona su personalidad hasta el punto de que su doncella dice de ella, «según comentaba con sus compañeras», que «hablaba como una novelista y no como una mujer» (p. 9); y, lo más importante, vive de su trabajo, que le permite una vida confortable con ciertos lujos y modernidades y, sobre todo, le ofrece libertad y autonomía.

Que el protagonismo recaiga en una escritora constituye la gran originalidad de la novela de Escolano, por no ser frecuente la presencia de una mujer relacionada con actividades intelectuales —salvo el magisterio— en la literatura de las primeras décadas del siglo XX¹⁵, cuando, sin embargo, ya no resultaba extraña la firma de una mujer al final de un artículo periodístico o en la portada de un libro. Quiero recordar que, en la misma década de 1920, hay otros dos importantes personajes femeninos ocupados en tareas intelectuales que aparecen como modelos de modernidad para la mujer española. Ambos son creación de dos notables escritoras que, aun desde posturas ideológicas distintas, coinciden en su defensa de la autonomía femenina tanto en el plano social como en el privado-familiar. Me refiero a Libertad —su nombre es significativo—, personaje de *La trampa del arenal* (1923), única novela extensa de Margarita Nelken, y a Aurora, protagonista de *La virgen prudente* (1929) de Concha Espina, novela anterior a la involución ideológica y política que esta autora experimenta en 1934. Libertad es una joven independiente, sincera, de raíces anarquistas, con ideas modernas sobre el amor y la vida, aspecto «antiburgués», que visita habitualmente el Ateneo, donde lee y estudia, y vive modestamente de hacer traducciones. Manteniendo un cierto paralelismo, Aurora —Aurora de España¹⁶: nombre y apellido igualmente simbólicos y orientadores del futuro

-
15. Resulta ilustrativo observar las actividades de las protagonistas de los veintisiete relatos de *La Novela Femenina*. Se pueden establecer dos grupos: aquellas que no desempeñan ninguna actividad laboral, pertenecientes a la aristocracia, alta burguesía y pequeña clase media; y, por otro lado, las que tienen diversas ocupaciones: maestra, en *Maestrita rural*, de María Luz Morales; institutriz, en *Vida nueva*, de Federica Montseny, y en *Caridad* —como personaje secundario—, de Carme Karr; estudiantes de la Escuela de Comercio —secundarias— en *Los desposorios de Odette*, de M.^a Mercedes Veñasco; escritora, en *La eterna bestia*, de Josefina Escolano; oficinista, en *Historia de un beso*, de Carlota O'Neill; «obreras de la aguja»: modistilla, en *La prueba*, de Carmen de Burgos, y corsetera, en *Julieta. Historia vulgar*, de Antonia Opisso; sirvienta, en *Los amores de Pío* (núm. 2), de Víctor Catalá, y en *El candilejo* —personaje secundario, con tratamiento despectivo—, de Gloria de la Prada.
16. Recuérdese que Concha Espina publica un adelanto de *La virgen prudente* dos años antes, con el título *Aurora de España*, en la colección *La Novela de Hoy* (núm. 258, 22-IV-1922), y volverá a este título, *Aurora de España*, en la edición de Biblioteca Nueva, en 1955. Sobre las variantes entre los distintos textos, véase Rabadán Reyes (2017-2018).

deseable para la mujer española— es una joven fuerte, amante del deporte y de la higiene, que ha estudiado Derecho, frecuenta la Biblioteca Nacional, está haciendo una tesis doctoral en la que reclama la igualdad de la mujer con el hombre y defiende su independencia frente al destino asignado a la mujer, el matrimonio. Sin llegar a la fuerza y coherencia de estos dos personajes, hay que apreciar la aportación de Escolano al centrar su narración en una escritora como protagonista.

María Victoria es una escritora que disfruta de su trabajo. Muestra pasión, incluso, por ciertas tareas de su oficio como la corrección de las pruebas de imprenta, introduciendo, en un alarde informativo, términos y conceptos —«la cursiva, las versales», las «regletas», las «galeradas»— que resultan tecnicismos poco conocidos para el lector común: «Gozaba María Victoria corrigiendo las pruebas de imprenta. Aquel continuo pluma en mano cambiando letras, transponiendo líneas, indicando con sus respectivos signos la cursiva, las versales, la suspensión de regletas... le causaba la impresión de que perfeccionaba una obra de su carne» (p. 5). Procura la obra bien hecha, que, una vez terminada, «recién salida del horno editorial», le produce un placer casi sensual, como cuando alude al aroma de la goma y las tintas húmedas:

las últimas pruebas, las ajustadas, las definitivas, después de haber corregido tres más, aparte de las dos galeradas, que era lo más molesto. Finalmente, cuando la obra recién salida del horno editorial, aún olía a goma, y las tintas de la portada estaban brillantes y húmedas, sabíase muchos párrafos de memoria, los más sentidos, desde luego, si bien los menos retocados (p. 7).

En su entusiasmo por la obra escrita, compara un libro con un hijo, ambos satisfacen el ánimo de *crear*, pero le parece «más embriagable el feliz instante de dar a luz la obra, ya hecha»:

Como si ella, madre, pudiese corregir los defectos de un hijo suyo que le naciese contrahecho. Algo existe de similitud entre un libro y un hijo: ambos nacen del interior, el primero del alma, el segundo del cuerpo. Y lo mismo acontece con el hijo que con la obra: satisface el ánimo el momento crítico de *crear*, deja repletos de placidez los sentidos, llena el alma de extático encantamiento. Pero, ¿no es más embriagable el feliz instante de dar a luz la obra, ya hecha? Y aun se deleita más el alma cuando esa obra, libre ya del peligro de la muerte, con la vestimenta que la cubre y que la adorna, se halla gozosa en el escaparate de la vida» (p. 5).

De ahí que, en su empeño por conseguir la perfección de la obra y pese al general rechazo que María Victoria muestra hacia los hombres, concede un tratamiento positivo al linotipista, al que, manteniendo el símil 'libro-hijo', compara con el médico tocólogo, en cuanto que ambos colaboran en que el «hijo» no sufra el menor daño:

Consideraba al linotipista como el mismo tocólogo. La parturienta necesita de él, en cada momento, hasta desaparecido el peligro, y ha de ser para ella como un dios a quien rendir fervoroso tributo. Y ella, en los trances angustiosos y placenteros a la vez de su última novela, sentía salirse por los ojos las entrañas, su cauce productor, cuando miraba al linotipista, su médico de confianza, para suplicarle, sin musitar palabras, que pusiese de su parte todo lo posible porque «su hijo» no sufriese el menor daño (p. 6).

Insiste en el trabajo minucioso de la escritora sobre el texto —«leía y releía para cambiar esta o aquella palabra»—, a la vez que, en su misantropía habitual, como se verá más adelante, lanza una dura crítica contra sus lectores —«pobres lectores», los denomina—, a quienes dedica términos altamente peyorativos, que pueden justificarse por su alusión a un público «falto de escuelas y maestros»:

«Nunca se corrige demasiado», decía. Y en su afán de que la obra saliese lo más impecable posible, leía y releía las pruebas para cambiar esta o aquella palabra por otra, no más altisonante, sino más comprensible al entendimiento de sus pobres lectores, la mayoría de ellos principiantes en la escala cultural. No quería que el público se compenetrara con ella, sino ella infiltrarse en el público, bárbaro y casi analfabeto, falto de escuelas y maestros, y más todavía de alumnos voluntarios (p. 7).

Igualmente, tras confesar que sus obras son su pasión y su consuelo, y retomando la imagen maternofilial de sus creaciones, responsabiliza a su público lector de la tergiversación del sentido original de sus libros: «Los libros, incluso aquellos que se hicieron apasionadamente [...] son traidores; buscan la materialidad de la vida, [...] como los hijos malos, para adulterar su sentido con incomprendiones e indiferencias del público, de la gente...» (p. 21).

Los ataques se agudizan cuando se dirigen contra los librereros. Al final de la novela, la decepción ante el amor la lleva a abandonar Madrid y en ese momento, sin despedidas, solo siente dejar «abandonados sus libros», en manos de los librereros:

de nadie se había despedido. ¿Para qué? No le importaba nada ya de lo que dejaba en Madrid. Tan solo sentía dejar abandonados sus libros, tratados comercialmente por los librereros, crueles vendedores de mejores ideas, judíos desinteresados del valor espiritual de las obras, que son jirones del alma, en cuyas frases, alguna vez, pirueteó un llanto inconfesado (p. 30).

Asimismo, Escolano, a través de la voz narradora, analiza los temas abordados en las novelas de su protagonista. Primero, rechaza ciertos tópicos de la literatura femenina: «los libros de María Victoria [...] No estaban impregnados de esa pureza femenina que caracteriza la literatura de una mujer joven»; y, seguidamente, deja traslucir, una vez más, la influencia de la literatura galante,

con visos romántico-sentimental-melodramáticos, que ya se refleja en el título de la primera novela de María Victoria, *El pecado mortal*, publicada siete años antes, y sitúa su producción literaria en el marco de un naturalismo, patente también en el léxico utilizado en este pasaje, con voluntad de copiar «meramente la realidad»:

Desde su primera novela, «El pecado mortal», publicada siete años atrás, demostró su pujante ardor, en algunas escenas demasiado valientes. No eran sus obras flores de meretricio; jamás su pluma hubiese trazado una frase bochornosa; eran sencillamente problemas de la vida íntima de la baja sociedad matritense. La aristocracia le parecía demasiado repugnante para ocuparse de sus lascivias; sin embargo, hallaba una humanidad tan delicada en la clase baja de Madrid, aun en el fango de su degeneración, que escribía gozosa sus novelas, copiando meramente la realidad» (p. 18).

Son estos elementos, que complementan al personaje de una escritora en una novela de 1925, los que aportan las novedades de *La eterna bestia*, y confirman la idea de que Escolano se inserta en las reivindicaciones de la literatura femenina de su época, al encumbrar la figura y contexto de una escritora en el protagonismo de su novela.

Hay otros rasgos relevantes que demuestran la influencia que la joven Escolano recibe de la ya importante presencia femenina, tanto en el periodismo como en la ficción, y que conducen a la creación de «la mujer moderna» e, incluso, de «la mujer intelectual», expresión que nuestra autora aplica, más de una vez, a su protagonista: una declaración amorosa es, para María Victoria, «Un latigazo en el cerebro de la intelectual» (p. 26).

Un testimonio de este compromiso de Escolano con las innovaciones aportadas por la literatura femenina es su firme posición contra el donjuanismo, es decir, esa línea de desvirtuación que el mito de Don Juan sufre en el primer tercio del siglo xx, y que forma parte de las numerosas reivindicaciones en defensa de los derechos de la mujer que nuestras escritoras plantean, exigiendo, ya desde finales del siglo xix, un respeto social y particular para la mujer, a la vez que rechazan y denuncian los usos donjuanescos varoniles que, incluso, gozaban de prestigio en la sociedad¹⁷. Cuando Bernardo, enamorado de María Victoria y correspondido por esta, le confiesa su amor y le pasa el brazo por la cintura, ella reacciona violentamente y se define, una vez más, como mujer intelectual a la que no puede engañar con sus «alardes de don juan»:

17. Recuérdese el antidonjuanismo en obras de Pardo Bazán, Blanca de los Ríos, Ángeles Vicente, Sofía Casanova, Carmen de Burgos, Concha Espina, Margarita Nelken, Magda Donato y un largo etcétera (Ena Bordonada, 2001; Becerra Suárez, 2021), a las que debe sumarse *La eterna bestia* de Josefina Escolano.

Se ha equivocado usted, Bernardo [...] ha creído usted que soy una mujer fácil, le ruego que retroceda sobre sus pasos [...] Bástele saber que yo, ante todo, soy mujer y mujer intelectual, es decir, que no soy la ignorante a quien se puede engañar con facilidad. Y que mis treinta años no pueden ser de tan candorosa inocencia para que usted, con sus alardes de don Juan, pueda tenderme una celada. ¡Son ustedes... los hombres, demasiado vacíos para que yo, pobre intelectual que ve más allá del siglo XX, se deje arrastrar por las orugas de la vida, que mueren mucho antes de convertirse en mariposas! (p. 15)¹⁸.

Hay, igualmente, en *La eterna bestia*, una defensa de la libertad en la vida de la mujer, «sin escrúpulos por nadie ni por nada», en la que, en principio, vuelve a recurrir al símil de la maternidad:

Sentíase joven y fecunda. Fecunda, sí, como una madre siciliana, dispuesta a dar un hijo anualmente, cuando no dos a un tiempo. Treinta años de pletórica juventud, sanguínea y potente como la de un guerrero romano, le bastaban para saborear una vida libre y sana, sin escrúpulos por nadie ni por nada, y crearse una santa voluntad nunca truncada ni desviada por ninguna circunstancia. [...] Porque la vida, buena o mala, no consiste en «vivir» como todos viven, sino en procurarse un ambiente distinto del de los demás, para respirar de modo diferente (p. 7).

Aborda el tema de la madre soltera, en el que adopta una postura aparentemente ambigua: rechaza la maternidad en una mujer soltera, no por motivos morales, sino por carecer del apoyo de un hombre como padre —en su argumentación no habla de marido, sino de amante—, porque, y aquí ya coincide con las denuncias de la mayoría de las escritoras de la época, ante la hipocresía de la sociedad y de la misma familia, la madre soltera está abocada a la prostitución e, incluso, a la delincuencia, al verse, en ocasiones, ante la necesidad impuesta de librarse del recién nacido¹⁹; es decir, en palabras de Escolano, «la mujer soltera-madre,

18. Este pasaje coincide con los contenidos antidonjuanistas que Carmen de Burgos prodiga en varias de sus obras, pero particularmente en el «Diálogo entre don Juan Tenorio y una Feminista», incluido en *La voz de los muertos* (1911), donde, en voz de la Feminista, anuncia la derrota de don Juan y el donjuanismo por la mujer culta e inteligente. Asimismo, recuerda el mensaje emitido por Ángeles Vicente, en el cuento dialogado, «La derrota de Don Juan», de su libro *Los Buitres* (1908), donde Raquel, «artista célebre por su talento y por su belleza», responde a la seducción de un «cuarentón donjuanescos, presumido y jactancioso»; ridiculizándolo irónicamente: «es usted muy interesante, ... el más interesante resumen de todas las vulgaridades amorosas», llegando a la conclusión de que la mujer inteligente vence al donjuán: «Ya veo que soy la primera mujer inteligente que se ha cruzado en su camino» (p. 136).

19. Hay una larga trayectoria del tema de la madre soltera, y las consecuencias de su maternidad, en la literatura femenina del primer tercio del siglo XX. Cito dos ejemplos. Margarita Nelken, en *La condición social de la mujer en España* (1919), dedica un amplio capítulo a la prostitución, uno de cuyos orígenes sitúa en la indefensión en que quedan muchas solteras embarazadas, «víctimas del donjuanismo chulesco», llegando a pedir una demostración de la paternidad: «La ausencia en el código nuestro de todo artículo relativo a una posible “busca

sin un sostén de mayor potencia como lo es el amante, cae impensadamente entre el lodo del camino por donde va»:

Soltera, es decir, libre, le parecía indecoroso tener hijos de la carne; no por el hecho de ser soltera, sino precisamente por la circunstancia de ser libre; esto es, de no estar ligada al hombre, amante, naturalmente que le proporcionase los hijos. Porque una soltera con un hijo en brazos, sin un cayado masculino donde apoyarse, es una mendiga que ha quedado ciega. [...] la mujer soltera-madre, sin un sostén de mayor potencia como lo es el amante, cae impensadamente entre el lodo del camino por donde va... (p. 6).

Otro punto coincidente con la literatura femenina de aquel momento está en el retrato que la autora construye de su protagonista, María Victoria, aunque es aquí donde aparecen importantes contradicciones. En las primeras décadas del siglo xx, la imagen de la mujer experimenta importantes cambios cuando es construida desde una óptica femenina, que difiere notablemente de la construida por un escritor. Ellas suelen rechazar el tipo de mujer convertida en objeto sensual y erótico frecuente en la literatura de autoría masculina, construyendo, por el contrario, una mujer próxima a la normalidad, en la que caben imperfecciones estéticas. Ya desde doña Emilia Pardo Bazán: recordemos a Feíta —la elección del nombre no es casual—, protagonista de *Memorias de un solterón* (1896), quien aparece así descrita por el solterón don Mauro: «Feíta (diminutivo algo injurioso de *Fe*) no es linda, aunque tampoco repulsiva ni desagradable» (p. 151)²⁰. Frases semejantes —«No es hermosa...», «No era fea...»—, en la descripción de las protagonistas, se localizan en un amplio repertorio de escritoras: Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos, Concha Espina, Ángeles Vicente, Margarita Nelken, Magda Donato, María Teresa León, Federica Montseny, Luisa Carnés, Elisabeth Mulder, etc. (Ena Bordonada, 2012a). Josefina Escolano muestra aquí una oscilante ambigüedad reflejada ya en la primera descripción que hace de su protagonista: «Entró radiante, sugestiva, envuelto en una bata malva su diminuto cuerpo, unas veces demasiado aniñado, otras demasiado hecho» (p. 14). Esta ambigüedad desaparece, reafirmandose en la línea predominante en la literatura femenina, cuando, en otro pasaje, la propia María Victoria rechaza ser considerada «guapa» y solicita ser llamada «bonita,

de la paternidad” es junto con este respeto por el *señorito* una de las causas más fuertes de la prostitución» (Nelken, 1975: 135). Y desde otro plano ideológico, destaca, igualmente, el interés de *Halma Angélico*, particularmente en su libro de cuentos, *El templo profanado (Pro mater)* (1930). Uno de estos cuentos, «Evocación del porvenir. Homenaje en España a la Madre en el año...», busca soluciones en un futuro —entre la utopía y la distopía—, a la situación de la madre soltera que, ante la presión hipócrita de la sociedad debe, en ocasiones, deshacerse del hijo por el aborto, el asesinato del recién nacido o abandonándolo en algún centro de caridad (Rota).

20. Cito por Pardo Bazán (2004).

linda, graciosa, aun fea, si quieres; ¡todo menos eso!: ¡gua-pa!...». Cuando se está probando vestidos, la doncella le dice: «¡Qué ha de estar feísima, si nunca la he visto tan guapa»; a lo que María Victoria responde:

¡Te he repetido varias veces que no me llames guapa! —Y recalcando, con voz fofa: —¡Gua-pa!... ¡No y no! Si quieres halagarme, me dices bonita, linda, graciosa, aun fea, si quieres; ¡todo menos eso!: ¡gua-pa!... No soy rubia para que, sin que puedan recurrir más que el contraste de los ojos azules con la piel blanca de una de esas pavitontas a medio cocer, me llamen *guapa*, que quiere decir belleza sin alma, sin color... (p. 23).

Sin embargo, en otros pasajes se resquebraja esta imagen innovadora de la mujer. Esta ruptura no es especialmente significativa en la descripción de Marcelle, periodista francesa, a quien María Victoria conoce en un viaje a San Sebastián y a la que frecuenta en la tertulia «Centro de artistas noveles», que había fundado en Madrid, dejando de asistir cuando descubre que tal centro es «un foco de morbosa bohemia, plagado de enfermizos espíritus» y frecuentado por «mujeres fáciles» (p.12), lo que la induce a romper su amistad con la francesa y darle un tratamiento peyorativo, incluyendo en él un físico provocador de «hembra parisiense»: «Alta, de esbelta figura y hermosos cabellos rojizos, Marcelle habíase desmayado al vaivén de la vida, sonriendo a cada obstáculo y envenenando lentamente su instinto voluptuoso de hembra parisién» (p.11). La imagen modernizadora de la mujer se rompe definitivamente, cuando, en otros pasajes, la propia María Victoria aparece como un personaje propio de cualquier novela galante de la época, en abierta contradicción con su conducta y aspiraciones de mujer resuelta e independiente. Así, admira la figura «hercúlea», «musculosa» del hombre, al que llega a denominar «macho grande», viéndose a sí misma infantil, insignificante, como una «camelia de marfil», expresiones que nunca figurarían en el ideario ni en el léxico de nuestras más representativas escritoras de la Edad de Plata:

la figura de él se destacaba hercúlea, masculina, en contraste con la de ella, de una feminidad elegante y diáfana, como una camelia de marfil (p. 15).

El recuerdo de que ella, tan insignificante físicamente, tan infantil, tan poco provocativa, incitase a aquel macho grande, musculoso y apetecible, un vivo deseo carnal, la enorgullecía en su vanidad de mujer (p. 23).

En esta misma línea, Escolano presenta a su protagonista preocupada por asuntos que califica de «frivolidad femenina» y «rabiosa coquetería», como —antes de acudir a una cita con Bernardo— la elección de un vestuario que la favorezca: «Y sombrereras y sombreros danzaban por el suelo y por los asientos, completando el cuadro femenino con la frivolidad de sus plumas y de sus lazos. [...] Y taconeaba en el suelo, presa de rabiosa coquetería» (23).

Igualmente, ironiza asociando feminismo con frivolidad: su amistad con Marcelle fue «Una amistad de muy distinto fondo por parte de ambas, aunque de aparente igualdad de simpatías. Sobresalía de ese acorde superficial, el símbolo eterno del feminismo: la frivolidad» (p. 11). Y, en una frase que podía ir firmada por Insúa o cualquiera de los novelistas populares en 1925, se define en dos ocasiones como «mujer, muy mujer», añadiendo en uno de los textos, «mujer pasión»: «recordó el pensamiento de Gorki, tan estudiado por ella, tan de acorde con su natural instinto de mujer, muy mujer» (p. 22): «Después de todo, era lo que deseaba: lo natural, lo de *mujer*, porque mujer quiere decir pasión y ella, ante todo, era eso, muy mujer» (p. 26).

CONTRA LOS HOMBRES. MISANTROPÍA GENERALIZADA

Numerosos pasajes de la novela expresan un rechazo contra los hombres, a quienes desprecia abiertamente, con dos excepciones: el linotipista —por su contribución a la perfección de la obra escrita— y Bernardo, con quien inicia una fugaz y frustrada relación sentimental. En su ideal de vida defiende su individualismo misántropo, donde el hombre no alcanza ni siquiera la categoría de enemigo ni oponente. Queda reducido, por ejemplo, a «¡Pobre bicharraco»:

la vida, buena o mala, no consiste en «vivir» como todos viven, sino en procurarse un ambiente distinto del de los demás, para respirar de modo diferente, solazarse en otras comodidades y luchar contra otros enemigos que no sean los hombres. Era lo que menos temía: «¡Pobre bicharraco, que duerme en invierno y en verano vive la morriña pasada!». Los despreciaba a todos, sin excepción. Si adoraba al linotipista, era porque lo consideraba como un dios: por ser hombre no lo reconocía (p. 7).

El deprecio hacia el hombre se integra en su misantropía visceral²¹ —ni novios ni amigos— que alcanza también a las mujeres —«No podría darles qué decir ni qué chismear»—, concluyendo en la proclamación de una soledad deseada:

Se había creado la vida por sí sola. [...] Por eso le repugnaban los hombres a María Victoria; porque hombre quiere decir gente, vulgo, que huye de moralidades y espiritualismos, seres atiborrados de vaciedades, que van en busca del colorín y la impureza. Pero bien había demostrado en sus treinta años su odio instintivo hacia el hombre. No tuvo un solo novio ni un amante, ni, lo que era más triste, un amigo. Amigas, tampoco: ¿para qué? No podría darles qué decir ni qué chismear; no la hubieran entendido nunca. Además, nadie hay más amigo de la mujer que ella misma (p. 8).

21. Los ataques contra sus lectores y contra los libreros entran, sin duda, en la misantropía que caracteriza a la protagonista.

En este generalizado desprecio hacia el hombre, afila sus ataques contra dos grupos específicos. Por una parte, contra los españoles que seguían la moda, a los que denomina hombres «bien». De estos, la excepción es Bernardo, por su origen vasco y por su «bizarria natural, y una elegancia nada fingida». El pasaje es muy significativo:

[En Bernardo] inspiraba cierta simpatía su carácter vasco, aniñado, siempre risueño y ajeno a luchar con nadie que opinase diferente de él. Además, era como pocos españoles, de una bizarria natural, y una elegancia nada fingida, nada de figurín, como la mayoría de los hombres «bien» de nuestra época. A María Victoria le repugnaban estos niños de moda, vestidos siempre al último grito, ondulados los cabellos a lo «Marcel»²², sin un átomo de solidez en los sesos —putrefactos en la mayoría— y afeminados por la moda, siempre fiel destructora de la moral (p. 13).

El otro grupo merecedor de las iras de Escolano es la bohemia. En tono folletinesco se recuerda la historia de la francesa, que, al llegar a Madrid, y «sin rumbo ni hogar, cayó en el laberíntico estudio de un pintor, Andrés Noceda, bohemio degenerado y vividor que la zarandéo como un pelele roto, a su antojo y desvergüenza» (p. 11). Asimismo, nuestra protagonista deja de asistir al «Centro de artistas noveles», fundado por Marcelle, porque aquello le parece «un foco de morbosa bohemia, plagado de enfermizos espíritus» y frecuentado por «mujeres fáciles» (p. 12).

En contraste con su rechazo de «hombres bien» y de bohemios, la figura de Bernardo reúne virtudes —«masculino aspecto, completamente “sexo fuerte”, tan diferente de los pobres degenerados de ahora, enclenques como mujerzuelas»—, próximas, curiosamente, al canon masculino que Gorki expone en su obra *Varenka Olesova*²³, autor «tan estudiado por ella, tan de acorde con su natural instinto de mujer, muy mujer» y obra que ha «leído y releído». El pasaje tiene mucho interés y puede explicar los motivos de que bohemios y «muchachos a la moda» se conviertan en centros preferentes de las críticas de la autora:

la figura gallarda de Bernardo apareció vagamente en su imaginación. Era hermoso aquel hombre: le gustaba su masculino aspecto, completamente «sexo fuerte», tan diferente de los pobres degenerados de ahora, enclenques como mujerzuelas; y recordó el pensamiento de Gorki, tan estudiado por ella, tan de acorde con su natural instinto de mujer, muy mujer, leído y releído en *Varenka Olesova*: «Detesto con toda mi alma a los hombres pequeños, remilgados,

22. Se refiere a Marcel Grateau (1852-1936), peluquero francés que, en 1882, inventó la permanente ondulada utilizando pinzas calientes; < <https://www.tendencias.com/belleza/los-peluqueros-mas-grandes-de-la-historia-i> > [consulta: 22 abril 2023].

23. Novela corta que da título al libro de varios relatos de Gorki, publicado en 1898. Recuérdese que, en la presentación al frente de *La eterna bestia*, la autora recuerda que una de sus primeras poesías publicadas fue inspirada por un pensamiento de Gorki.

modestos. Un hombre debe ser fuerte, alto; debe hablar en alta voz; debe tener grandes ojos ardientes; debe ser audaz; no detenerse ante ningún obstáculo, hacer lo que le dé la gana. ¡Eso es un verdadero hombre!» (p. 22).

Obsérvese que, una vez más, la autora ensalza el «sexo fuerte», por oposición al «natural instinto de mujer, muy mujer».

SOBRE EL AMOR. LA BESTIA ETERNA

El tema del amor domina todo el relato, contribuyendo a explicar la personalidad de la protagonista e, incluso, el enigmático sentido del título de la novela: la eterna bestia. También aquí se distinguen los dos ejes de influencias dominantes en la obra. Por una parte, María Victoria reúne los rasgos propios de la nueva mujer, para quien el matrimonio no es el destino obligado en su vida; de hecho, en sus planes no aparece, ni siquiera, al tratar de la «madre soltera», se habla de la necesidad del apoyo de «un marido», sino de «un amante». Como tantos personajes de nuestras escritoras, María Victoria tiene un ideal de amor que —ya lo anuncia el lema que encabeza la novela—, al no encontrarlo, le hace sufrir una decepción cuya solución se materializa en la huida y abandono de su entorno a través de un viaje por Europa, que representa el desenlace del relato y de sus anhelos amorosos. El ideal de María Victoria es sublime y tiene un origen literario, que expresa en pasajes poéticos, ensalzando, incluso, el amor platónico: «Ya sabía ella que el amor platónico era una rima de poeta, y que no podía existir; pero por lo mismo que el amor que existe es material, sin otra preocupación que la del placer o el interés, se le ha de revestir de sutiles filosofías, en las que el espíritu dance a compás de la materia [...]» (p. 20).

Siente atracción por Bernardo —igualmente atraído por ella—, acepta una cita en el Retiro, y el descubrimiento de la «materialidad» de su actitud rompe sus ilusiones amorosas:

Solo una idea la dominaba: su ilusión rota nuevamente por la materialidad de la vida. En este amor, que ella quería igualar al suyo, no había más que prosaísmos y deseo carnal, no era eso lo que buscaba. [...] ahora, después del ademán de Bernardo de abrazarla nuevamente en pleno Retiro, aunque invisibles en la obscuridad, se le ponía de manifiesto lo imposible de su propósito. Al fin y al cabo, Bernardo era uno de tantos. ¡Materialidad, materialidad y materialidad! No hay más allá para ellos. ¡Y para ellas?... Lo mismo [...], son peores que los hombres, a quienes se califica de dominadores (pp. 27-28).

Y reconociendo el imposible del amor deseado, rechaza el amor carnal, que ve como «la eterna bestia», imagen que da título a la obra y que explica en el siguiente texto:

No es que no quisiera el amor. ¡Vaya si lo quería! Pero el que le ofrecía Bernardo, todo lleno de prosaísmos, sin comenzar siquiera «con palabras que

son el monólogo del alma y miradas que son besos espirituales», no; de ninguna manera se avendría ella a los caprichosos anhelos de la eterna bestia (p. 28).

Este concepto del amor, coherente con el pensamiento de la mujer moderna que, en tantos aspectos, es la protagonista, queda, una vez más, alterado por otras influencias, de las que aquí expresamente destacan dos autores, a los que la autora parece rendir culto. María Victoria lee a Trigo: «Recostada entre una montaña de suaves cojines, María Victoria lee a Felipe Trigo: por enésima vez se embriagaba en la exquisita literatura de *La Altísima*. Y sufre con el argumento ¡Cuánto amor! ¡Y qué sublime!» (p. 19). Y la sombra de Trigo parece proyectarse en varios pasajes de *La eterna bestia*, como cuando recuerda la escena que ha vivido con Bernardo —«languideciendo toda ella de pasión»—, en abierta oposición a su ideal de amor, aunque fuese la causa de su ruptura definitiva: «se repetía la escena del Retiro, apenas hacía veinte minutos: entre los brazos hercúleos de Bernardo, languideciendo toda ella de pasión, bajo un beso efusivo, apretado, largo...» (p. 28).

El otro autor aludido, que no citado, aparece en un pasaje ostentadamente poético y de ecos librescos, cuya posible procedencia explican unos versos reproducidos, quedando oculta su autoría bajo la referencia a «un poeta americano»:

María Victoria era insensible a las pasiones humanas, y no tenía por qué derretir ahora, en el otoño de su vida²⁴, el hielo que cubría su corazón. Pero no podría detener los rayos bienhechores de un sol primaveral, que le ofrendaba el rutilar de su luz y la tibieza de su fuego, a través de kilómetros y kilómetros en el espacio de su espiritualidad. Porque

Nunca ha de ser amor el que encontremos
después de que la vida revolbamos
de tanto rebuscar...

Amor será el que en vano rebusquemos:
¡El fantasma del sueño que encontramos
un día, sin desear!

Dijo un poeta americano²⁵ (p. 22):

24. En varias ocasiones se informa de que la protagonista tiene 30 años, edad que, aun en 1925, no se puede considerar «el otoño de su vida», lo que refuerza la posibilidad de una influencia ajena sobre el texto.

25. Este poema, titulado «Pensamiento», es de Humberto Fierro, poeta ecuatoriano de la denominada «generación decapitada», que agrupaba a algunos autores ecuatorianos —Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro— que seguían la influencia de Rubén Darío y del simbolismo francés. La denominación del grupo se debe a la muerte temprana de sus miembros (Calarota, 2015).

OTROS ELEMENTOS. DEL MELODRAMA A LA MODERNIDAD COTIDIANA

Bajo las huellas de la estética realista-naturalista, Escolano informa de los antecedentes familiares e infantiles de su protagonista, en los que nuevamente enlaza con una trama melodramática, que parece introducida de modo forzoso, incluso emplea el término «súbitamente» para marcar su entrada. En un momento apacible, en que María Victoria piensa en Bernardo —«Permanecía aún reclinada entre los almohadones, como ensoñando despierta. Súbitamente, como un furtivo recuerdo, evocó su soledad»—, y sin transición, pasa a recordar la infelicidad de su infancia —«en aquella casa reducida y modesta»—, sin afectos, marcada por la muerte del padre, a quien solo conocía por «el retrato, deteriorado, sin cristal, colgado en la pared arriba de la cómoda de su cuarto», y la desaparición de su madre en compañía de un señor, «malencarado», «grueso como un carnicero y mal educado como un nuevo rico», dejándola al cuidado de una vieja sirvienta (p. 21). Las contradicciones surgen, a renglón seguido, al añadir: «Desde entonces, la vida había transcurrido para ella, amable y consoladora. [...] El caso es que no había sufrido mucho; y mucho menos llorado»; y, aludiendo a su situación económica, tras recordar unas líneas más arriba «aquella casa reducida y modesta» en que se crio, se refiere a que «su situación económica —centro primordial de un dichoso vivir— era envidiable desde un principio» —¿sin padre y abandonada por su madre?—, «y, ahora, de una solidez difícil de destruir» (p. 21).

Efectivamente, la sólida economía de María Victoria —se supone, fruto de su trabajo de escritora— queda patente al ofrecerle la autora una vida instalada en el lujo y una modernidad cotidiana no muy usual en 1925, pero que sí era frecuente en la citada literatura galante que contaba con el favor de un público ansioso de opulencias y modernidades que no podía vivir en su propia realidad. María Victoria tiene doncella, que le prepara el baño: «Prepárame el baño frío... No, espera. Voy a darme la ducha directamente» (p. 9); a la que llama por un timbre: «Apretó María Victoria el botón eléctrico, y al aparecer Luz [la doncella] en el dintel: —El sombrero y el bastón del señor» (p. 15); mantiene usos trasnochados y poco creíbles en una mujer moderna, como cuando, al regresar a casa, la doncella le pregunta si la desviste: «—¿La desvisto antes? —No es necesario, mientras preparas el café con leche, yo me cambio de ropa» (p. 27); su casa dispone de dos salones y «Ella estaba en el despachito íntimo, el suyo, el de confidencias, confortado con todas las modernidades y con todas las suavidades de sus manos de mujer exquisita» (p. 13); «el edificio donde vive dispone de ascensor (p. 27); y no falta el tren que ya no es una novedad en la sociedad, pero —tren y viaje— mantiene su prestigio en la literatura citada, y en *La eterna bestia* tiene especial relieve: María Victoria viaja en tren, en apartamento de primera, a San Sebastián, donde —como la alta burguesía— pasa

el verano «hasta su regreso a Madrid, a mediados de septiembre» (p. 12); y, sobre todo, al final de la novela, como solución ante su decepción existencial y amorosa, decide abandonar Madrid y, con su doncella, inicia un viaje por Europa. Cierra el relato una conseguida escena en la estación, esperando la salida del tren, con una frase tan sugestiva como la que inicia la novela: «Un silbido. Un laberinto de viajeros. Después, nada: el humo rápido, a bocanadas, por los aires» (p. 30).

NOTA FINAL

El presente estudio ha tenido como objetivo mostrar aspectos del proceso creativo, siempre apasionante, de la joven escritora Josefina Escolano en su primera novela, en la que se descubren las distintas influencias de las que fue deudora desde su amplia formación literaria. Queda el deseo de contribuir a la grata y necesaria tarea de recuperar para el público actual la narrativa completa de Josefina Escolano, *María de Gracia Ifach*, en una visión global que aquí no ha sido posible. La gran crítica y creadora que fue debe ser conocida y reconocida por sus propios méritos creativos y no solo por la generosidad de sus valoraciones sobre de la obra de otros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BECERRA SUÁREZ, Mercedes, «Don Juan en la pluma de las escritoras: las versiones de Ángeles Vicente», en Santiago Díaz Lage et al. (eds.), «*Et amicitia et magisterio*». *Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Alicante, BVMC, 2021, pp. 84-93; <file:///C:/Users/user/Downloads/et-amicitia-et-magisterio-estudios-en-honor-de-jose-manuel-gonzalez-herran-1052117.pdf> [consulta: 18 mayo 2023].
- BURGOS, Carmen de, *La voz de los muertos*, Valencia, Sempere, 1911; y Madrid, Torremozas, 2018, eds. Ana Vian & María Jesús Fraga.
- CALAROTA, Antonella, *El Modernismo en Ecuador y la «generación decapitada»*, tesis doctoral, UNED, 2015.
- CALVO DE AGUILAR, Isabel, «María de Gracia Ifach», en *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 341-350.
- CANO, José Luis, «María de Gracia Ifach», *Ínsula*, 443 (1983), p. 2.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La nueva literatura. II. Las escuelas*, Madrid, Páez, 1925.
- El eco hernandiano*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández; <http://www.elecohernandiano.com/numero_11/autores/maria_de_gracia_ifach.html> [consulta: 20 marzo 2023].
- El Pueblo. Diario Republicano de Valencia*, 20-03-1925.
- ENA BORDONADA, Ángela, «Jaque al “ángel del hogar”: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX», en M.^a José Porro (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la trasgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 89-111.

- ENA BORDONADA, Ángela, «El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata», en María Francisca Vilches & Pilar Nieva (eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)* (eds.), Cincinatti, Ohio, Society of Spanish-American Studies, 2012a, pp. 35-49.
- ENA BORDONADA, Ángela, «Imagen de la mujer trabajadora en la novela española del primer tercio del siglo XX: María de Echarri, Juan Antonio Cabezas, Luisa Carnés», en Margherita Bernard & Ivana Rota, *Nuevos modelos. Cultura, moda y literatura (1900-1939)*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, 2012b, pp. 129-153.
- ENA BORDONADA, Ángela, «La Novela Femenina: A Collection by Women Writers in the 1920s», en Jeffrey Zamostny & Susan Larson (eds.), *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*, Bristol, UK / Chicago: Intellect, 2017, pp. 255-284.
- ENA BORDONADA, Ángela, «La “invención” de la mujer moderna en la Edad de Plata», en Dolores Romero López (ed.), «La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías», *Feminismo/s*, 37, 1 (2021), pp. 25-52; <<https://feminismos.ua.es/article/view/2021-n37-la-invencion-de-la-mujer-moderna-en-la-edad-de-plata>> [consulta: 23 abril 2023].
- ESCOLANO SOPENA, Josefina, *La eterna bestia*, col. La Novela Femenina, 11, Barcelona, Publicaciones Mundial, 1925.
- ESPINA, Concha, *La virgen prudente*, Madrid, CIAP, 1929.
- Mercurio: Revista Comercial Hispanoamericana*, Barcelona, año XXVI, 527, 28-10-1926.
- NELKEN, Margarita, *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Minerva, 1919; y Madrid, CVS, 1975, pról. María Aurelia Capmany.
- NELKEN, Margarita, *La trampa del arenal*, Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1923; y Madrid, Castalia, 2000, ed. y pról. Ángela Ena Bordonada.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Memorias de un solterón*, ed. M.^a Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, 2004.
- QUIÑONES CERVANTES, Luis, «Josefina Escolano Sopena», en AA. VV., *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia; <<https://dbe.rah.es/biografias/17340/josefina-escolano-sopena>> [consulta: 27 noviembre 2022].
- RABADÁN REYES, Aroa, *Aurora de España (1927-1955) de Concha Espina*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2017-2018.
- ROTA, Ivana, «Entre utopía y distopía: el cuento “Evocación del porvenir. Homenaje en España a la Madre en el año...” de Halma Angélico», en Marguerite Bernard & Ivana Rota (eds.), *Nuevos modelos: cultura, moda y literatura (España 1900-1939)*, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, 2012, pp. 215-240.
- VICENTE, Ángeles, «La derrota de don Juan», *Los Buitres. Cuentos*, Madrid, Librería de Pueyo, 1908; y Murcia, Editora Regional, 2006, ed. Ángela Ena Bordonada, pp. 147-158.

DONDE DA LA VUELTA LA VIDA (UNA ENTREVISTA INÉDITA A GONZALO TORRENTE BALLESTER)

Susana PASTOR CESTEROS
Universidad de Alicante

Han pasado muchos años desde que, un 5 de julio de 1988, Gonzalo Torrente Ballester se disponía a atender a una recién licenciada en Filología Hispánica en el café del Gran Hotel de Salamanca, ya hoy desaparecido, donde el escritor recalaba a media mañana y atendía a amigos y periodistas. Esa semana estaba teniendo lugar en la Universidad de Salamanca el Curso Superior de Filología Hispánica *La novela española actual: teoría y práctica*, en el que me había matriculado, atraída por el hecho de que uno de los novelistas que intervendría, junto a Rosa Montero y Antonio Muñoz Molina, entre otros, sería Torrente Ballester, sobre quien había decidido hacer mi tesina. ¿Por qué motivo? Lo ignoro, porque durante los cinco cursos de la carrera no tuvimos ninguna asignatura de literatura contemporánea, ni tampoco conocía apenas la obra de este autor, de quien tan solo había leído los artículos que puntualmente publicaba en un semanario cultural de la época y su ensayo *El Quijote como juego*. Pero sí había asistido a un curso sobre los orígenes de la novela y el *Quijote*, justamente, impartido por Miguel Ángel Lozano Marco, que me abrió las puertas a todo un mundo narrativo que estaba en la base de cuanto había leído y me quedaba por leer.

Miguel Ángel Lozano fue quien guio mis pasos en aquellos inicios, quien tutorizó aquella tesina, quien me avaló para la obtención de una beca de investigación y quien magistralmente dirigió mi tesis doctoral, por lo que le estoy siempre agradecida. Por eso, a la hora de contribuir de algún modo a este libro de homenaje, y puesto que hace ya mucho tiempo que no me dedico a la investigación literaria, sino a la lingüística aplicada, pensé en esta entrevista pequeña y humilde, aún inédita, que osé pedirle a Torrente con el atrevimiento

y la ingenuidad que solo se perdonan por la juventud e ilusión con que la acometí. De regreso tras aquel curso de verano, pasé lo que quedaba de julio y agosto leyendo toda la obra de Torrente, comencé en septiembre el doctorado y pude defender al cabo de un año, en 1989, la tesina que llevaba por título *La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: Una lectura de Javier Mariño*, la primera de sus novelas.

La memoria suele ser engañosa y, en efecto, aunque hubiera jurado que el texto de la entrevista figuraba como anexo de ese trabajo académico, cuando fui a leerla comprobé que no aparecía por ninguna parte. Escuché entonces de nuevo la grabación, que sí conservaba, y decidí transcribirla, por el valor que pudieran tener las respuestas de Torrente Ballester. Escuchadas desde la actualidad, siguen revistiendo interés, creo, como muestra de la visión que sobre la literatura tenía este gran escritor y como reflexión sobre su propia obra, a la altura de sus casi ochenta años: «donde da la vuelta la vida», parafraseando el título *Donde da la vuelta el aire* del segundo volumen de su famosa trilogía *Los gozos y las sombras*. Para presentar la entrevista, he renunciado a incluir una introducción académica sobre la vida y obra del autor, que hubiera rebasado la extensión requerida; he optado, no obstante, por incluir a pie de página alguna aclaración que pudiera ayudar a seguir mejor el hilo de la conversación. Aquí quedan, pues, aquellas palabras, léanlas con indulgencia, pero con la atención que merecen unas opiniones siempre actuales y especialmente vigentes hoy en día.

P.: Ayer, cuando dio su conferencia¹, me sorprendió su contenido tan personal, porque como se titulaba «Charla en torno a mi obra literaria», esperaba algo más académico. Pero resulta mejor sin duda una charla como la que impartió, porque, como bien dijo, esas cosas no vienen en los libros, mientras que cualquier otro tipo de referencia se puede encontrar en los manuales.

R.: Cierto. Al final, hablo de mí mismo...

P.: Si le parece bien, podemos hacer un par de preguntas de tipo general sobre literatura y después ya entramos en aspectos concretos de su obra.

R.: Muy bien.

P.: En alguna ocasión usted ha dicho que, por ejemplo, la novela actual se encontraba en un buen momento. Sin embargo, me chocó que el otro día, en una conferencia de un profesor estadounidense en la Universidad de Alicante, se comentaba que la literatura española estaba en un momento de decadencia.

1. En el marco del Curso Superior de Filología Hispánica *La novela española actual: teoría y práctica*, Universidad de Salamanca, julio de 1988.

Y si no ya de decadencia, sí al menos de menor importancia respecto de la literatura hispanoamericana. Que había que eliminar ese cierto chauvinismo que teníamos, como si la literatura española fuera la metrópolis, pues no dejaba de ser una más, entre la literatura argentina, la colombiana... Vamos, que no tenía ya el papel preponderante que en otras ocasiones se le había concedido. ¿Está usted de acuerdo en hablar incluso de decadencia o le parece algo exagerado?

R.: A mí me parece que eso está mal enfocado, porque parte de una situación histórica que ha sido superada hace muchos años, la situación que tuvo España de metrópoli. Esa situación la perdió de hecho y de derecho cuando se independizaron los antiguos virreinos y, aunque la dependencia cultural se mantuvo, ya no fue solamente la dependencia cultural de España, sino en general de Europa y también de los EE.UU. Es decir, que, durante el siglo XIX, las minorías cultas hispanoamericanas conocen otras culturas además de la española e incluso algunos buscan deliberadamente en otras culturas distintas de la española otra manera distinta de interpretar la realidad. Literatura americana la hay siempre, lo que sucede es que no se conoce por culpa de los españoles, que somos un poco soberbios, despectivos, porque también hay una gran literatura portuguesa que tampoco se conoce.

P.: Y está ahí al lado...

R.: Sí, está ahí al lado. Y luego porque, naturalmente, cada uno de estos países va adquiriendo su identidad, va expresándola y es natural que aparezca gente que tenga talento. Pero lo que sucedió es que la aparición de estos americanos, digamos en grupo o bloque, coincidió con un momento malo de la literatura española, no porque no hubiera buenos escritores, sino porque eran unas circunstancias políticas poco favorables. Y además en un momento en que los que constituían la oposición intelectual al régimen hacían unas propuestas que ya estaban superadas por la historia, entonces vino esa época penosísima del social realismo en la que se consumieron y se agotaron y se hundieron media docena de muchachos que podrían haber sido buenos escritores, se les decía que no había que escribir bien... en fin, una serie de tonterías y, claro, de repente aparecen los americanos que tienen imaginación, que escriben bien y que se llevan a la gente, a mí esto me parece normal.

P.: En la situación actual, superado ese momento del boom hispanoamericano, se ha amplificado la imagen de la literatura española: si hablamos de literatura en castellano, pues ya no es la española la única existente, obviamente.

R.: Esto es un hecho, un hecho lógico. Yo no veo la razón por la que los americanos deban estar supeditados, ni en esto ni en nada. Si algo queda de espíritu colonizador, pues hay que renunciar a eso. Ahora, tampoco hay que adquirir,

como adquiere mucha gente, un complejo de inferioridad pensando que todo lo americano, por ser americano, es mejor que lo nuestro, ¿no? Es muy posible que ese señor que lo dijo no entienda de literatura, porque una cosa es saber de literatura y otra entender de literatura. No tiene nada que ver una cosa con la otra.

P.: ¿La diferencia entre eruditos y literatos de veras?

R.: No, no. El entender no tiene nada que ver con la ciencia.

P.: ¿Se refiere a la intuición, quizá?

R.: No. Es una relación directa con la obra de arte, no solamente con la literatura, con el arte en general, no tiene nada que ver con la investigación, es un tipo de relación cordial, diríamos. Y claro, pues estos señores, a quienes yo conozco porque yo estuve en América y sé qué puntos calzan... no todos, claro, porque también hay gente que está muy bien informada, que tiene buen gusto y entiende de literatura, pero, en general, son señores que saben más o menos, pero que no saben lo que se traen entre manos. La prueba de ello está en los libros que se estudian. Por ejemplo, yo he dado muchas conferencias en universidades americanas, hablando de cuatro libros estupendos que ellos ignoraban. Y no digo cuatro autores, porque a algunos autores los conocían. Es decir, allí no se conocía, por ejemplo, el *Félix Muriel* de Rafael Dieste [*Historias e invenciones de Félix Muriel*], que es el mejor libro publicado en la emigración. No se conocía *Los niños tontos*, de Ana María Matute, que es el mejor libro de Ana María Matute. No se conocía el *Alfanhuí* [*Industrias y andanzas de Alfanhuí*], de Ferlosio. Y no se conocía en absoluto a Álvaro Cunqueiro. ¿Por qué? Porque los periódicos no hablaban de eso, hablaban de otras cosas, se guían por lo que dicen los periódicos y los periódicos dicen lo que les parece. Y entonces, en aquella época, mucho más. Así, yo creo que en este momento [1988] hay una docena de escritores, entre los treinta y los cuarenta años, que van a constituir una generación importante. Escritores que tienen una orientación completamente distinta a la de los de mi época y las generaciones siguientes, tienen otra actitud frente a la literatura, tienen otra cultura y saben escribir. Claro, hay casos confusos, porque hay gente que escribe bien, pero no escribe buenas novelas. Eso pasa. Pero hay gente también que escribe muy bien. En los periódicos aparecen nombres de gente que escribe maravillosamente.

P.: Claro, estoy pensando, por ejemplo, en Paco Umbral, que escribe muy bien, pero a las novelas les falta algo...

R.: Les falta todo. Es otra cosa completamente distinta. No basta saber escribir para hacer una novela. Y se puede hacer una novela escribiendo mal, cosa que no aconsejo a nadie, pero que de hecho sucede.

P.: Pero no dejará de ser una mala novela, al final.

R.: Bueno, puede ser una buena novela mal escrita. Quiero decir que la prosa en que está escrita no es una prosa deslumbrante ni maravillosa, es una prosa funcional.

P.: Usted ha dicho en alguna ocasión que sus comienzos como escritor fueron un error, refiriéndose a sus primeras obras de teatro, ¿piensa lo mismo respecto a la novela o no se arrepiente de nada de sus principios?

R.: Bueno, en primer lugar, yo no me arrepiento de nada. Me hago cargo de mis errores, porque sobre mis errores se montan mis aciertos. Y tengo, o intento tener, una actitud objetiva ante mí mismo. Y claro, reconozco, por ejemplo, que el modo expresivo que yo usaba cuando escribí el *Viaje del joven Tobías*² es un error estético. Es decir, el *Viaje del joven Tobías* es un libro para mí importante, pero que no está escrito como debía, es un error de expresión, justificable, porque entonces se escribía una prosa muy recargada. Así como la generación del 27 fue una generación de grandes poetas, no lo fue de grandes prosistas. Esto no quiere decir que no haya habido buenos prosistas en el 27, pero son pocos, y sobre todo había una actitud ante la prosa que se puede sostener en cierto tipo de géneros, pero no en un género dramático o narrativo. Y claro, pues yo estaba más o menos imbuido de aquella estética y me salió *El viaje del joven Tobías*... creo que me curé pronto, porque me di cuenta, si no, seguiría escribiendo una prosa imposible.

P.: Respecto a la Generación del 27, alguna vez que se le ha intentado encuadrar en la Generación del 36, usted ha dicho que se veía más bien solitario, que se sentía más cercano a la Generación del 27, lo cual es un aspecto poco conocido. Más cercano, ¿en qué sentido?

R.: No, mira, lo que pasa es que la Generación de 27 influyó sobre mí, porque era lo que estaba vigente cuando yo tenía dieciocho años. Yo nací el 10, de manera que el 27 yo tenía diecisiete años y, claro, aquellos escritores eran unos escritores deslumbrantes y es lógico que un adolescente que empieza a escribir se sienta atraído por ellos. Por otra parte, mi formación cultural es anterior a la Guerra Civil, coincide con esa época. Evidentemente, quien más ha influido

2. La obra teatral *Viaje del joven Tobías* se publicó en Ediciones Jerarquía en 1938 con el subtítulo *Milagro representable en siete coloquios*.

en mi constitución espiritual fue Ortega y Gasset. Ahora, creo que eso ya está superado, ¿verdad?, y puedo adoptar una actitud objetiva e incluso crítica ante este grupo de escritores, a los cuales sigo reconociendo valor y admirando. Pero, vamos, quizá me haya apartado de ellos más de lo debido.

P.: Más de lo debido, ¿por qué?

R.: Bueno, porque yo siempre tuve afición a las literaturas extranjeras y, claro, encontré a otros poetas, probablemente iguales o superiores. No hay que pensar que la cumbre de la poesía fueran ellos. El momento anterior a las guerras fue un momento muy brillante de la cultura europea y, aunque hoy se tiende a olvidarlo, pero está ahí, se está viviendo de lo que ellos hicieron y nos dieron.

P.: ¿Cree usted también en la importancia de las lecturas certeras? Por ejemplo, usted decía que a los 30 años había leído ya cuanto le podía influir literariamente hablando... ¿Hay lecturas que pueden marcar de por vida? Estoy pensando en el *Quijote*, que es un tema recurrente en usted.

R.: Influyen sobre uno aquellos escritores con los cuales uno se siente de alguna manera afín. Hay grandes escritores que yo he leído, que yo admiro, pero que no me han dado nada, por ejemplo, Proust. Yo tengo una mente, una sensibilidad y una personalidad completamente distintas y, si yo le imitara, sería un imitador de Proust, no sería yo. Entonces, yo me encuentro mejor en la línea cervantina, que es una línea de literatura inglesa, no española; en España no le han hecho caso a Cervantes nunca, por mucho que hablen de él, no hay ningún escritor español que haya recogido la herencia de Cervantes.

P.: Por cierto, hablando de Cervantes, yo siempre leía sus colaboraciones en el *Sábado Cultural del ABC*, que se publicaban bajo el título de «Cotufas en el golfo»³ y hasta que leí esa misma expresión en el *Quijote*, me devanaba los sesos pensando qué significaría, porque no lo había oído nunca.

R.: Claro, fue un tributo.

P.: Y ahora, ¿qué hace más, leer o releer?

R.: Bueno, yo tengo una escasa capacidad de lectura, porque veo mal. Entonces, suelo guiarme un poco por lo que se dice de los libros, y a veces me encuentro con que lo que se dice es acertado; y otras veces me encuentro con que se establecen reputaciones que no responden a la realidad. Por ejemplo, a mí me

3. *Cotufas en el golfo* (Destino, 1998) recoge los artículos que compusieron la columna de igual nombre que publicaba Torrente entre los años 1981 y 1986 en el periódico *ABC*, muchos de los cuales trataban temas cervantinos.

parece que Milan Kundera no es un gran escritor. Claro, la gente está embobada con él...

P.: También está en las listas de los libros más vendidos.

R.: Claro, eso es resultado también de la propaganda. Es un escritor inteligente, interesante, pero no es un gran escritor. No puede sustituir a Proust, por ejemplo, o a Joyce. Es un buen escritor corriente.

P.: ¿Y suele usted leer lo que se escribe acerca de su obra o está un poco al margen?

R.: Es que es muy difícil estar al tanto de todo lo que se dice de uno, porque no llegan hasta mí todas las opiniones de los demás... Una crítica que aparezca en *El País* o en el *ABC*, en un diario o una revista de gran tirada, siempre acaba uno leyéndola. Pero como se escribe en muchos sitios, es difícil acceder a todo.

P.: ¿Le suena muy tópico cuando se dice respecto a su obra que hay un comienzo en la novela intelectual, luego una renovación de la novela tradicional más o menos realista, y finalmente una revolución con *La saga/fuga de J.B.*?⁴ ¿Qué hay de cierto en esa estructuración de su obra?

R.: Yo lo que creo es que desde mi primer libro hasta el último hay una evolución. Efectivamente, yo no escribo ahora como cuando escribí *Javier Mariño*, creo que mi literatura ha mejorado, se ha enriquecido y presenta una fisonomía distinta, quizá mejor, quizá peor, no lo sé, pero evidentemente no es lo mismo. Pero bueno, esto le sucede a cualquier autor, salvo a los que encuentran una fórmula y se acomodan a ella. Todo escritor tiene una historia personal que, por lo general, depende, en primer lugar, de lo que uno lleva dentro y de lo que uno ve como suyo; y, en segundo lugar, porque se van viendo cosas distintas que, más o menos, le van a uno abriendo caminos. Yo pienso que el escritor vivo y curioso siempre tiene en cuenta lo que hacen los demás, aunque no lo imite. Evidentemente, cuando yo escribí mi primer libro, mi personalidad literaria y cultural estaba formada y, claro, pues todo lo que se puede encontrar en cualquier libro mío de esta década está en germen en *El viaje del joven Tobías*.

4. Obras como *Javier Mariño* (1943), *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) o *Ifigenia* (1950) representarían esa primera etapa de novela intelectual. El retorno al realismo se suele identificar con la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957, 1960, 1962), *Don Juan* (1963) y *Off-side* (1969). Mientras que obras como *La saga/fuga de J.B.* (1972), *Fragmentos de apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980) constituirían una evolución hacia un tipo de novela de estructura más compleja.

P.: Ayer, en la conferencia siguiente a la suya, la profesora Isabel Criado hablaba del problema de la censura en la novela de los 40 y puso casualmente como ejemplo el caso de su novela *Javier Mariño*, que fue publicada y después retirada por la censura⁵. ¿Qué supuso esta experiencia?

R.: Por una parte, claro, a mí me dio un gran disgusto. Pero, hoy, visto con casi medio siglo de perspectiva, me parece que fue una acción afortunada, porque me hizo reflexionar sobre la situación real y acomodarme a ella, porque claro, si no, yo me hubiera encerrado en mi casa y no hubiera vuelto a escribir. Entonces, como existía realmente la censura y había que trabajar con ella, había que pensar. Pero esto me pasó a mí y a todos los escritores de la época: había que ver la manera de engañar a la censura. Nos dedicamos a engañar a la censura, que por fortuna no estaba en manos de personas inteligentes, sino de personas a las cuales era fácil engañar. Es decir, que yo publico en los años cuarenta dos sátiras políticas, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* e *Ifigenia*, que pasan por la censura sin ninguna tachadura.

P.: No se enteraron.

R.: En efecto, afortunadamente, era gente que no veía más allá de sus narices. Si se decía una palabrota, la tachaban, si se decía algo contra Franco, lo tachaban, si se describía una escena verde, la tachaban... pero fuera de esto, no veían otras cosas.

P.: Que era lo más importante.

R.: Claro, era lo más importante. De manera que llegamos a saber cuáles eran los caminos indirectos por los cuales se podía transitar. Y en cuanto al pensamiento, a decir lo que uno quiere, muy pronto, cuando hicimos la revista *Escorial*, que la hicimos entre unos cuantos amigos⁶, la hicimos sabiendo que teníamos que manifestar claramente unos elogios al régimen, para, al amparo de estos elogios al régimen, decir lo que nos diera la gana, vamos. De manera que es muy corriente encontrar en mis artículos y ensayos textos donde se hace una sátira o una crítica de una realidad y termina diciendo «cuando nosotros mandemos, ya veréis cómo esto desaparece». Claro, era la pantalla que nos permitía decir lo otro, que era lo que nos interesaba, porque si no, tendríamos que haber callado la boca durante 40 años, y no callamos la boca.

5. A esta cuestión dediqué con posterioridad el artículo «*Javier Mariño*: el influjo del pensamiento falangista en la ideología de los cuarenta» (*Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Universidad de Amsterdam, 1993, 2.^a época, n.º 2, 363-372).

6. La revista *Escorial*, fundada por Dionisio Ridruejo y Laín Entralgo, y en la que colaboraron Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Torrente Ballester, entre otros muchos autores, se editó en Madrid entre 1940 y 1950.

P.: ¿Y cómo se disolvió el grupo de la revista *Escorial*?

R.: Bueno, nos echaron, simplemente. La revista continuó, pero a los que la habíamos empezado nos echaron. Pero ahí están los años de revista, que tienen su importancia, no como realización, sino como intento.

P.: Por lo que respecta a su labor crítica, ¿cree usted que ha sido una ventaja la dedicación docente (estoy pensando en los numerosos profesores / poetas / críticos) respecto a quienes la escriben solo desde el ejercicio literario? O sin hablar ya de ventaja, ¿la ha propiciado en cierto modo?

R.: Pues mira, afortunadamente esto ya ha desaparecido o está en vías de desaparecer, se creía que eran incompatibles la labor crítica y la literaria, olvidando, por ejemplo, que en España hubo importantes escritores que fueron críticos. Por ejemplo, Valera, Pérez de Ayala...

P.: Clarín.

R.: Clarín... De manera que había una tradición de escritores críticos, o por lo menos unos ejemplos. Pero en literaturas como la inglesa o la francesa, es acostumbrado que un señor que escribe poemas, que escribe comedias, que escribe novelas, sea al mismo tiempo crítico. Por ejemplo, Eliot. O la mayor parte de los novelistas ingleses del siglo XVIII o XIX fueron gente que, al lado de su obra crítica, tienen una obra reflexiva. Es decir, que escriben sabiendo lo que escriben y, desde luego, cómo escriben. Como aquí en España lo que gusta es aparecer como 'dominado por el ángel', pero eso es una bobada. Ningún gran escritor español ha pensado que ha escrito 'dominado por el ángel'. Porque el propio Galdós, por ejemplo, fue crítico, y hay cartas por ahí de Galdós que están sin publicar, de las cuales se deduce que tenía una reflexión sobre la literatura. Doña Emilia Pardo Bazán era crítica al mismo tiempo que novelista. Es decir, que toda esta actitud negativa hacia la duplicidad, es una actitud de mediocres y de currinches, gentuza que se mete en la literatura y hace daño. En mi época hizo mucho daño. Claro, mi caso, por ejemplo, que empecé escribiendo teatro y fracasé como dramaturgo, esto es evidente, ¿no?, es decir, fracasé sin fracasar: me di cuenta de que yo no tenía nada que hacer por ese camino y lo dejé y luego me dediqué a la crítica de teatro, entonces, yo era un «resentido», porque supuestamente no tenía nada en la cabeza y bueno, después escribí cuarenta libros, prueba de que sí tenía algo en la cabeza y de que los que eran unos imbéciles eran ellos...

P.: Y cuando durante todos estos años ha estado usted publicando libros escritos con anterioridad, ¿qué ha sentido al reescribirlos? Porque habrá tenido que revisarlos, puede haber cambiado su conciencia sobre ellos...

R.: Bueno, yo el único libro que publiqué en esas condiciones es *La princesa durmiente va a la escuela*, lo demás en realidad son reediciones de libros publicados. *La bella durmiente* no se publicó. Entonces, yo lo que tengo es interés de que existan actualmente ediciones de todos mis libros para que quien quiera saber cómo es mi literatura disponga de ella en su conjunto. Porque, claro, yo publico *La saga/fuga de J.B.* y la gente dice...

P.: ¿Esto de dónde ha salido?

R.: Claro, pues mire, detrás de *La saga/fuga de J.B.*, hay *Don Juan*, la trilogía de *Los gozos y las sombras*, *La princesa durmiente va a la escuela*, *Ifigenia*, *Guadalupe Limón*, *Javier Mariño*... y un montón de ensayos⁷. Ahí tiene usted todo, lea, vea la evolución. El que lee la totalidad, sobre todo si la lee cronológicamente, se da cuenta de que hay una coherencia, de que hay una evolución, de que hay ciertos temas que se van desarrollando de distintas maneras, en fin, que hay un conjunto coherente, que no es que de pronto aparezca un libro por la gracia de Dios.

P.: ¿Cuál ha sido su relación con la literatura gallega? ¿Nunca se ha visto tentado de escribir en gallego?

R.: Sí, pero yo no sé gallego para escribir, sé gallego para hablar. [*Enciende un cigarrillo.*] Mi relación con la literatura gallega... la conozco, además desde muy joven, yo leía a Curros Enríquez o Rosalía de Castro desde que tenía 12 años, y a Castelao, claro, yo tengo un buen conocimiento de la literatura gallega y de la literatura gallega medieval, lo que pasa es que mi relación es más con Galicia, como entidad histórica y cultural, como realidad, que con la literatura gallega. Es decir, yo soy gallego de carácter y las bases de mi visión del mundo son gallegas. Y, claro, esto ya después se corrigió, se perfeccionó, se modificó, pero está ahí, sigo siéndolo.

P.: ¿Se ha planteado alguna vez, bueno, a estas alturas supongo que sí, la labor literaria como una profesión? ¿Ha habido épocas en que haya dejado al margen la creación y se haya dedicado solo a la docencia, en que se haya apartado de la literatura?

R.: De la literatura nunca.

P.: Sí, claro, de la creación quiero decir.

7. Entre su obra ensayística se cuentan *Compostela y su ángel* (1948), *Literatura española contemporánea* (1949), *Teatro español contemporáneo* (1957), *Panorama de la literatura española contemporánea* (1961, dos tomos), *El Quijote como juego* (1975) o *Ensayos críticos* (1982).

R.: Bueno, he tenido un apartamento entre el 50 y el 56, durante esa época no publiqué más que una cosa. Pero esa fue una época de trabajo literario de otra naturaleza, escribí ensayos, una historia de la literatura... yo no me aparté nunca de la literatura, porque es lo mío. Lo que pasa es que yo, además, he tenido siempre curiosidad por saber no solo cómo va la literatura, sino también cómo va la reflexión sobre la literatura. Y, claro, en los cincuenta años que llevo escribiendo ha habido muchos cambios y siempre he querido estar enterado para tomar una actitud ante ellos. Actitud que, en el caso del *Nouveau roman* o de la novela del social realismo, fue negativa, porque no me interesaban. Y en otros casos sí, por ejemplo, la nueva lingüística, la nueva crítica, todo este fenómeno del estructuralismo me interesó y lo estudié a fondo.

P.: ¿Le pilló a usted en Estados Unidos?

R.: Sí, me pilló en Estados Unidos, con mucho tiempo por delante y con todos los libros que necesitaba, de manera que pude enterarme. En este caso, mi actitud fue bastante más positiva que en el anterior.

P.: ¿Valora en general positivamente su paso por Estados Unidos? Al menos académicamente...

R.: No solo académicamente, en general. Yo en los Estados Unidos padecí mucho de morriña y esto me hizo ser un poco injusto, porque la verdad es que yo trabajé en los Estados Unidos muchísimo, con mucha facilidad, por lo que el balance es enormemente positivo. Aunque, como yo soy bastante sentimental, echaba de menos mi tierra, pero, vamos, fue una buena época en todos los aspectos. Porque yo me marché de España después del fracaso de *Don Juan*⁸, que realmente fue el único de mis fracasos que me dolió, y pude llegar a una situación de serenidad y darme cuenta de lo que valían mis cosas y de por qué no se estimaban.

P.: ¿Se sentía usted solo en el terreno literario, sentía que nadie hacía el tipo de literatura que hacía usted?

R.: Bueno, eso no molesta, lo que molesta es la actitud negativa de los demás. Si uno publica libros es para que se entiendan, no para que se rechacen sin conocerlos y, claro, el caso de *Don Juan* es paradigmático a este respecto. Yo no sé si es el mejor de los míos, pero claramente es uno de los mejores. Hay

8. Cuando se publicó *Don Juan*, en 1963, no obtuvo éxito ni de público ni de crítica. Al cabo de tres años, en 1966, Torrente recibió una invitación de la Universidad de Albany para ejercer como profesor permanente y se trasladó allí con toda su familia. Aunque volvió a España en 1970, aún colaboró algunos semestres con Albany, hasta su regreso definitivo en 1973.

mucha gente que cree que sí lo es y, sin embargo, es un libro al que no se le hizo ningún caso. Ahora ya es conocido, sí, y hay escritos sobre él, importantes, pero en el año 63 en que se publicó era un libro extemporáneo, la gente no iba por ahí, no se había llegado todavía a eso. Con decir que entre 1963 y 1972 habían salido del almacén 900 ejemplares, que sale a cien por año, hay que pensar que de esos 900 la mitad por lo menos fueron regalo. Es decir, que fue un fracaso en toda regla. Y me dolió, fue un momento grave en mi carrera literaria. Me marché de España pensando en no volver, en fin, yo qué sé... Sí, sí. Lo que pasa es que yo no sabía lo que era vivir fuera. La gente no sabe lo que era escribir entonces. No solamente por la censura, la gente se refiere sobre todo a la censura, pero es que había muchas censuras, además de la oficial.

P.: ¿La cerrazón de los críticos?

R.: Muchas cosas: actitudes dogmáticas... en fin.

P.: Curiosamente, hablando sobre *Los cuadernos de un vate vago*⁹, que en su mayor parte está escrito en Estados Unidos, comentaba un profesor que «de vago, nada», porque estas son de las vagancias fructíferas. Deja constancia de lo que le costó, pero no paró de escribir, como acaba de decir.

R.: Trabajé mucho, aunque soy vago en otros sentidos.

P.: ¿Y de su labor como académico está satisfecho?

R.: [*Pausa larga.*] De esto no me gusta hablar¹⁰.

P.: Pues no hablemos...

R.: No tiene importancia, es decir, el hecho de ser académico no influye en la producción, es algo de tipo social.

P.: Aunque no deja de ser un reconocimiento a su labor.

R.: Sí, claro, pero quiero decir que a mí no me ha cambiado.

P.: ¿Y los premios literarios?

R.: Pues tampoco.

9. *Los cuadernos de un vate vago* son unos diarios de trabajo que aparecieron publicados en 1982.

10. Torrente Ballester fue elegido académico de número de la Real Academia Española en 1975, donde ocupó el sillón E, si bien leyó su discurso de ingreso en 1977. Versaba «Acerca del novelista y su arte» y fue respondido por Camilo José Cela.

P.: ¿Ni siquiera con el Premio de la Crítica?¹¹

R.: Sí, bueno, pero habían cambiado ya muchas cosas en el 72, que fue el primero que me dieron. Incluso el mundo español, aunque todavía existía censura, ya pensaba de otra manera, se abría más, se había abierto a otras ideas que no eran las que estaban más o menos enquistadas. La prueba está en que *La saga/fuga de J.B.*, que tuvo que pasar por la censura, estuvo 24 horas, es decir, que el censor no pudo ni oírla. Entró hoy y mañana dieron la autorización.

P.: Ni la leyeron.

R.: Claro, pero si en vez del año 71 hubiera sido el 61 se la habrían cargado, porque está llena de cosas que en ese momento hubieran sido escandalosas.

P.: ¿Le sorprendió el revuelo que se armó con la publicación de *La saga/fuga de J.B.*? ¿Cómo lo encajó?

R.: Hombre, a mí no me desagradó, me pareció muy bien, fue una sorpresa, me di cuenta entonces de que las cosas habían cambiado, porque pasó la censura. Vamos a suponer que hubiera salido el año que publiqué *Don Juan* [1963], pues hubiera corrido la misma suerte que esa novela.

P.: ¿Podría explicar esta afirmación suya, «Solo soy un testigo metafórico de la realidad», como definición de la tarea del novelista?

R.: Eso tiene mucho que ver con lo que ayer os expliqué de la experiencia de la realidad, y de que siempre, en la base de toda obra literaria de tipo narrativo, hay una operación que se puede explicar como metáfora. No sé cómo decir esto... que la novela no es solamente una metáfora, es también una... ¿cómo se llama el tercer tropo?

P.: ¿Metonimia?

R.: Eso. Jakobson, por ejemplo, dice que la novela es una metonimia, yo creo que es algo más que una metonimia, pero es también una metonimia, además de ser una metáfora.

11. El Premio de la Crítica lo obtuvo en dos ocasiones: por *La saga/fuga de J.B.* (en 1972, junto con el Premio Ciudad de Barcelona) y por *Fragmentos de apocalipsis* (en 1977). Previamente, en 1969, había conseguido el Premio Juan March de novela por *El señor llega* (primer volumen de *Los gozos y las sombras*). *La isla de los jacintos cortados*, por su parte, ganó en 1981 el Premio Nacional de Narrativa. Con posterioridad llegaron el Príncipe de Asturias (1982), el Cervantes (1986) y, finalmente, el Planeta por *Filomeno, a mi pesar* (1988).

P.: En realidad, enlazando con lo que decía usted ayer, sería más una metonimia, en el sentido de tomar una parte de la realidad...

R.: Sí, claro, en ese sentido es una metonimia, pero en otro sentido es una metáfora, es el dar una versión de lo real mediante un término de comparación.

P.: Muchas veces hablando de la fantasía en su narrativa se le ha relacionado con el mundo de Álvaro Cunqueiro, ¿qué opina de ello?

R.: Álvaro Cunqueiro y yo, que somos contemporáneos, coetáneos, amigos y gallegos, tenemos muchas cosas en común. Cosa por otra parte explicable, porque nuestra cultura es la misma, nuestra experiencia histórica, social, fue la misma. Hay diferencias importantes: por ejemplo, la relación con la realidad es mayor en mi literatura que en la de Cunqueiro y es cosa curiosa, porque cuando Cunqueiro describe la realidad hace costumbrismo, cosa que yo no hice nunca. Pero, por ejemplo, ante la lengua castellana, tenemos una actitud muy semejante, pero esto se explica no por imitación. Podría decirse que tanto él como yo pertenecemos al mismo clan, no es así, es que el hecho de tener como lengua madre el gallego influye en la manera de escribir el castellano, en la sintaxis, por ejemplo. La sintaxis de Cunqueiro tiene más relación con el gallego que la mía, pero la mía también tiene mucha relación con la sintaxis gallega. Y luego sobre todo el concepto musical de la prosa, es decir, que nosotros partimos de una lengua que tiene un ritmo distinto al del castellano, entonces intentamos aplicar al castellano que usamos el ritmo originario. De manera que, en ese aspecto entre Cunqueiro y yo hay una coincidencia. Él prestó mucha más atención a la cultura céltica que yo, se nutrió de la cultura céltica, no solo gallega, sino en general, de la bretona, irlandesa, etc., que en mí también han influido, pero menos, hay menos elementos de este origen en mi literatura que en la de Cunqueiro, pero en la mía también los hay. En fin, dos escritores que son amigos, que han hablado mucho de estas cosas, que han tenido experiencias semejantes... Ahora bien, Cunqueiro coincide mucho más con Borges que yo, sin que Cunqueiro haya leído a Borges.

P.: ¿Sin que lo haya leído?

R.: Cunqueiro realmente yo creo que apenas ha leído a Borges. Sin embargo, yo creo que coincide en muchas cosas con él, por ejemplo, en la utilización de las materias literarias. Yo también hago literatura sobre literatura, en un sentido distinto, porque, claro, si hacemos un triángulo Borges, Cunqueiro y yo, Borges está en un extremo, Cunqueiro está en el otro y yo estoy en medio. Pero yo estoy seguro de que Cunqueiro no leyó a Borges o apenas lo leyó. Yo sí, yo he leído a Borges y fui amigo de él, pero no creo que haya influencias, sino coincidencias.

P.: El aspecto metaliterario de algunas de sus novelas es crucial, un tema recurrente no solo de ellas, sino de la literatura reciente. Bueno, reciente no, porque está claro que ya Cervantes hacía literatura sobre su literatura...

R.: ¡Claro, claro!

P.: Pero es una línea que ha estado como soterrada, ¿no?

R.: Sí, pero es una línea real, la literatura está ahí y está viviendo sobre nosotros. Y, además, la literatura, en muchos escritores que no tienen la reputación de culturalistas que tenemos nosotros, está también. La gente no ha dicho nunca, y en cambio es verdad, que la primera serie de *Los episodios nacionales* es una novela bizantina, tiene la estructura de una novela bizantina: dos amantes que se encuentran, que se separan, que se encuentran, que se separan... exactamente.

P.: A lo mejor inconscientemente por parte de Galdós...

R.: ¡Qué va a ser inconscientemente! Galdós había leído *Persiles y Segismunda*, que es una novela bizantina. Nada de eso, Galdós lo sabía perfectamente, Galdós había leído mucho. Lo que pasa es que los que criticaban a Galdós no conocían la novela bizantina.

P.: Así, no puedes encontrar algo que no conoces.

R.: Justo, es decir, que los errores de los críticos proceden siempre de un desconocimiento. Para ser crítico hay que conocer toda la literatura.

P.: Pero eso es tan difícil... Según esa postura, por modestia, nadie hablaría de nada, porque, claro, «cómo voy yo a opinar, si yo no sé nada...», hay que partir de un cierto atrevimiento.

R.: Claro, es lo que pasa, la osadía. Pero, vamos, hay cosas tan curiosas... Por ejemplo, en *La saga/fuga de J.B.*, hay un momento muy concreto que coincide con un escritor inglés que yo he leído mucho. Entonces yo escribí esas páginas y me di cuenta de que coincidían con algo que yo había leído. Podía haberlas suprimido, pero las dejé. Hace cinco o seis años, estuve en Cambridge, en la Cátedra de Colin Smith, con todos sus estudiantes, para hablar de *La saga/fuga*. La sesión duró casi tres horas y yo les dije: «En *La saga/fuga* hay algo que procede de un escritor inglés más o menos contemporáneo. Cuando vuelva el año que viene, tienen ustedes que decirme quién es». Volví al año siguiente y no lo sabían. Bueno, la segunda vez alguien dijo «es un escritor del XVIII», no, les dije, es de este siglo. No lo sabían, porque la gente no lee.

P.: O no lee, o lee por encima, y así no se pueden captar esos matices. Y cuando hace un momento decía que a Cervantes en España no se le ha hecho caso, estaba pensando yo en Eduardo Mendoza, no sé si ha leído *El misterio de la cripta embrujada*, una lectura que a mí me recordaba mucho el estilo cervantino.

R.: Es muy posible que los escritores contemporáneos vuelvan a Cervantes.

P.: ¿Pero sigue creyendo que, en general, no se le ha atendido suficiente?

R.: No, porque Cervantes no es un escritor español, no tiene nada de español, si acaso, es un escritor gallego.

P.: Dicho así, suena provocativo, antes decía «inglés», ¿en qué sentido?

R.: Bueno, no es que sea un escritor inglés, es que los ingleses aprendieron de él. Hay varios escritores ingleses que comienzan una novela diciendo «voy a escribir una novela al modo de Cervantes». Realmente, la escuela cervantina es la escuela inglesa del siglo XVIII, novelistas que leen a Cervantes de una manera expresa. Por ejemplo, el *Tristan Shandy*, de Sterne, comienza justamente así. Claro, esta línea fue la que yo seguí.

P.: Que en España quedó interrumpida, porque el XVIII español...

R.: No solo, en el XVII ya no hay un estilo cervantino. Es decir, Cervantes es un escritor que tiene un éxito inmediato y al que se olvida enseguida. Y, claro, se le rescata en el siglo XVIII porque tiene fama fuera, si no, se le hubiera seguido ignorando. Y a pesar de eso, siguen sin entenderlo. Todo lo que se ha hecho en España sobre Cervantes es puñetera erudición, salvo Ortega y Gasset, que fue el primero que tiene una visión de Cervantes distinta y al cual siguieron luego, por ejemplo, Luis Rosales o Arturo Serrano Plaja. En fin, hay ya en este siglo, después de Ortega, tres o cuatro escritores que juzgan a Cervantes de otra manera, y que parten de un entendimiento y de un amor. Pero, en general, los españoles sienten que Cervantes les está tomando el pelo, porque es cierto, y les molesta, dicen que es un rollo y lo dejan.

P.: Su ensayo *El Quijote como juego* fue gestado tras muchas lecturas y se escribió en una época determinada.

R.: Yo leo el *Quijote* constantemente, sobre todo el *Quijote*, otras cosas también, pero sobre todo el *Quijote*. Lo que pasa es que una vez di un curso sobre el *Quijote* y de ese curso salió el libro¹².

12. Este ensayo literario apareció en 1975 y así explicaba el autor su origen en el prólogo: «Las ideas que conforman este trabajo, [...] en esbozo primero, más desarrolladas después,

P.: ¿Qué tal ha encajado usted el éxito? Porque hoy en día es usted conocido no solo en el ambiente literario, sino también entre mucha otra gente que tal vez no lo ha leído en absoluto...

R.: Bueno, la respuesta a eso es que vivo en Salamanca. En vez de irme a Madrid a ser un personaje, pues vivo en Salamanca.

P.: Tiene usted mucho apego a esta ciudad.

R.: No es que tenga apego, sino que vivo bien, la gente me quiere, me respeta, yo también los respeto a ellos, se han portado bien conmigo, me encuentro bien aquí¹³. No me interesa vivir el éxito, eso es muy desagradable, porque los españoles son muy celosos. Y claro, ojos que no ven... Yo ya no estoy para pelearme con nadie, que me dejen tranquilo.

P.: ¿Eso se aplica también a la crítica que habla de sus novelas y tal vez se equivoca en sus juicios?

R.: Generalmente se equivoca, porque, claro, no cabe duda de que yo soy un hombre de otra época. Por formación y porque yo veo el mundo de una manera distinta a como se ve ahora y esto, quieras o no, queda reflejado en mis libros. Por otra parte, yo vivo mi tiempo. Vamos a poner un caso, yo escribo una novela que se llama *Quizá nos lleve el tiempo al infinito...*

P.: Que es un endecasílabo perfecto, entre otras cosas...

R.: Cierto, pero el crítico no ve más que una novela de espionaje. Claro, este crítico no se da cuenta de que todos los elementos básicos de esa novela son elementos clásicos, y algunos de ellos que ya he tratado en otras obras mías. Como, por ejemplo, el tema del robot, que aparece en *El casamiento engañoso* por primera vez, reaparece en *Fragmentos de apocalipsis* y que yo debo, que yo descubrí en una película del año 28, muy pretenciosa, que ahora la han arreglado, *Metrópolis*, que me llevó a los orígenes del tema, que es la fábula de Pigmalión y Galatea, es decir, que es un tema clásico, cuyo rastro se puede

servieron de tema a varias conferencias, y, una vez precisadas, las utilicé como base de los cursos sobre el *Quijote* que me veo en la necesidad de dar anualmente a mis alumnos de bachillerato. No soy un erudito ni un hombre de ciencia, y si lo primero me resulta indiferente, no dejo de deplorar lo segundo y me apresuro a confesar que de muy buena gana hubiera aprendido en alguna parte los métodos y exposición de la crítica moderna. Mi trabajo es, pues, el de un aficionado más o menos ducho en lecturas, que añade a esta condición la de novelista profesional, la de inventor de ficciones, circunstancia en la que me amparo para aplicar a un texto ajeno y eminente el saber que de mi experiencia de escritor pueda haber obtenido».

13. Cuando Torrente se jubiló como catedrático de instituto en 1980, la ciudad de Salamanca le tributó un homenaje. Un regalo entrañable fue una versión del *Quijote* escrita a mano por sus exalumnos.

seguir a lo largo de toda la historia, el autómeta, el golem de la cultura judía, hay muchas referencias, sin tener nada que ver con los robots americanos. Claro, lo que yo no puedo poner es el mito de la Galatea tal como fue en su origen.

P.: Porque entonces lo estaría repitiendo tal cual.

R.: Claro, es una reutilización, algo que hago yo mucho, reutilizar temas viejos, que responden a preocupaciones constantes de la humanidad. Son tan reales como puede ser real una huelga, o una guerra, lo que pasa es que la gente no sabe lo que es la realidad.

P.: Volvemos a lo mismo, si se desconoce el tratamiento que han recibidos tales mitos no se pueden reconocer.

R.: Claro, por eso dicen «es una novela sobre el robot americano». Lo primero que pasa es que la palabra *robot* no es americana, es una palabra inventada por un escritor checoslovaco de este siglo, palabra que tuvo fortuna, pero que no es americana, sino europea¹⁴. Segundo, este señor daba actualidad a un tema muy viejo. Por ejemplo, en esa novela hay cosas muy concretas de la narrativa europea, como el tema de *La Venus de Ille*, de Merimée, con el anillo que le pone a la estatua, o sea que hay un compromiso matrimonial entre un hombre y una estatua, que es algo que aparece en esta novela. La gente no ha leído a Merimée, pero claro que hay una referencia, deliberadamente, porque yo me estoy moviendo dentro de un tipo de literatura, de variaciones temáticas que yo conozco y de las cuales soy consciente que estoy utilizando. De manera que cuando mi personaje le pone el anillo, que después resulta que es una máquina, pero él no lo sabe y ella hace así [*ofreciendo el dedo*], eso está deliberadamente puesto así, para anudarlo a una tradición. No es necesario, desde el punto de vista del desarrollo de la novela, pero a mí me parece necesario desde el punto de vista de decir «esto está dentro de esta tradición y no de la otra».

P.: Cree usted necesario, entonces, dejar constancia del seguimiento de una determinada tradición.

R.: Claro, naturalmente. La novela de Merimée, que procede de una leyenda, está dentro de una tradición del hombre y la estatua, una estatua que tiene vida, este es el problema, que tiene vida. La leyenda de *La Venus de Ille* es terrible, porque la estatua se convierte en un ser demoníaco. Pero si se desconoce no se puede relacionar y lo relacionan entonces con John le Carré y *El espía que*

14. En efecto, procede del término checo *robota*, que usa por vez primera el escritor de ciencia ficción Karel Čapek, en su obra dramática de 1920 *R. U. R. (Robots Universales Rossum)*, y con la que designa a unas máquinas pensantes que acaban por sublevarse y matar a su creador.

surgió del frío. Pero mi visión del mundo no tiene nada que ver con esa novela. Le Carré utiliza el realismo más triste y más pobre para renovar un género que se hubiera podido hacer de otra manera. Pero, en fin, a mí no me interesa eso, a mí me interesa otra cosa.

P.: Ese sería tal vez un ejemplo de lo que usted decía al inicio, «una novela buena, pero mal escrita», para poder llegar a todo el mundo...

R.: Bueno, pero eso es deliberado, eso forma parte de su visión de la novela. Yo no me propongo lo que Le Carré, realmente esa es una novela que es una metáfora.

P.: ¿En qué sentido?

R.: En el sentido de que lo que hace es, indirectamente, plantear un tema que está sin resolver, el tema de si la máquina puede llegar a tener vida, cosa que en este momento es una preocupación real, o si se puede llegar a la vida a través de la máquina, todos los intentos de creación artificial de vida... en el fondo, eso es lo que significa. Desde un punto de vista religioso, alcanza autonomía, alcanza vida y persigue trascendencia. En cambio, la muñeca de Estados Unidos está supeditada a un puro mecanismo, a una concepción de la vida como puro mecanismo y la otra no, son dos creaciones de dos culturas distintas.

P.: Ayer me dijo que tenía algo preciso que hacer a las 11:30...

R.: No te preocupes, porque...

No sé por qué no debería preocuparme, porque la grabación se corta en este mismo punto. Había pasado una hora y media de entrevista. Mientras me despedía y le agradecía el tiempo que me había dedicado, llegó la persona con quien Torrente Ballester había quedado a continuación: Jesús Aguirre, el duque de Alba. Así lo he recordado siempre. Sin embargo, ahora me surgen las dudas: del mismo modo que estaba convencida de que esta conversación ya aparecía como apéndice de mi tesina, tal vez este sea un recuerdo inventado. En cualquier caso, el comprobar que no estaba realmente publicada es lo que me ha permitido ofrecer aquí esta entrevista inédita, como tributo a mi querido profesor Miguel Ángel Lozano. Gracias por tantos años de enseñanza y por haber guiado mis comienzos en la filología.

«LA DULCE PÁTINA DEL TIEMPO» EN VÉZELAY, CIUDAD MUERTA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Eva VALERO JUAN
Universidad de Alicante

«Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta» es el título del trabajo en el que el profesor Miguel Ángel Lozano recogió e iluminó uno de los grandes tópicos de la literatura finisecular: el *topos* de la ciudad muerta, cuyo misterio atraparía a tantos escritores de la época de entre siglos y cuyo potencial para explorar en las profundidades del ser a partir del espacio urbano produciría reelaboraciones del mismo que atraviesan el siglo xx. En aquellas páginas de Lozano publicadas en 1994, en las que explicó —con la agudeza y la sensibilidad que caracterizan sus trabajos académicos— este tópico fundamental de la literatura que aborda la temática urbana, pude descubrir las claves de interpretación principales para el análisis de obras de distintas tradiciones literarias que recrean y desarrollan sus elementos constitutivos. Tal es el caso de algunos cuentos del narrador peruano Julio Ramón Ribeyro, en los que el autor que había inaugurado en la tradición literaria peruana el tema de la ciudad en transformación de mediados del siglo xx, reelaboró aquel tópico que servía de imagen contrapuesta a la urbe moderna, reubicándolo en dichos cuentos tanto en el espacio americano como en el europeo. Explorar esta reelaboración de la «ciudad muerta» realizada por Ribeyro, en concreto en el cuento «La piedra que gira» (1961)¹, nos descubre una trama que transcurre en la antigua ciudad francesa de Vézelay, y que se desarrolla en torno al recuerdo de un momento vital decisivo en la vida de su protagonista, ocurrido en la Segunda Guerra Mundial. Como veremos, el tópico de la ciudad muerta, que nació ligado a la noción decimonónica de la ciudad como estado de ánimo, tendrá en este relato

1. El cuento forma parte del libro de cuentos titulado *Los cautivos*, publicado en 1972 como parte del segundo tomo de *La palabra del mudo*.

un nuevo desarrollo significativo sobre las variaciones con las que cada autor lo moldea en relación con sus intereses y objetivos.

Pero antes de llegar a Ribeyro es preciso remontarse a los orígenes y configuración del tópico, y también a los modos en que determinados rasgos del mismo estuvieron presentes en la tradición de la literatura limeña desde comienzos del siglo xx. Para ello, me referiré, en primer lugar, a otro escritor peruano radicado en París, el modernista Ventura García Calderón, quien en 1912 evocaba su Lima natal en una crónica autobiográfica titulada «Elegía»², en la que el lirismo de su prosa autobiográfica realza, precisamente, la imagen finisecular de la «ciudad remota, polvorienta y casi muerta, donde las horas caen con sonido ritual sobre plazas lunáticas y por las calles dormidas que atraviesan los gatos como trasgos de una edad medrosa, la sombra de las “ventanas de reja” está encendida de amor» (1989: 6-7). Lima adquiere, en esta remembranza, su perfil colonial de ciudad silenciosa, su alma de ciudad dormida a orillas del río Rímac, evocada por tantos autores para la tradición de otro tópico de la literatura limeña, el de «una Lima que se va», íntimamente ligado al de la ciudad muerta en tanto que aglutina toda una literatura que fijó su objetivo en la Lima antigua en proceso de desaparición. Aquel rostro limeño de ciudad muerta evocado por García Calderón se iría desvaneciendo cuando la modernidad irrumpió en pleno siglo xx, dejando al escritor urbano la posibilidad de su evocación, o bien la del contraste de la ciudad moderna con otras ciudades aisladas y ajenas al proceso industrializador, es decir, las que asumen las características del *topos*: ciudades muertas y aletargadas, sumidas en la magia de sus piedras antiguas, en la morosidad de sus silencios, en el hechizo de sus penumbras. Tal es el caso de una parte de la narrativa de Ribeyro, quien no solo rememora constantemente en su obra narrativa los espacios míticos de la urbe antigua, sino que, en dos de sus relatos («Los jacarandás»³ y «La piedra que gira»), convierte en protagonistas de excepción a dos ciudades detenidas en el tiempo, en el letargo mágico de su inquietante aspecto fantasmal.

Para adentrarnos en el análisis de esta perspectiva urbana en la obra de Ribeyro, cabe recordar su planteamiento cuando afirmaba que el auge de la novela en América Latina desde mediados del siglo xx es correlativo al que tuvo la novela europea a comienzos de la era industrial, vinculado con la consideración de que la situación socioeconómica de América Latina en su época es similar a la que se vivió en Europa en los albores de la industrialización⁴.

2. Forma parte de su libro *Cantinelas*, un compendio de prosa y poesía publicado en París en 1920.

3. Se trata de un cuento fundamental para el análisis del tópico. En él, la ciudad muerta se recrea en todas sus dimensiones en una trama que transcurre en la ciudad peruana de Ayacucho (véase Valero, 2009).

4. Declaraciones de Ribeyro en Luchting, 1977: 56.

Miguel Ángel Lozano, en su citado trabajo, ofrece una explicación sobre ese proceso de transformación operado en ciudades europeas, que coincide plenamente con la situación socioeconómica retratada por Ribeyro en sus relatos. Así, en las palabras de Lozano podemos reconocer situaciones, personajes y ambientes típicamente ribeyrianos y, salvando las distancias, ratificamos la identificación establecida por Ribeyro entre el proceso industrializador de Europa en el siglo XIX y el de América Latina posterior:

El siglo XIX había visto, como primera y principal consecuencia del industrialismo, el acelerado desarrollo y la rápida mutación de no pocas ciudades, lo que fue saludado por una burguesía ansiosa de progreso y orientada por la noción de utilidad. Pero a finales de siglo se observa una reacción frente a esos nuevos ambientes e ideas: el mundo industrial y el pragmatismo inherente a la mentalidad positiva iban dejando fuera de circulación valores e ideales; pero también ambientes y paisajes. Las ciudades iban perdiendo —para algunos— su encanto íntimo, una identidad que procedía de su tradicional organización social y de su idiosincrasia artística y cultural, para convertirse en esas modernas metrópolis que elevaban edificios, alineaban calles a cordel, manchaban el cielo con chimeneas, suplantaban con sirenas el secular sonido de las campanas, y alejaban de su centro a los desfavorecidos de la fortuna para relegarlos a los arrabales de la miseria y la desesperanza: todo un despliegue de arrogancia y mediocridad burguesa, deshumanización cruel y fealdad estética, en nombre de lo útil y racional —o razonable— (Lozano, 1994: 64).

Lejos de referirse a la situación de la Lima de mediados del siglo XX, estas líneas sirven, no obstante, de marco contextual perfecto para la explicación de cuentos de Ribeyro como «Los eucaliptos», «La piel de un indio no cuesta caro», «Los gallinazos sin plumas», «Dirección equivocada» y tantos otros, en los que la ciudad en proceso del cambio descrito por Lozano es el espacio en el que se produce el descalabro final de los personajes. Ahora bien, frente a estos cuentos en los que los aspectos urbanos más negativos de la industrialización agudizan el desencanto y la frustración que sufren repetidamente los personajes, encontramos esos otros dos relatos en los que Ribeyro convierte en protagonista a la ciudad lejana que se ha mantenido incólume ante los efectos del proceso industrializador. Desde esta perspectiva, la ciudad que sucumbe a la modernización —espacio anhelado y tantas veces reconstruido por la mirada del personaje ribeyriano— se hace visible en dichos cuentos ante los ojos del lector en toda su dimensión histórica y social. Si en la mayoría de sus cuentos la ciudad era la Lima del pasado en contraste con un presente de cambio físico y social, producido con la masiva migración de la sociedad indígena de los Andes a la ciudad desde mediados del siglo XX, ahora se trata de analizar la ciudad antigua paralizada en el tiempo a través de un ejemplo concreto que transcurre en el espacio europeo, en concreto en la ciudad francesa de Vézelay.

EL TÓPICO Y SUS ORÍGENES: LA CIUDAD MUERTA ES UN ESTADO DE ÁNIMO

Como explica Miguel Ángel Lozano, el «cambio urbano que experimentan algunos núcleos contrasta con otros muchos lugares que permanecen inmobilizados en sus ambientes y costumbres tradicionales, alejados de toda modernización, pese a su cercanía a núcleos desarrollados —lo que favorece el contraste—, y condenados a perpetuarse en unos ambientes periclitados» (1994: 65). Estas viejas ciudades detenidas en el tiempo y diseminadas en países que experimentan una incipiente industrialización son, en palabras de Lozano, «los reinos del silencio, los espacios de la desolación» (1994: 64).

Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando se configura este motivo como tema literario, y concretamente su origen como *topos* se encuentra en la obra literaria del escritor belga Georges Rodenbach, quien abrió el tema de la ciudad como estado de ánimo partiendo de la expresión de Amiel: «Un paysage est un état d'âme». Rodenbach, novelista y dramaturgo que, como Ribeyro bastantes años después, trasladó su residencia a París, «supo utilizar en sus poemas —explica Lozano— imágenes tomadas de ambientes urbanos para sugerir estados de ánimo y sensaciones complejas, y dichos ambientes se corresponden con visiones y lugares reconocibles de las viejas ciudades flamencas» (1964: 60).

Por su parte, Hans Hinterhäuser, en su conocido estudio sobre la obra de Rodenbach titulado «Ciudades muertas», perteneciente a su obra *Fin de siglo. Figuras y mitos* (1998), destaca como primer libro de poemas con madurez artística del autor *Le règne du silence*, título que ya contiene en sí mismo «un programa completo de su temática y su arte: un arte basado en un sutilísimo análisis de las sensaciones y estados de ánimo» (1998: 42). De cualquier forma, aunque en los primeros libros de poemas se prefiguran los elementos básicos de la «ciudad muerta», es en su novela *Bruges-la-Morte* —publicada en París en 1892—, donde el motivo se convierte en *topos* reconocible⁵: la ciudad melancólica y brumosa, con su hechizo de horizontes tristes y grisáceos, la vaguedad impresionista en el ensueño de sus calles, su moroso ritmo de lugar dormido; ciudad provinciana y murmuradora cuyo sonido opaco de campanas es su lenguaje y se fusiona, de manera admirable, con sus indecibles rumores, su mortecino silencio. La combinación de todos estos rasgos exagera la concepción literaria de la urbe cuyo objetivo último es, sin duda, la creación de la

5. Lozano cita otras obras del escritor belga en las que recrea ciudades habitadas por la melancolía como espacios asociados a la introspección: los ya citados libros de poemas *Vies encloses* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898); las novelas *Le carrillonneur* (1897), *L'Art en exil* (1899), y los dramas *Le voile* (1893) y *Le Mirage* (1898); todos ellos relacionados con *Bruges-la-Morte* (1994: 161).

ciudad como estado de ánimo, tal y como Rodenbach lo manifestó, de forma explícita, en la «advertencia» preliminar de su novela:

En este estudio pasional, hemos querido evocar también, y principalmente, una Ciudad, la Ciudad como un personaje esencial, asociado a los estados de alma; personaje que aconseja, disuade y determina a obrar.

De esta manera, en la realidad, esta Brujas que nos hemos complacido en elegir, aparece casi humana... Se establece un ascendiente que va de ella a los que en ella residen.

Ella los moldea según sus parajes y campanas (1972: 13-14).

La ciudad como personaje esencial, la ciudad orientando las acciones de los personajes, la ciudad sugerida ligada al personaje que la habita son, precisamente, las claves básicas de la construcción de la ciudad en Ribeyro, pero en los relatos en los que reelabora el tópico, dichas claves se proyectan sobre un escenario inédito en su obra: la ciudad antigua, misteriosa y mágica, donde la concepción anímica de sus paisajes parece exacerbarse en la hiperestesia de sus habitantes.

Hacia el final de su novela, Rodenbach profundiza en esa construcción anímica de la ciudad que ha anunciado en su «advertencia» inicial:

Del mismo modo también hay ciudades que tienen una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter casi exteriorizado que corresponde ya a la alegría, al nuevo amor, al renunciamiento o a la viudez. Toda la población tiene un estado espiritual, y apenas se vive en ella, este estado del alma se comunica, se nos propaga en un fluido que se inoculara y se difunde con la atmósfera.

Hugo había sentido al principio esta influencia vaga y lenitiva de Brujas, y por ella se había resignado a sus solos recuerdos, a la ruina de sus esperanzas, a la espera de una buena muerte... Y ahora todavía, a pesar de las angustias del momento presente, por lo menos su pena se diluía un poco a la hora del crepúsculo, sobre los largos canales de agua inquieta, *procuraba confundirse de nuevo con la imagen y semejanza de la ciudad* (1972: 128-129. La cursiva es mía).

En su estudio, Hinterhäuser continúa hojeando el álbum de ciudades muertas de fin de siglo y reconoce sus fotos en obras como las que siguen: *La mort de Venise* (1903) de Maurice Barrès, a la que considera versión finisecular por excelencia sobre Venecia, con diferencias con respecto a la obra de Rodenbach; Toledo en otra obra de Barrès, publicada en 1912 con el título *Greco ou le secret de Tolède*, «una ciudad a punto de desmoronarse», irradiadora de un misticismo que genera la percepción de un mundo imaginario; o la misma ciudad en la literatura española de entre siglos, con novelas como *La voluntad* de Azorín, *Camino de perfección* de Pío Baroja o *Ángel Guerra* de Benito Pérez Galdós, en las que la hiperestesia que produce su ambiente, que en Barrès garantizaba

el placer estético, provoca un trastorno de los sentidos⁶; y, por último, Perle, ciudad imaginaria y capital del Reino del Sueño en la novela de Alfred Kubin *Die andere Seite* (1908), cuya vida solo consiste en estados de ánimo, y, además, ciudad representada como «imagen de la ilusión del mundo o del mundo de la ilusión en el sentido del idealismo de Schopenhauer» (Hinterhäuser, 1998: 60). Finalmente, Hinterhäuser ofrece un sucinto catálogo de otras obras y autores que recrean el *topos* simbolista de la ciudad muerta.

Añadamos a este catálogo dos novelas más —también escritas en la época del cambio de siglo—, que constituyen un importante precedente del análisis que propongo en las siguientes páginas, dado que pertenecen a la tradición literaria peruana. Sus títulos son *La ciudad muerta* y *La Ciudad de los Tísicos*, del escritor Abraham Valdelomar, ambas publicadas en 1911. La primera es una novela corta cuyo título está tomado del drama de fin de siglo de D'Annunzio —*La città morta*— y en ella puede percibirse una mezcla de diversos influjos, con características de la lírica modernista entremezcladas con una sensualidad d'annunziana y la creación de personajes fantasmagóricos al modo de Poe. En segundo lugar, en *La Ciudad de los Tísicos* Valdelomar añade a estas influencias un estilo más personal, que se concreta en rasgos de inocente ternura y en la localización de espacios peruanos, así como en un sentido crepuscular que se refleja, por un lado, en la capital, mediante la recreación del exotismo de principios de siglo, y, por otro, en un pueblo de tuberculosos donde los problemas se plantean con una suave y delicada tristeza, como una ensoñación melancólica⁷.

VÉZELAY, EL GIRO HACIA OTRA CIUDAD MUERTA

A modo de introducción al análisis de «La piedra que gira», es preciso recordar cómo en los cuentos urbanos de Ribeyro —el escritor afincado en París que fue un apasionado de la literatura francesa y profundo conocedor de la literatura europea, especialmente la decimonónica— aparece la ciudad antigua en su configuración laberíntica, y sus componentes —por ejemplo la catedral de Notre Dame—, como lugares que parecen encerrar «un enigma, una sabiduría perdida», escribe en el cuento «La juventud en la otra ribera» (1994: 545). En la capital peruana, ese espacio antiguo europeo tiene su correspondencia en lugares míticos como la huaca Juliana, que aparece en el relato titulado «Los eucaliptos». La huaca, sepulcro de los antiguos indios, es representada como el

6. Miguel Ángel Lozano analiza el *topos* de la ciudad muerta en la literatura española de principios del siglo xx, destacando ciudades como Toledo, Segovia, Ávila, Soria, Córdoba, Santiago de Compostela..., y en las obras de autores como Azorín, Baroja, Unamuno, Machado, y otros en los que se reconoce esta orientación temática, como Enrique de Mesa, Díez-Canedo o Andrés González Blanco.

7. Véase Tamayo Vargas, 1993: 698-699 y Martínez-Acacio Alonso (2015).

espacio del enigma que el autor identifica como ciudad muerta, pero también como una ciudad mágica:

La huaca estaba para nosotros cargada de misterio. *Era una ciudad muerta*, una ciudad para los muertos. Nunca nos atrevimos a esperar en ella el atardecer. [...] A la hora del crepúsculo [...] cobraba un aspecto triste, parecía enfermarse y nosotros huíamos despavoridos por sus faldas. Se hablaba de un tesoro escondido, de una bola de fuego que alumbraba la luna. Había, además, leyendas sombrías de hombres muertos con la boca llena de espuma (Ribeyro, 1994: 117. La cursiva es mía).

Sin embargo, «hasta la huaca Juliana fue recortada y al final quedó reducida a un ridículo túmulo sin grandeza, sin misterio» (120). La ciudad muerta es como esa huaca cuya hora ya pasó, hermosa imagen del misterio enterrado en sus sepulcros. Pero, como vemos, incluso este lugar mítico tampoco permanece indemne ante el peso de la industrialización, y en el relato «Los eucaliptos» sucumbe finalmente al irremediable avance de lo gris que trae consigo la monótona y uniforme ciudad moderna. Así pues, Ribeyro identifica la huaca con la ciudad muerta para transmitir, a través de ese espacio simbólico, el proceso de transformación de la fisonomía urbana, afectando incluso a los espacios míticos del pasado prehispánico que habían sobrevivido en la ciudad colonial a lo largo de los siglos. Claro está, su objetivo en este relato, y en una buena parte de su narrativa, se centra en representar el proceso de disolución de aquella Lima que, como escribió José Gálvez, «fue, durante la Colonia, una ciudad muerta. Hasta que llegó el pomposo tiempo de las calesas, el único ruido urbano fue el de las campanas» (1921: 33).

Teniendo en cuenta este propósito del escritor, retomemos a Rodenbach. Efectivamente, fin de siglo en Rodenbach y mediados del xx en Ribeyro coinciden, teniendo en cuenta evidentes distancias inherentes a la historia y a la peculiar idiosincrasia de Europa y América Latina, en un proceso industrializador al que no sucumben ciertas ciudades geográficamente localizadas, tan disonantes con respecto a los centros nacionales modernizados. En el origen de la creación ficcional de esas ciudades llamadas «muertas» estaba la Brujas de Rodenbach, recreada literariamente en su ambiente gris y en su fisonomía global de viejas piedras que recubren, por dentro y por fuera, la faz y el alma del conjunto urbano: sus calles, conventos, palacios, iglesias, campanarios, puentes y canales. Esta ciudad de piedra, emblema de las ciudades muertas, encierra ese enigma que presiente Ribeyro ante las construcciones del pasado, ya sea en Europa o en Perú (Notre Dame, la huaca Juliana...). Cómo no recordar en este sentido a Azorín, quien en *Una hora de España* (1924) escribió, a propósito de la belleza de un viejo palacio, que esas construcciones han adquirido «la dulce pátina del tiempo», «el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos

dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece»⁸. Y cómo no evocar la fascinante imaginación de Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, en la que la ciudad, como paisaje creado durante siglos por el hombre, «no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano» (1998: 25), y muestra al hombre esa sabiduría inmemorial de sucesivas generaciones que nos hablan desde los surcos de sus piedras.

Esta visión simbolista del espacio urbano, y del espacio como estado de ánimo, fue adoptada por Ribeyro, no solo en los cuentos en los que recrea el *topos* de la ciudad muerta, sino en general en toda su narrativa. Recordemos, por ejemplo, cuentos como «*Terra incognita*» o «Una aventura nocturna», en los que el paseo del *flâneur* hacia los alrededores de la ciudad insinúa el viaje introspectivo del personaje que busca su identidad desconocida, o que se aleja hacia espacios nuevos recientemente incorporados al paisaje urbano siempre cambiante, sugiriendo la promesa de un futuro mejor. En esta visión simbólica de la ciudad como estado de ánimo se establece esa misma «relación de correspondencia —explicada por Lozano a propósito de Rodenbach— entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente»: «La ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y constructor, sometido al poder devorador del tiempo» (1994: 62).

Partiendo de esta concepción sobre la ciudad en la obra de Ribeyro, cabe analizar por fin el cuento titulado «La piedra que gira» que, como ya he señalado, transcurre en Vézelay y sus alrededores, y que nos permite establecer relaciones íntimas especialmente con *Bruges-la-Morte*. Como en el relato «Los jacarandás», que transcurre en Perú, en esa otra ciudad muerta que es Ayacucho, Ribeyro realza con especial interés los rasgos de ciudad mágica de Vézelay a través de la creación de un espacio mítico en el que se puede intuir el alma de las cosas, desvanecida en la ciudad modernizada, donde el escritor sentía la multiplicación de lo idéntico a la manera de Baudelaire, como pérdida del aura. Qué duda cabe que la ciudad antigua le ofrece la posibilidad de indagarla y escudriñarla en su aspecto más sustancial e íntimo, pues en ella la ausencia de máscaras pone al descubierto esas piedras en las que descansa su alma imperecedera y eterna. La vieja ciudad, invisible o flotante, o desvanecida en el aire de la nueva metrópolis, es la ciudad del enigma que Ribeyro nos presenta en toda su integridad; desconoce el espejismo o la máscara, y su manera de ser extemporánea aún a magia y muerte como basamento de una idiosincrasia indómita, que no sucumbe ante el poder devorador del tiempo.

La historia de «La piedra que gira», narrada en primera persona con tono autobiográfico, transcurre durante un viaje de regreso desde Ginebra a París, cuando el narrador, como personaje testigo, es conducido por un viejo conocido

8. *Obras selectas* (1969: 603). Cit. en Lozano, 1994: 67.

hasta la ciudad de Vézelay, un remoto lugar apartado y de difícil acceso: «En efecto, cuando el carro se puso en marcha y contorneó la colina, vi el caminito saltar sobre el río por un puente de madera y subir entre arbustos por una especie de promontorio en cuya cima se avistaban los tejados de Vézelay» (Ribeyro, 1994: 274)⁹.

A partir de este momento el relato se centra en la caracterización de Vézelay como ciudad muerta. Como punto de referencia esencial para el análisis del *topos* en este cuento, de nuevo me remito al estudio citado del profesor Lozano y, en concreto, a la enumeración de ciertos elementos que aparecen repetidos en diversos textos sobre ciudades muertas. En primer lugar, la acción transcurre durante el invierno, y el clima permanentemente lluvioso y frío del lugar crea la atmósfera propia de la ciudad muerta. Ribeyro consigue mantener a lo largo del relato este ambiente sombrío meciéndose en cada recodo de la ciudad visitada, a través de constantes alusiones a un clima invernal especialmente intenso:

Corría un aire helado. Pronto empezó a llover con fuerza y tuvimos que correr hasta el atrio de la iglesia. [...] En su interior hacía un frío de catacumba (275).

Con la lluvia se habían formado charcos y el carro se hundía y elevaba como una chalana en mar picado (276).

Otro de los elementos del *topos* apuntado por Lozano se refiere a lo desértico de las calles solitarias, cuyas casas, además, están siempre cerradas. Si en «Los jacarandás» las calles desérticas de Ayacucho muestran en ocasiones la sorpresa de algún paseante solitario, emergiendo de las sombras como espectro misterioso, en Vézelay sin embargo la soledad es absoluta. Ninguna persona se asoma a las calles visitadas por los dos viajeros, y ninguna puerta queda entreabierta como señal de vida en ese apartado lugar que, por este motivo especialmente, intensifica la resonancia de la ciudad muerta finisecular:

Era un pueblo pequeño, viejísimo, solitario, con calles estrechas y lúgubres casas de piedra. A pesar de ser plena mañana sus calzadas estaban desiertas. ¿Dónde podían estar sus habitantes?

—Trabajando en el campo —dijo Bernard—. O tal vez encerrados en sus casas. No lo sé. [...]

[...] La plazoleta estaba también desierta. Las dos tiendas de *souvenirs* estaban cerradas. [...] tuvimos que correr hasta el atrio de la iglesia. La puerta principal estaba cerrada (274-275).

El alma de esta ciudad solitaria tiene su centro en la catedral, ese templo que más bien parece catacumba, en íntima correspondencia con el resto de la ciudad que, como Ayacucho, conserva las piedras milenarias depositadas por

9. Cito siempre el cuento en su edición de Alfaguara, 1994, por lo que indico en lo sucesivo el número de página.

sucesivas generaciones. La presencia de la catedral se destaca con especial interés desde el principio del relato, cuando el personaje testigo, al conocer que va a visitar Vézelay, exclama: «—Vézelay [...] Si no me equivoco, allí hay una catedral. He leído eso en alguna parte» (274). Poco después se señala la ubicación de esta construcción, a la que se accede por la ruta de piedra de una calle estrecha: «El carro pasó bajo un arco románico y luego de rodar por una calle estrechísima desembocó en una plazoleta, frente a la cual se levantaba la catedral» (275). Más tarde, cuando se encuentran en su interior, se descubre que Vézelay era el lugar en el que Bernard vivía en su niñez. Una vez más, este espacio del pasado, como los jacarandás o tantos lugares sempiternos de la ciudad ribeyriana, permite al personaje regodearse en la melancolía y el recuerdo de su infancia. Su pasado descansa inalterado en las robustas piedras de la urbe que poseen «la dulce pátina del tiempo» que dijera Azorín. Las de la catedral, en este cuento, devuelven al personaje la memoria que tan solo este espacio le permite recuperar. A través de este recuerdo se alude al componente ideológico característico de la configuración de la ciudad muerta, como ciudad provinciana y atrasada. Pero en ningún momento se establece una polémica entre tradición y progreso.

Por otra parte, no nos olvidemos de que la concepción de la ciudad como estado de ánimo es la base sobre la que se sustenta la creación literaria del *topos* simbolista que identificamos, porque en «La piedra que gira» reemerge como substrato esencial de la narrativa urbana ribeyriana. El especial enfoque de la catedral que Ribeyro realiza desde el inicio del relato no es inmotivado. El autor señala la dificultad del acceso hasta el centro urbano por parte de los personajes en un pasaje en el que Bernard avisa a su compañero de la proximidad de Vézelay: «—Mira —dijo Bernard—. Mira esa colina. ¿No ves un camino que trepa por el borde? Siguiendo ese camino se desciende al otro lado, se cruza el brazo del río y se llega a Vézelay» (274). Cuando consiguen llegar a la ciudad, Bernard se dirige hacia el templo, al que finalmente penetran tras conseguir salvar el tortuoso camino. Parece insinuarse en este momento que el corazón de la ciudad muerta se encuentra en la catedral, sentido este que se intensifica en la profunda identificación de ese espacio con el estado de ánimo del personaje. Al igual que el alma de Bernard, el corazón de la ciudad se encuentra vacío y frío como una catacumba: «En su interior hacía un frío de catacumba. No se veían cirios, ni bancas, ni fieles, ni siquiera uno de esos infalibles sacristanes que se ofrecen a mostrarnos los tesoros del lugar por una modesta propina» (275).

Inmediatamente después, ese vacío comienza a llenarse a través del recuerdo de aquellas misas de verano, del confesionario, etc. Pero no se colmará hasta más tarde, cuando por fin los personajes acceden a un lugar más recóndito

situado en las afueras de la ciudad, ya en el dominio de la naturaleza: el lugar en el que se encuentra «la piedra que gira».

El camino tomado es la continuación de ese trayecto tortuoso que, si antes les había conducido a la recóndita Vézelay, y en concreto a su corazón —la catedral—, ahora los llevará hasta un espacio mágico, pues la necesidad de colmar el vacío requiere esa profundización en los espacios de la niñez. Y, en ese sorprendente lugar ya ubicado en medio de la naturaleza, reemergen los elementos propios de la ciudad muerta —el convento, el cielo brumoso en un entorno solitario y desierto...—, de modo que este espacio no urbano —como aquella abadía de Edgar Allan Poe situada en la región más remota de Inglaterra en la que sucede la trama del cuento titulado «Ligeia»— puede considerarse como un reducto de ciudad muerta: «Pronto dejamos el río a un lado y nos internamos por un paisaje ondulado, de colinas redondeadas, todas semejantes, un poco obscenas, de una majestad lamentable bajo ese cielo brumoso. Al poco rato llegamos ante una construcción que recordaba un convento» (276).

Es en este momento cuando por fin Bernard revela el destino de su búsqueda: «—Busco la piedra que gira» (276). Así el viaje continúa por caminos cada vez más tortuosos, insinuando la dificultad de hallar ese centro de resonancia existencial:

El carro arrancó y anduvo aún por caminos sinuosos y desiertos, siempre entre colinas ovulares, cultivadas... (276).

Para llegar al bosque hay que pasar una acequia, con dos puentes de troncos caídos. Hay también un pedazo de alambrada. Mira. [...] Lo seguí por el camino barroso, cruzamos la fosa del tronco caído y después de atravesar un pedazo de bosque llegamos al borde del río. En una pequeña explanada se veía una enorme piedra piramidal que soportaba en su cúspide, yuxtapuesta, milagrosamente sostenida por alguna ley mecánica que ignoro, otra piedra plana y circular que con el viento parecía girar sobre sí misma (277).

El camino hacia ese centro anhelado ha finalizado y, en su transcurso, Bernard ha ido descubriendo algunas de las claves de su misteriosa búsqueda, entre ellas, la nostalgia del tiempo de la niñez, la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi. Al desvelar estas claves que surgen de los distintos espacios visitados, Ribeyro pone de manifiesto las secretas correspondencias entre el paisaje y el personaje. Los lugares que atraviesan en el camino de búsqueda adquieren cada vez más fuerza en su función de devolver al personaje un tiempo perdido en la amargura del recuerdo. Así, en el dificultoso camino por lugares escabrosos y desérticos, Bernard comienza a desvelar el sentido de la búsqueda:

—Mi hermano tenía catorce años y yo once —dijo Bernard—. Entonces nos habíamos refugiado en esta región. París estaba ocupado por los alemanes. Una vez salimos a caminar, empezó una tormenta... [...].

—*En poco tiempo dejé de ser niño*¹⁰. En el 44 Michel cumplió diecisiete años y yo catorce. Me daba cuenta de lo que pasaba. La guerra había llegado hasta esta campiña tan apacible. En la catedral de Vézelay se celebraban reuniones, también en un albergue que no he podido encontrar. Michel iba a ellas. Yo lo acompañaba... (276).

En estas palabras reaparece la pérdida del espacio vital como constante de la narrativa ribeyriana. Ese momento que marca el fin de la edad de la niñez es el motivo central sobre el que se construyen otros cuentos del autor como «Mayo 1940», «Página de un diario», «Por las azoteas» o «Los eucaliptos», por citar los ejemplos más sobresalientes. Todos ellos señalan el límite preciso que separa la niñez en la vida del ser humano como un paraíso perdido.

Por último, en un paréntesis donde el narrador explica cuál ha sido el destino de ese niño de Vézelay, descubrimos al Bernard adulto que se trasladó a la capital peruana, donde se casó y prosperó gracias a los negocios: «Luego lo encontré en París donde, al cabo de tanto tiempo de ausencia, venía a gozar de sus primeras vacaciones» (276). Desarraigo y sentimiento de vacío, como rasgos típicos del personaje ribeyriano, se repiten en la caracterización de este nuevo protagonista que realiza el movimiento contrario al de los personajes de los cuentos europeos, quienes se desplazan, como el propio escritor, del Perú a Europa. En ese viaje invertido, la conciencia de habitar en una especie de periferia como en un círculo vacío, y la nostalgia del «paraíso perdido» de la niñez mueven al personaje a adentrarse en busca del centro, al encuentro de una identidad extraviada. En correspondencia con el sentir del personaje, en este cuento el centro se representa en dos símbolos fundamentales: la catedral vacía —concomitante con el vacío interior del personaje desarraigado— y la piedra que gira —simbolizando el reencuentro vivificante con los tiempos de la adolescencia—¹¹.

Hacia el final del relato, Bernard ofrece una de las últimas claves que redondean el sentido de la búsqueda: la muerte del hermano fusilado al lado de «la piedra que gira». Así, comprendemos esa constante evocación del hermano durante el camino que separa el centro urbano de ese recóndito espacio mágico. Cuando atraviesan el bosque, Bernard exclama: «Hemos vuelto a regresar a él. Si Michel hiciera de nuevo como yo este camino, si viera otra vez estas colinas, el bosque, seguramente que se sentiría como yo, conmovido. Sí, conmovido» (277).

10. La cursiva es nuestra.

11. Como ha observado Fernando Ainsa al analizar la novela *Crónica de San Gabriel*, como ejemplo del movimiento centrípeto en un fatigoso viaje hacia el corazón del país, «la dificultad de acceso a los centros de la identidad reaparece como una constante de esta narrativa en la obra de Ribeyro» (1977: 144).

Este fragmento nos da la clave para comprender el sentido de la ciudad muerta en este relato, pues si en «Los jacarandás» se identifica a la esposa muerta con ese espacio paralizado en el tiempo —en evidente diálogo con el argumento de la novela de Rodenbach— en «La piedra que gira» encontramos una nueva reformulación del *topos*, al establecer una correspondencia entre el hermano muerto y el espacio urbano de la muerte. Además, como nuevo rasgo de esta reformulación, dichos espacios abarcan no solo la ciudad muerta sino también su extrarradio de naturaleza indómita, no por ello exenta de la visita de los ciudadanos. Este sentido de reformulación del *topos* solo se nos revela al final del cuento, mientras que en «Los jacarandás» la identificación con la esposa muerta se insinúa desde el principio de la narración.

Además, si en «Los jacarandás» o en *Bruges-la-Morte* las piedras de la ciudad mostraban el pasado intemporal de sucesivas generaciones, en este relato esa significación se intensifica, pues la piedra que gira conserva las señales físicas de un pasado funesto: «—Aquí lo fusilaron —dijo—. A él y a otros siete muchachos de la resistencia. Los disparos hicieron huecos en la piedra. ¿Ves? Mira, aquí se ven las huellas» (277).

Cuando Bernard, por fin, pone su mano sobre la piedra, sobreviene el desenlace inesperado, puesto que en su memoria no solo es el signo de la tragedia sino también de su opuesto, la alegría y el placer. Como consecuencia del contacto físico con ese símbolo mágico que es «la piedra que gira», se produce esa fusión de recuerdos que concluyen con el tiempo de una niñez traumáticamente superada:

Palpé la piedra. Estaba fría y mojada. Bernard se alejó un poco. Miraba el río, su turbia agua lenta deslizándose entre los brazales.

Pero antes, cuando éramos chicos, Michel y yo veníamos aquí para otra cosa. Era nuestro escondite, nuestro lugar secreto. [...] Nuestra primera esperma, la inocente, cayó aquí. Y cayó también su vida. Así, placer y muerte se reúnen. Al lado de la piedra que gira (277).

La descripción de esa extraña piedra piramidal, sosteniendo milagrosamente sobre su cúspide otra piedra plana y circular que parece girar sobre sí misma, redondea en este final su peculiar sentido mágico: «Al tocarla —comenta Isolina Rodríguez Conde— se funden mágicamente dos tiempos, el de la alegría (la niñez) y el del dolor (adulto), la inocencia y la conciencia crítica. Es como una especie de nostalgia triste del tiempo ido, imposible ya de recuperar» (1984: 129). La piedra que gira es finalmente como la vida, que gira en un tiempo circular: «Si la vida es un camino —reflexionaba Lorenzo en «Los jacarandás»—, como vulgarmente se dice, no es un camino recto ni curvo. Digamos que es un espiral» (382). La metáfora de la vida, en ese movimiento circular que dibuja la piedra que gira, reúne placer y muerte como eslabones de

la cadena vital. Sin duda, aquella piedra había adquirido la «pátina del tiempo» azoriniana, pues guardaba en su seno, junto al vigor de la inocencia, la tragedia de la muerte anticipada.

Concluyo recogiendo dos de los nombres que me han guiado en estas páginas para analizar esta ciudad muerta ribeyriana. Entre Azorín y Lozano, desde Azorín hasta Lozano, es inevitable advertir una línea que bosqueja afinidades esenciales, que son las de dos pensadores finiseculares separados por un siglo: un escritor y un crítico, íntimamente ligados por un modo de sentir la «pátina». Ese sentir llevaría al primero, Azorín, a recrear la hiperestesia de la ciudad muerta en su literatura, y al segundo, Lozano, a desentrañarla desde esa forma de crítica sensible que felizmente nos legó a sus discípulos. Y así fue como en el último fin de siglo, el del xx, mi admirado profesor Lozano me descubrió este tópico que parecía hecho a su medida, porque su esencia reposa en la creación del espacio como estado de ánimo. A partir de entonces pude ver las ramificaciones de la ciudad muerta en numerosos textos del siglo xx español e hispanoamericano. Una de ellas ha sido motivo de reflexión de estas páginas, la desarrollada en «La piedra que gira», relato en el que la yuxtaposición de placer y muerte convierten el espacio urbano en contenedor de los enigmas del pasado: esa «sabiduría perdida» que un autor como Julio Ramón Ribeyro quiso transmitir revitalizando la tradición literaria que la contiene, y que un profesor como Miguel Ángel Lozano supo recuperar e iluminar no solo en su obra crítica sino en ese otro espacio esencial para su transmisión: aquellas aulas en las que el aplauso final al profesor sigue resonando en mi mente, perdurando como inspiración y legado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AINSA, Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998.
- GÁLVEZ, José, *Una Lima que se va*, Lima, Euforión, 1921.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura, *Obra literaria selecta*, selección y prólogo de Luis Alberto Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- HINTERHÄUSER, Hans, «Ciudades muertas», en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. M.^a Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1998.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta», en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional «Literatura y espacio urbano»* (1993), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994, pp. 60-73.
- LUCHTING, Wolfgang, «El encanto de la burguesía es discreto» (entrevista), en *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*, Lima, Ecoma, 1977.
- MARTÍNEZ-ACACIO ALONSO, Elena, «La metamorfosis de la ciudad literaria. Tradición y ruptura en *La ciudad muerta* de Abraham Valdelomar», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8 (2015); <<https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/94/87>>.

- POE, Edgar Allan, «Ligeia», *Cuentos*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1998.
- RIBEYRO, Julio Ramón, *Cuentos completos (1952-1994)*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- RODENBACH, Georges, *Brujas, la Muerta*, Barcelona, Montaner y Simón, 1972.
- RODRÍGUEZ CONDE, Isolina, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Editorial de la UCM, 1984.
- TAMAYO VARGAS, Augusto, *Literatura peruana III. Del posmodernismo / Del Perú contemporáneo*, Lima, Peisa, 1993.
- VALERO JUAN, Eva, «De *Bruges-la-Morte* a “Los jacarandás”»: Ribeyro y la ciudad muerta», en Néstor Tenorio Requejo & Jorge Coaguila (eds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Lima, Tierra Nueva Editores, 2009, pp. 243-265.

POETAS MEXICANAS EN LENGUAS ORIGINARIAS. SOBRE LA ECOPOESÍA Y LO ANCESTRAL: EL CASO DE ROSA MAQUEDA VICENTE

Carmen ALEMANY BAY
Universidad de Alicante

La lectura del título de estas páginas es lo suficientemente explícita para adivinar que la presente investigación poco tiene que ver con las relevantes aportaciones que sobre no pocos autores de la literatura española nos ha ofrecido Miguel Ángel Lozano Marco. Él fue mi director de Tesina que sobre la obra narrativa Carmen Martín Gaité, así como las relaciones con la ensayística de la autora, presenté en 1987 y que, poco tiempo después, se convirtió en libro, mi primer libro, publicado por Ediciones de la Diputación de Salamanca, *La novelística de Carmen Martín Gaité: aproximación crítica* (1990). Fue para mí un honor y una enorme satisfacción que prologara aquel volumen primerizo.

De Miguel Ángel aprendí, tanto en sus clases —fue mi profesor en dos cursos académicos en la licenciatura y después en el doctorado—, como cuando me orientó en aquella primera investigación de casi largo aliento, y no menos en sus impecables investigaciones, que la honestidad debe regir siempre nuestro trabajo académico. Esta no debe ni puede estar exenta de la curiosidad, una herramienta esencial para lograr, si se tercia, alguna novedad u aportación en nuestras indagaciones. Todo ello he intentado aplicarlo a lo largo de mi trayectoria; lo que creo que nunca lograré es su capacidad reflexiva, aunque empeño no me falta. A Miguel Ángel le agradezco todo eso y todas las emociones que me hizo sentir cuando se aproximaba a textos fundamentales como el *Quijote*, las obras de *Azorín*, de Pérez de Ayala, de Gabriel Miró. Gracias, por tanto.

La investigación que aquí presento forma parte de una de mis últimas líneas de trabajo, y en esta, como en las anteriores, siempre me he guiado por esos

consejos que Miguel Ángel supo darme. Espero que estas palabras no desafinen en este coro de voces que homenajean al intelectual, pero lógicamente también a la persona. No en vano, no poco de lo que él es como individuo se ve reflejado en sus libros, en sus artículos, y se detectaba también en sus inolvidables clases. Todavía recuerdo con gran emoción la lectura que del poema «Noches del mes de junio», de Jaime Gil de Biedma —composición que el poeta catalán dedicó al que fue uno de sus maestros del verso, Luis Cernuda—, hizo el último día de clase de aquel ya lejano segundo curso de la licenciatura en Filología Hispánica. Sigue resonándome en la cabeza ese final que cada día asumo con más claridad: «Pero también / la vida nos sujeta porque precisamente / no es como la esperábamos».

*

En alguna ocasión recurrí a las siguientes palabras que Octavio Paz escribió subrayando la importancia y la trascendencia de lo poético; pensamientos escritos a finales del siglo pasado, pero que en nuestros días siguen teniendo la misma validez:

Espejo de la fraternidad cósmica, el poema es un modelo de lo que podría ser la sociedad humana. Frente a la destrucción de la naturaleza, muestra la hermandad entre los astros y las partículas, las sustancias químicas y la conciencia. [...] Prueba viviente de la fraternidad universal, cada poema es una lección práctica de armonía y de concordia (Paz, 1999: 704-705).

Frente a esa «destrucción de la naturaleza», cada día más galopante, la poesía nos sigue mostrando «la hermandad» y «la conciencia» en pro de la «armonía». Pareciera que estas palabras estuvieran predestinadas —aunque no es el caso— a un grupo de poetas mexicanas que en nuestros días escriben en su lengua originaria —de las muchas que existen en México, además del español—. Desde la sabiduría ancestral que han heredado han convertido a la naturaleza y el pasado precolombino en temas centrales de sus versos; siendo ambas temáticas una seña de identidad. En tsotsil escriben Enriqueta Lunez y Ruperta Bautista Vázquez; en otomí, Margarita León y Rosa Maqueda Vicente; en zapoteco, Natalia Toledo e Irma Pineda; en mixteco, Celerina Sánchez y Nadia López García; en tzeltal, Adriana López; en ch'ol, Juana Karen, por solo mencionar a las poetas más relevantes; poetas que traducen al español sus propias composiciones¹.

1. Fue a lo largo de la década de los ochenta cuando los y las poetas en lenguas originarias en México comenzaron a realizar talleres literarios y dieron a conocer sus inquietudes culturales a través de diversas publicaciones (revistas, periódicos, antologías); una actividad que ha ido creando conciencia y aumentando con los años. Si el lector desea conocer más sobre este asunto, puede hacerlo consultando la siguiente página web (<http://www.elem.mx/estgrp/>)

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA ECOPOESÍA

Desde finales del siglo pasado, algunos poetas latinoamericanos como Dolores Castro, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Vicente Quirarte o Verónica Volkow desde México; Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Claribel Alegría, Gioconda Belli, Esthela Calderón desde Nicaragua; el costarricense Laureano Albán; la guatemalteca Ana María Rodas; la panameña Luz Lescure; María Mercedes Carranza desde Colombia; René Ferrer desde Paraguay; Nicanor Parra, Óscar Hahn, Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo, Jorge Teiller, Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, desde Chile, han centrado parte de sus composiciones en una llamada de atención sobre cómo los seres humanos estamos destruyendo el planeta. Una vía temática que crece y que va engrosando la poesía occidental y, específicamente, la latinoamericana². No en vano, existe una nomenclatura para definir este movimiento, la llamada ecopoesía de la que hablara Viktor Postnikov: «eco-poetry will come out from the abode of poets and artists, and establish itself as a natural way of human behaviour: each expression becoming spontaneous and beautiful. Life itself will ultimately become poetry in its broadest sense» (Postnikov, 2001). Esta voz venía a unirse a la de otros que argumentaban la potencialidad de la ecología, y no solo en la poesía³.

datos/1376) en la que se da un panorama de la poesía en lenguas originarias en México. También otro tipo de informaciones como las publicaciones en torno al tema y datos sobre las diversas generaciones de poetas.

2. Como anotó Niall Binns, «Aceptemos, a la vez, que la “vuelta atrás” propuesta por la llamada ecología profunda (*deep ecology*) resulta imposible en las condiciones socioeconómicas actuales (el “triumfo” del capitalismo, la globalización, etc.). [...] [y que una] de las claves para defendernos del colapso ecológico consista en la recuperación de un sentido de “arraigo”, una reapropiación de ese *oikos* que está en la raíz de la palabra eco-logía, pero sin renunciar del todo a las libertades modernas, y en segundo lugar, de que la poesía constituya una vía iluminadora para elucidar las búsquedas de esta recuperación. Tal vez se trate de encontrar esa reconciliación entre lo particular y lo universal que sería la “singularidad”» (Binns, 2002: 46).
3. Como se sabe, la ecopoesía forma parte de la llamada ecocrítica. Para Niall Binns, «El texto clásico de la “ecocrítica” (*ecocriticism*), una corriente surgida en el mundo anglosajón en la última década, es la antología de estudios críticos editada por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm». Glotfelty ofrece la siguiente definición: “La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente. De la misma manera en que la crítica feminista examina el lenguaje y la literatura desde una perspectiva atenta al género, y en que el marxismo trae a sus comentarios textuales una conciencia de los modos de producción y de la clase económica, la ecocrítica aporta una perspectiva ecocéntrica a los estudios literarios. Los ecocríticos y teóricos preguntan, por ejemplo: ¿Cómo se representa la naturaleza en este soneto? ¿Qué papel desempeña el espacio en la trama de esta novela? ¿Son compatibles los valores expresados en esta obra con la sabiduría ecológica? ¿Qué influencia tienen nuestras metáforas de la tierra en la forma en que tratamos la tierra? [...] ¿Los hombres y las mujeres escriben sobre la naturaleza de manera diferente? ¿De qué manera afecta la alfabetización la relación entre el hombre y el mundo natural? ¿Cómo y con qué efecto se va introduciendo la crisis ambiental en la literatura contemporánea y en la cultura popular? [...] ¿Qué repercusiones podría tener

Niall Binns señaló que «frente al ecocidio perpetrado por las sociedades de Occidente, la cosmovisión de las culturas indígenas americanas establece relaciones notoriamente más armónicas con su entorno» (Binns, 2004: 12). Unos años antes, Paredes y McLean apuntaron, en esa misma dirección, que «ante el desenfreno destructor y el irrespeto al entorno natural de la mente eurocéntrica, la literatura ecologista hispanoamericana presenta como alternativa la visión de las culturas precolombinas del continente, destacando, en mayor o menor grado, sus propuestas de comunión natural entre todo lo que, además del hombre, habita este planeta» (Paredes & McLean, 2000: 27).

Estas reflexiones creemos se hacen presentes en las poetisas mexicanas mencionadas y, de manera palmaria, en la poesía de Rosa Maqueda Vicente. En su caso, como en el de otras de aquel país, se fusiona el referente ecologista con los saberes ancestrales de las culturas precolombinas que siguen persistiendo hasta nuestros días; una singular simbiosis que abre nuevos motivos poéticos. Margarita Aguilar Urbán, por su parte, y haciendo referencia a la poesía de Aurora Reyes, nos indica cómo «los mitos preexistentes que provienen de la cultura precolombina no se explotan como un “saber” sino como un “sentir”; esto es, se han interiorizado en el yo poético de manera que los símbolos se recuperan, se reaniman y pasan a formar parte del sistema estético personal de la autora» (Aguilar, 2010: 57), también de nuestra poeta. Asimismo, y como en

la ciencia de la ecología en los estudios literarios? ¿De qué manera está abierta la ciencia al análisis literario? ¿Qué transfecundación puede haber entre los estudios literarios y el discurso ambiental en disciplinas cercanas como la historia, la filosofía, la psicología, la historia del arte y la ética?» (Glotfelty, 1996: XVIII-XIX) (2002: 47). A lo largo de estos últimos años, esta corriente ha vivido notables avances, tal como resume Ronald Campos López en las siguientes palabras: «Según Glotfelty y Fromm (1996), la ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente. Aunque los movimientos ecologistas surgieron en la década de los 60 (Binns, 2004), la ecocrítica apareció como escuela de crítica literaria (Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella Vigal, 2010) o género de estudios literarios (Forns-Broggi, 2012) durante los 90 en Estados Unidos e Inglaterra. Ha evolucionado, no obstante, a través de tres oleadas. La primera se dio durante los años 80 y se centró en la escritura de la naturaleza, la tierra salvaje y la afinidad de las mujeres con la naturaleza (Slovic, 2010); se caracterizó por la obsesión representacional del ambiente y la búsqueda de una arcadia pura sin la presencia de lo social y transnacional (Forns-Broggi, 2012). La segunda oleada comenzó a mediados de los 90 y atendió otros géneros literarios y los medios de comunicación, la justicia medioambiental y la ecología urbana (Slovic, 2010); en este sentido, se manifestó un enfoque revisionista (Forns-Broggi, 2012). La tercera oleada viene desarrollando desde 2000 un enfoque transcultural, transnacional y multidireccional (Slovic, 2010; Oppermann, 2010). Gracias a él se trascienden barreras nacionales y étnicas, y se compara la experiencia humana de diferentes culturas. Los críticos exploran las tensiones entre lo global y lo local, las nuevas variedades del ecofeminismo, las nociones de animalidad y las formas de integrar la literatura en el activismo medio ambiental. Así, la ecocrítica se ha expandido en su posición epistemológica y métodos interpretativos, dando lugar a diferentes ecocríticas que no comparten ni objeto ni lenguaje teórico común, pero que se vinculan al postestructuralismo, estudios culturales, poscoloniales y justicia ambiental, entre otros» (Campos, 2008: 170).

su momento señaló Roberto Forns-Broggi (1998), las poetas tienden a fusionar naturaleza y poesía, suelen rehuir de las imposiciones patriarcales y acceden a lo femenino desde otras perspectivas, formas y maneras⁴.

NOTAS SOBRE LA ECOPOESÍA Y LO ANCESTRAL. EL CASO DE ROSA MAQUEDA VICENTE

Las palabras de este apartado pretenden ser el pórtico para la presentación de nuestra poeta, Rosa Maqueda Vicente, tallerista comunitaria cuya obra, escrita en hñähñu —una variante dialectal del otomí—, está conformada por el poemario *Hyadi rä Madzänä / Sol de Media Luna / Sunlight of the Crescent Moon* (2023) y la antología de su propia obra *Ya nda / Semillas / Seeds* (2021). Asimismo, ha sido incluida en las siguientes antologías: *A donde la luz llegue* (2018), *Ocho entre ocho Hidalgo: crítica, crónica y comunidad* (2019), *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias* (2019) y *Aún queda la noche* (2019). También es autora de los cuentos «Ar thuhu ya gigi» / «El canto de los grillos» y «Ar `mui yadeni» / «El origen de las luciérnagas», ambos de 2018⁵.

En el ensayo titulado «Ecos de nuestras lenguas originarias», nuestra autora defiende que

Cada cultura se distingue por su ubicación geográfica, lengua y riqueza de universos semánticos, los cuales, aunados a su fonética, poseen una diversidad de formas y saberes que, a través de su lenguaje, manifiestan un bagaje de percepciones, concepciones ante la vida, interrelación con su entorno, la naturaleza, la luna, el sol, el viento; en una palabra, el universo (Maqueda, 2017: 218).

Estas palabras nos sirven de faro y guía para adentrarnos en aquellos poemas en los que la escritora recurre a su entorno, el Valle de Mezquital, sito en Hidalgo, para ofrecernos, desde sus versos, una cosmovisión que tiene como referentes la naturaleza y la recuperación del pasado precolombino. No tanto —y esa

4. Además de las temáticas referenciadas, Krishna Naranjo Zavala apunta en su artículo «La ciudad en cuatro poetas en lenguas indígenas mexicanas» las siguientes: 1) la presencia comunitaria como un eje que articula los discursos y representaciones líricas; 2) las genealogías literarias en tanto referentes de visiones de mundo que influyen, desde luego, en el terreno discursivo. [...] 3) la denuncia y movilización social en consonancia con los reclamos de los pueblos indígenas frente a las invasiones paramilitares, desapariciones forzadas, la degradación ambiental provocada por concesiones mineras e hidroeléctricas, entre otros temas —en este tenor encontramos la poesía de Ruperta Bautista, Irma Pineda o Hubert Matiúwaa— (Naranjo, 2021).

5. Tanto los títulos de los poemas como de los libros aparecerán en la lengua materna de Maqueda Vicente y en español; las composiciones y versos que citemos, solo en español, aunque el lector/a podrá visualizarlos en su lengua originaria en las ediciones que citamos.

sí nos parece una originalidad— a través de mitologías, sino de costumbres procedentes de ese pasado ancestral y que siguen perviviendo, con sus lógicas variantes, hasta nuestros días⁶.

Centraremos nuestro análisis en el poema «Dâthe Mahmeni / Río Tula», que forma parte de *Ocho entre ocho Hidalgo: crítica, crónica y comunidad*, y en cinco composiciones incluidas en *Xochitlajtoli / Pájaros azules canten mi memoria. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*. Pero antes de adentrarnos en los pormenores de los versos, queremos señalar algunas características de índole general que atañen a la expresión poética y a los contenidos de la poesía de Maqueda Vicente. Sus composiciones están determinadas por la brevedad, son sincréticas, intensas, de hondura, y se atienen a saberes esenciales; y es la palabra la que los revivifica, la que los aflora. Desde versos que priman la densidad expresiva ubica imágenes y símbolos cuya procedencia suele ser de origen vegetal, lo que le permite establecer analogías, en ocasiones, con la mujer y la poesía. Remarcar así mismo, que no es el yo poético el que prevalece en sus versos, sino que este se diluye en pro de una voz que intenta proyectar el protagonismo de lo natural, de la experiencia de lo natural.

La emoción que le despierta la naturaleza, y su compromiso por la tierra, conforman un canto original que se enriquece de las tradiciones y de la celebración del bestiario y el mundo vegetal como símbolos verticales de libertad, de vuelo, de regocijo; aunque también hay lugar para versos en los que esta es asediada por la ofensa, el ultraje y el maltrato fruto del capitalismo. Un franco compromiso con la tierra se afianza en sus versos, y las palabras delatan la emoción que la naturaleza le despierta. De esta, los semas que con más constancia aparecen en sus versos son el viento, la lluvia y la luna. Hay que destacar, como mantiene Ignacio Ballester, que «Las raíces ancestrales sostienen la comunicación entre pueblos asociados a los elementos naturales (con énfasis en el viento y la lluvia) [...] La comunión con el paisaje es una de las analogías comunes entre Pineda y Maqueda» (Ballester, 2021: 47); una comunión que hacemos extensible a la mayor parte de las poetas, si no es que a todas. Sobre el viento veremos algún ejemplo más adelante; como también la luna protagonizará los versos de «Río Tula» que reproduciremos en páginas ulteriores. Respecto a la lluvia, sírvanos el poema «Lluvia nocturna / Rã y'e» (Maqueda, 2019: 201).

Llama especialmente la atención que, en su poesía, al menos la publicada hasta estos momentos, no haya rechazo o denuncia de lo ocurrido en los tiempos de la conquista, ni siquiera se acusa a la presión que de manera habitual los estados han ejercido contra estas comunidades minoritarias; tal como suele ser

6. Como hemos defendido en una publicación que verá la luz en breve, la pervivencia del pasado precolombino en estas poetas se articularía a través de tres pilares: la preservación de la genealogía, de la naturaleza y del recuerdo, y de la identidad (Alemany, 2023).

habitual en la escritura de poetas mapuches como Elicura Chihuailaf, Ariruma Kowii o Graciela Huinao. No concurre en su caso el discurso que habitualmente subyace en la memoria activa del conquistado, de los pueblos dominados y subalternizados; lo cual hace pensar en otro tipo de discurso que al menos ahora está presente en algunas manifestaciones de las literaturas que se escriben en lenguas originarias en América Latina. La poesía de Maqueda Vicente se ubica en el presente, en el presente de la comunidad con ese marco temporal que abarca también a la memoria ancestral.

Los de hoy son tiempos en los que gran parte de la poesía se nutre de las llamadas contaminaciones genéricas, la polifonía enunciativa o la llamada poesía intermedial; intervenciones que actúan en el poema y que son debidas fundamentalmente a la omnipresencia de la cultura audiovisual con todas sus implicaciones (la ciberliteratura que alcanza lo transmedial, lo hipertextual o lo hipermedial). Esas y otras injerencias han dado lugar a nuevos marbetes para definir los aportes literarios de nuestros días: «literaturas postautónomas» si acudimos a las palabras de Josefina Ludmer (2007); la llamada «literatura fuera de sí», concepto utilizado por Florencia Garramuño en *La experiencia opaca* (2009), que nos habla del avance y la superación de las categorías literarias tradiciones; o tiempos de «postpoética», si nos referimos a las palabras de Agustín Fernández Mallo (2009). Sin embargo, parece que estos conceptos se desvanecen, resultan infructuosos si intentamos aplicarlos a la poética de Rosa Maqueda; pues la suya no se adhiere a estos mecanismos ni categorías. La autora, desde la desnudez del poema, se permite acudir en gran parte de ellos a diversas disposiciones versales que permiten dar al poema cierto movimiento visual y sus versos se impregnan de la propia tradición cultural, de la cultura oral, aunque curiosamente su estilo no sea palmariamente el de la oralidad⁷.

Ejemplo clave de esta última argumentación es el poema «Dâthe Mahmeni / Río Tula» que, como ya hemos señalado, fue incluido en *Ocho entre ocho. Hidalgo: Crítica, crónica y comunidad*; una edición bilingüe que congrega la creación literaria y gráfica del estado de Hidalgo. En este caso, la composición de Maqueda Vicente se acompaña de un grabado del artista hidalguense Enrique Garnica. El texto, tal como indicaran Ignacio Ballester y Eva Valero, «ofrece, desde la palabra desnuda y seca, intensa en su brevedad, una visión del Río Tula

7. Una de las fuentes principales de la poética de Maqueda, y en general de estas poetas, es la tradición oral; sin embargo, estos poemas no se apegan a la idiosincrasia de la oralidad, por lo que pensamos que tienen plena conciencia de que están en el plano escritural. Como apuntó Ave Barrera a este respecto: «Comprende, en términos estrictos, la creación literaria en su forma escrita, y no corresponde propiamente a la tradición oral o a la recopilación y escritura de la tradición oral; no por ello se le resta valor a estas como literatura, simplemente tratamos de definir al movimiento literario como tal» (Barrera, 2013).

agónica y fúnebre; escenario natural en brasas que traslada, en imagen poética, la agonía de la muerte en las aguas» (Ballester & Valero, 2020):

«RÍO TULA»

Fúnebres aguas
derramadas
agonía
en el río Tula.

En verano
brasas caen...
Hedor que vuela en el viento.

La luna se debate,
matices oscilan.
Mariposas negras
en copos
de cenizas.

(Maqueda, 2019: 15)

Antes de pasar al análisis del poema, convendría señalar que estas escritoras, seguramente en un afán de potencializar la imagen, acuden a la diversificación de la disposición versal entretejiendo de este modo forma y contenido; pero incluso van más allá. Tal como ha explicitado Ignacio Ballester, en la reciente poesía mexicana la relación entre el texto y la imagen conlleva una nueva definición de aquello que tradicionalmente se ha entendido como libro al servirse de las nuevas tecnologías del siglo XXI:

la reconstrucción de las culturas originarias en México se sirve, en el tercer milenio, de los elementos visuales que facilitan las ediciones digitales. De este modo, lenguas como el zapoteco y el ñāhñu, respectivamente, de Pineda y Maqueda, llegan a un público más amplio por los canales virtuales y por la traducción al español de las propias autoras, amén del contenido gráfico que caracterizan sus defensas de las comunidades, costumbres, cosmovisiones prehispánicas.

Distinguimos, por tanto, diversos rasgos que caracterizan los casos estudiados, pero que podrían extenderse a demás poetas cercanas a las de esta investigación como son Celerina Patricia Sánchez Santiago, Margarita León o Nadia López García (Ballester, 2021: 59).

Volviendo a la composición antes citada, la forma externa simula un río ondulante con los espacios otorgados a algunos versos. Los ríos, imagen de vida y de continua transformación —como Heráclito nos enseñara—, devienen aquí, a través del Tula, en sombra, cerrazón, negrura. Las palabras que van componiendo el poema son un claro ejemplo de ello: agonía, brasas, hedor, cenizas; sustantivos a los que se suma una adjetivación que demarca e intensifica la

destrucción de lo natural: fúnebres y negras. El río Tula, que toma su nombre de la ciudad Tula de Allende, es uno de los ríos más contaminados del país porque en él se vierten las aguas residuales procedentes de Ciudad de México, y también las de Tula de Allende. Las continuas metáforas del poema devienen en un grito de desolación, en un clamor frente a la catástrofe.

Cinco son las composiciones de la autora incluidas en la antología *Xochitlajtoli / Pájaros azules canten mi memoria. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019), cuyo prólogo y selección vienen de la mano de Martín Tonalmeyotl. En la antología se incluyen la voz de poetas contemporáneos en lenguas originarias de México (náhuatl, totonaco, tsotsil, maya, mazahua, zoque, otomí, mixe, tlapaneco, zapoteco, mixteco, tseltal, ch'ool, chontal de Tabasco, chinanteco y mazateco). Como han afirmado Ignacio Ballester y Eva Valero, las composiciones de Maqueda allí incluidas

nos introducen en un universo poético en el que se entrelazan elementos de la naturaleza y el paisaje del Valle de Mezquital (tales como huizaches, espigas, magueyes, nopales) con elementos de la mitología como Mayahuel, la diosa mexicana del maguey [...] Maqueda poetiza dichos elementos de la naturaleza, así por ejemplo el huizache, con el fin de transmitir una metafísica de su poder para restituir el pasado y transmitir el eterno retorno (Ballester & Valero, 2021).

El «Aguamiel / Rã t'afi», bebida de consumo diario para los hidalguenses, se convierte en materia poética. El maguey, tan importante para la cultura mexicana desde la antigüedad, devine en aguamiel; ese «dulce néctar» del que se nos habla en el poema y que «Gota a gota se desliza» evocándonos una lentitud milenaria. El aguamiel es «el regalo de nuestra diosa, Mayahuel», divinidad del mundo vegetal, diosa mexicana del maguey:

Espinas
sobre espinas
adheridas
al maguey.
Silencio que esconde
el dulce néctar
de aguamiel.
Gota a gota
se desliza
el regalo
de nuestra diosa,
Mayahuel

(Maqueda, 2019: 196).

Del silencio del maguey que se desliza gota a gota, Maqueda Vicente, en el poema «Artesano / Hyok'y e», configura una sensual composición en la que

los labios, la piel, los cabellos, las mejillas aparecen asociados a elementos vegetales marcadamente enraizados en la cultura ancestral mexicana como lo son el huizache, el maque, los olotes y también el Nochetzli (sangre de tuna):

Con espina de huizache
recorre
centímetro a centímetro
el contorno de sus labios.

Baña la piel desnuda
con maque.
Con polvo de olotes,
los cabellos.

En el carmín de sus mejillas yace,
Nochetzli.

La contempla
en el fondo de la jícara.

(Maqueda, 2019: 198)

«Memoria / Feni», el siguiente poema, es una continuada metaforización de las mujeres del valle de Mezquital: ella es semilla, espiga, maíz, maguey y nopal; pero, sobre todo, y como verso conclusivo, «es persistencia, lengua, fruto y néctar de aguamiel» (Maqueda, 2019: 200). En «Palabras / Yä noya» (Maqueda, 2019: 201), y desde el valle de Mezquital, Maqueda Vicente lanza un canto a la naturaleza misma con el fin de poetizar «la persistencia de la memoria como alimento del alma», como han señalado Ignacio Ballester y Eva Valero (2020). Estos versos, al igual que los anteriores, se convierten en vehículos de la memoria al incorporar rastros simbólicos propios con los del valle con el fin de establecer un diálogo entre un tú y un yo que pertenecen a un mismo sujeto que se desdobra alternadamente en su viaje por la memoria y el tiempo. Su poética se convierte de esta manera en un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia a un lugar y a un espacio con el objetivo de elaborar y aunar lo personal con lo colectivo.

En la última composición, «Lluvia nocturna / Rã y'e», y según los críticos citados, Maqueda Vicente «lanza finalmente la memoria hacia la persistencia de la esperanza. De este modo, la poeta crea un universo poético presidido por la resurrección de la memoria a través de la naturaleza, el paisaje y sus mitos» (Ballester & Valero, 2021). En solo tres versos, concentra un canto a la esperanza desde la lluvia silenciosa: «Llueve fino, / silencioso. / Destellos de esperanza» (Maqueda, 2019: 203).

Convendría señalar en este punto, y en palabras de Le Goff, que la memoria tiene «la capacidad de conservar determinadas informaciones, [que] remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el

hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas que él se imagina como pasadas» (Le Goff, 1991: 131). Y el ejercicio que realiza Rosa Maqueda desde la poesía, y desde la memoria, supone la actualización de una serie de valores, de saberes y de experiencias que posibilitan la configuración de un sujeto que aboga por su identidad.

De un cariz similar serían las composiciones que forman parte de *Hyadi rä Madzänä / Sol de Media Luna / Sunlight of the Crescent Moon*, poemario de reciente publicación, tal como vimos en líneas anteriores⁸. Un haz de poemas que se resuelven en estampas, en cuadros de costumbres que nos remontan a tradiciones y costumbres en las que la naturaleza es la protagonista; haces de versos que nos remiten a los procesos de la siembra y sus ciclos, a la flora y la fauna del Valle de Mezquital, así como a las costumbres y a los trabajos de sus habitantes.

Los poemas de Rosa Maqueda Vicente nos ofrecen otros modos de acudir a la poesía, a las fuentes de las culturas ancestrales, al respeto a la que todo nos ha dado, la Naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMANY BAY, Carmen, «Poesía sin canon / poesía fuera del canon: poetas mexicanas actuales en lenguas originarias», Berlín, Peter Lang, 2023 [en prensa].
- AGUILAR URBÁN, Margarita, *Aurora Reyes: Alma de montaña*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2010.
- BARRERA GARCÍA, Ave, «La metáfora como valor estético de la literatura indígena actual», *Guidxizá, una mirada a nuestros pueblos* (suplemento cultural del Comité Melendre), 61 (22 septiembre 2013); <<http://comitemelendre.blogspot.com/2013/09/la-metaphora-como-valor-estetico-de-la.html>> [consulta: 23 abril 2023].
- BALLESTER PARDO, Ignacio, «Reconfiguración de las culturas originarias en México a través del vínculo de la imagen y la poesía en el siglo XXI», en Tomás Martínez Gutiérrez & Cecilia Eudave (coord.), *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 2021, pp. 41-61.
- BALLESTER PARDO, Ignacio & Eva VALERO JUAN, «Ficha de contenido de *Xochitlajtoli / Pájaros azules canten mi memoria. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*», 2021; <<https://web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/rosa-maqueda/ficha-xochitlajtoli.pdf>> [consulta: 15 abril 2023].
- BALLESTER PARDO, Ignacio & Eva VALERO JUAN, Eva, «Ficha de contenido de “Dâthe Mahmeni / Río Tula”», 2020; <<https://web.ua.es/es/corpycem/>>

8. El poemario también puede consultarse gratuitamente en la página web del proyecto CoRPyCeM («Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)» en <<https://web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/rosa-maqueda/hyadi-ra-madza-na-sol-de-media-luna.pdf>>.

- documentos/-gestadm/catalogo/poesia/rosa-maqueda/ficha-da-the-mahmeni-ri-o-tula-en.pdf> [consulta: 26 mayo 2023].
- BINNS, Niall, «Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana», *América Latina Hoy*, 30 (2002), pp. 43-77.
- BINNS, Niall, «Presentación: Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33 (2004), pp. 7-14; <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI040411/showToc>> [consulta: 23 abril 2023].
- CAMPOS LÓPEZ, Ronald, «Estudios sobre la eco poesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión», *Artifara*, 18 (2008), pp. 169-204.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Postpoesía*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- FORNS-BROGGI, Roberto, «¿Cuáles son los dones que la naturaleza regala a la poesía latinoamericana?», *Hispanic Journal*, 19, 2 (1998), pp. 209-238.
- GARRAMUÑO, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Editorial Paidós, 1991.
- LUDMER, Josefina, «Literaturas postautónomas», *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 17 (2007); <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> [consulta: 26 mayo 2023].
- MAQUEDA VICENTE, Rosa, «Ecos de nuestras lenguas originarias», en David Bautista Toledo, César Jiménez-Yañez, Christian Fernández Huerta (coords.), *Cultura en América Latina: prácticas, significados, cartografías y discusiones*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California / Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, 2017, pp. 217-222.
- MAQUEDA VICENTE, Rosa, «Dâthe Mahmeni / Río Tula», en Víctor José Ledesma Castillo & Omar Navia Herrera (coords.), *Ocho entre ocho. Hidalgo: Crítica, crónica y comunidad*, Pachuca de Soto, Ediciones Mestizas, 2019, pp. 14-15; <<https://web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/rosa-maqueda/da-the-mahmeni-ri-o-tula.pdf>> [consulta: 26 abril 2023].
- MAQUEDA VICENTE, Rosa, «Selección de poemas», en Martín Tonalmeyotl (selección y prólogo), *Xochitlajtoli / Pájaros azules canten mi memoria. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, México, Círculo de Poesía, 2019, pp. 195-201; <<https://web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/rosa-maqueda/xochitlajtoli.pdf>> [consulta: 20 abril 2023].
- NARANJO ZAVALA, Krishna, «La ciudad en cuatro poetas en lenguas indígenas mexicanas», *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 23 (2021), pp. 135-163; <<https://www.redalyc.org/journal/6726/672671125006/html/>> [consulta: 26 abril 2023].
- PAREDES, Jorge & Benjamín MCLEAN, «Hacia una tipología de la literatura ecológica en español», *Ixquic. Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, 2 (2000), pp. 1-37.

PAZ, Octavio, *Obras completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999 (2.^a ed.).

POSTNIKOV, Viktor, «Eco-poetry», *The Trumpeter. Journal of Ecosophy*, 17, 1 (2001); <<http://trumpeter.athabascau.ca/index.php/trumpet/article/view/137>> [consulta: 26 mayo 2023].

