IMÁGENES DEL PESIMISMO

Literatura y Arte
en España 1898-1930

Miguel Ángel Lozano Marco

PUBLICACIONES

Universidad de Alicante

© Miguel Ángel Lozano Marco

© de la presente edición
Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>

Diseño de portada:
Alfredo Candela

Impresión:
Quinta Impresión, S.L.

ISBN: 84-7908-541-x
Depósito Legal: A-264-2000

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado -electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.-, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

**Estos créditos pertenecen a la edición
impresa de la obra.**

Edición electrónica:

Índice

Portada

Créditos

Introducción	4
I. Un <i>topos</i> simbolista: la ciudad muerta	11
2. La otra intrahistoria: <i>España negra</i>, de Regoyos y Verhaeren	47
3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana	66
4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana	96
5. Azorín: una estética de la resignación	126
6. La creación artística en <i>Lecturas españolas</i>	147
7. Los valores literarios de clásicos y de modernos	173
8. Azorín y la imagen de la realidad	196
Fotografías	206

El acierto de un título reside, como ya sabemos, no en lo sorprendente o sugestivo que pueda resultar de cara al posible lector, sino en su capacidad para aludir de manera precisa al contenido del libro. Esto es obvio; pero también lo es que en muchos casos puede resultar difícil resumir una trayectoria o amparar la totalidad de las piezas reunidas bajo un enunciado común, y parece preferible dar relevancia a aquello que constituye su núcleo. En nuestro caso es así, y si repasamos los temas de los cinco primeros capítulos encontraremos justificado el rótulo inicial: ciudades muertas, España negra y estética de la resignación, todo ello con frecuentes referencias al pensamiento de Schopenhauer, diseñan un recorrido por caminos de desolación y renuncia; sin embargo, en los tres últimos capítulos encontramos el alivio de una posible salvación que surge en el mismo ámbito de la literatura y el arte, aunque ello no invalida ni destruye los

Introducción

criterios y argumentos desarrollados en el amplio grupo inicial, que mantiene su vigor y justifica su relevancia al hacerse con el título. Seguimos, pues, una trayectoria que desde el pesimismo nos conduce hacia esa virtud salvadora, presente siempre en la mejor literatura, por su capacidad para dotar de sentido al mundo en el que se desarrolla nuestra cotidiana experiencia.

Es éste un libro sobre una parte de la literatura a la que es adecuado, mejor que cualquier otro, el calificativo de simbolista, y que se desarrolla en un periodo muy concreto de nuestra historia. El arte está presente aquí de manera un tanto secundaria, menos relevante, pero necesaria. No sólo el «topos» de la ciudad muerta contiene tanta fuerza visual que sale de la literatura para ser recreado en pintura (recuérdense cuadros de los pintores belgas Khnopff, Lévy-Dhurmer o Vogels; pero también obras similares de Regoyos o de Zuloaga), sino que la creación de la imagen de una «España negra» -tema de tres capítulos- es el resultado de una conjunción de pintores y escritores, donde los pintores pueden llevar la mejor parte. En este caso, hemos atendido más a la obra literaria de los dos pintores responsables, en gran medida, de la configuración, desarrollo y plenitud de un concepto creado por el poeta simbolista belga Emile Verhaeren. Los

dos libros, *España negra*, de Darío de Regoyos y Emilio Verhaeren (1898), y *La España negra*, de José Gutiérrez-Solana (1920), son hitos representativos y puntos de referencia que pudieran servir para acotar temporalmente el periodo histórico en el que nos movemos.

En este sentido, conviene subrayar que si el momento inicial lo hemos situado en 1898, no ha sido ni para aludir al «Desastre» y sus consecuencias, ni para hacer referencia a una «generación» asociada con tal año, sobre la que no vamos a tratar, sino por ser el año de la aparición, en la revista barcelonesa *Luz*, de la obra de Regoyos y Verhaeren (que ha de ser publicada en forma de libro al año siguiente), primera pieza literaria en la cronología que nos ocupa. La fecha final viene dada por la publicación del último texto utilizado, el artículo de Azorín «Las lagunas de Ruidera», que vio la luz en *ABC* el 27 de abril de 1930, y que sirve de base para el capítulo que, a modo de epílogo, cierra este libro. Pero la materia del primer capítulo viene a llenar el mismo periodo temporal: la novela de Georges Rodenbach fue publicada en 1892, pero su influencia sobre los escritores españoles comienza a sentirse en las mencionadas fechas finiseculares (por ejemplo, la primera referencia que encontramos en los escritos de Martínez Ruiz es de enero de 1897), y las reela-

Introducción

boraciones del «topos» simbolista que inaugura se desarrollan a lo largo del primer tercio del siglo XX, como muestra esa presencia, tardía, en las novelas de Adolfo de Sandoval, entre otros textos de la cuarta década del siglo.

Nuestro interés principal radica en la pretensión de subrayar una modalidad importante de la estética simbolista en España. Un simbolismo que no entendemos como movimiento o escuela, sino como participación en un clima espiritual que impregna la literatura y el arte en Europa en las dos últimas décadas del siglo XIX, y que llega hasta la primera guerra mundial, aunque permanece después en varias manifestaciones estéticas, singularmente en nuestro país. Conviene aclarar también que el simbolismo sobre el que tratamos no procede directamente ni de los criterios de Moréas ni del cenáculo de Mallarmé, sino más bien del singular y original desarrollo que tal tendencia estética tuvo en Bélgica, periferia de la metrópolis cultural europea, pero potente núcleo artístico cuya influencia en artistas y escritores españoles es decisiva.

En este libro han podido hallar acomodo algunos de los trabajos elaborados por mí a lo largo de los últimos diez años, quedando sometidos ahora a un diseño unificador que per-

mite considerar el posible interés de cada pieza contemplada desde la nueva luz que le presta el actual conjunto. La mayor parte de las piezas con las que se compone este volumen fueron redactadas para ser leídas como conferencias o ponencias, y ocuparon su lugar en actas cuya restringida circulación hace difícil el acceso a ellas. Siguiendo un orden cronológico, la procedencia de los textos aquí recogidos es la siguiente: «Azorín y la imagen de la realidad» formó parte de un «dossier» dedicado al escritor levantino que publicó la revista *Canelobre* en su número 9 (1987); «La creación artística en *Lectura españolas*» se presentó como ponencia en el I Seminario Internacional «J. Martínez Ruiz, Azorín» (Alicante, noviembre de 1992) y quedó recogida en *Anales Azorinianos*, núm. 5 (1993); «Un *topos* simbolista: la ciudad muerta» es la conferencia que con el título «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta» pronuncié en el Coloquio Internacional «Literatura y espacio urbano» celebrado en la Universidad de Alicante en abril de 1993; quedó recogida en *Siglo diecinueve*, num. 1 (1995); «Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana» apareció en el número 7 de *Compás de Letras* (1995), dedicado a la literatura de viajes; «Azorín. Una estética de la resignación» fue leída como ponencia en el III Colloque International «Azorín 1904-1924»,

Introducción

celebrado en la Universidad de Pau en abril de 1995, y publicada en sus Actas en 1996; con «La otra intrahistoria: *España negra* de Regoyos y Verhaeren» participé en el «Encuentro Hispano-Francés» celebrado en el Castillo de la Mota en mayo de 1995; el texto fue publicado en el tomo «*En torno al casticismo*» de *Unamuno y la literatura en 1895* (Anejos. Siglo diecinueve. Monografías 1), Valladolid, 1997. «Expresionismos. Valle-Inclán y Solana» es el título, levemente corregido ahora para precisar mejor su sentido, de la conferencia «El expresionismo: Valle-Inclán y Solana» que pronuncié en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia) en el seno de la IV Discusión sobre las Artes «Ismos. La otra Vanguardia española», en abril de 1996, recogida en el mismo año en sus actas. Por último, el texto de «Los valores literarios de clásicos y de modernos» corresponde a la ponencia presentada en el Congreso Internacional «Azorín y la Literatura (Conmemoración del 98)» realizado en Alicante para celebrar tal efeméride; ocupó su lugar en el número 7 de los *Anales Azorinianos*.

La relectura de estos trabajos me ha permitido corregir algunos errores y subsanar defectos, siempre de detalle; en lo sustancial, los textos se mantienen, y espero que mantengan

también cierta capacidad estimulante en su acercamiento a una literatura cuyo vigor nos empuja a releerla, y cuya riqueza y complejidad nos obliga a revisar y replantear nuestros criterios.

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

Lo! Death has reared himself a throne
In a strange city lying alone
Far down within the dim West

A sí comienza el poema de Edgar Allan Poe «The City in the Sea». Conviene que situemos aquí nuestro punto de partida pues, aunque no responde con exactitud al tema que tenemos planteado, contiene ciertos elementos que se encuentran en la base de la visión simbolista de la ciudad resuelta en el «topos» de la ciudad muerta; del mismo modo que el poeta americano está en la base del movimiento poético que abre la modernidad. Esta ciudad, extraña y lejana, es un lugar de quietud, silencio y melancolía, donde palacios, capillas, torres, pináculos, cúpulas, muros de estilo babilónico, sombríos arcos de hiedra esculpida, frisos con prodigiosos relieves, se levantan en un espacio

umbrío, sumido en el estancamiento de una noche eterna contrarrestada por la lívida luz que surge de su interior. No es una ciudad muerta, sino la ciudad de la Muerte, engalanada con ornamentos de piedra y prodigios de arquitectura, siempre en el camino del occidente. Tampoco otros lugares semejantes, como la Selene de Paul Feval, tan parecida a la anterior en casi todos sus detalles -aunque orientada en diferente sentido-, responde a la precisa caracterización que perseguimos; pues no buscamos lo fantástico y lejano, lo prodigioso y puramente imaginario, sino algo cercano y reconocible: lugares definidos, ciudades por las que hemos transitado, o sobre las que disponemos de las suficientes noticias como para hacernos una idea que puede corresponder con el sentido de lo que se nos insinúa desde una estética concreta. También hemos de dejar fuera de nuestras consideraciones otro concepto de ciudades muertas relacionado con el tratamiento literario de las ruinas, con la inspiración arqueológica, como lo que está en la base del drama decadente de D'Annunzio *La città morta*, de cita obligada aquí por su título, pero no por su contenido.

La configuración literaria de la ciudad muerta corresponde a una época precisa: los últimos años del siglo XIX, y su pleno desarrollo ocupa los primeros del XX. El origen de dicha

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

recreación literaria, el modelo que ha de configurarse en un «topos» reconocible, lo constituye la obra literaria de Georges Rodenbach. Este escritor belga, poeta, novelista y dramaturgo, que vivió la mayor parte de su vida en Gante y que trasladó su residencia a París en 1888, donde morirá diez años después, supo utilizar en sus poemas 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. Todo ello presenta una cierta originalidad, pues la utilización de motivos urbanos en la lírica era algo poco frecuente en la época finisecular, y aun años después. Pero la boga de las ciudades muertas no arranca directamente de esos libros poéticos en los que encontramos los elementos fundamentales de tal visión urbana -como en *La jeunesse blanche* (1886) o *Le règne du silence* (1891)-, sino de la novela que fijó en el espacio y dio nombre a los ámbitos ciudadanos sobre los que vuelve de manera obsesiva, aunque salvando la monotonía con una ejemplar utilización de los matices: se trata de *Bruges-la-Morte*, que se publica en París en 1892 ([nota1](#)).

Hans Hinterhäuser, a quien debemos el que constituye casi el único estudio sobre el tema literario que nos ocupa, afirma

que «Rodenbach desató con su ‘Brujas muerta’ una moda literaria de gran extensión» (nota 2). Es posible que la identificación de un lugar haya contribuido de manera decisiva al desarrollo de una visión urbana que influyó en la literatura europea: no son ambientes innominados, elegidos -o contruidos- por una subjetividad dolorida; es Brujas, ciudad geográficamente localizada, formada con las calles, iglesias, puentes, canales, campanarios, conventos, hospicios y palacios citados en el texto; pero también con una climatología brumosa, un ambiente gris que armoniza con las viejas piedras del conjunto urbano; y todo ello resuelto en palabras, en imágenes pertenecientes exclusivamente al ámbito de la literatura. Es un lugar literario cuyos elementos, al fijarse en una forma única, susceptible de ser reiterados en textos de intención y alcance similar, constituyen un verdadero «topos» simbolista que responde a la idea expresada de forma rotunda en un fragmento donde casi se traicionan sus fundamentos estéticos, pues si el simbolismo es el arte de la alusión indirecta, de la sugestión, un párrafo del capítulo X define directamente los propósitos perseguidos:

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l’amour nouveau, au renoncement, au

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air. (nota 3).

La novela de Rodenbach inaugura el tema de la ciudad como estado de ánimo, trasladando a un nuevo espacio la fórmula de Amiel -«Un paysage est un état d'âme»- tan difundida a partir del romanticismo. El hombre se concibe ya como urbano, alejado de una naturaleza que penetra de manera mínima en la ciudad, y compenetrado con los ambientes que en su vida cotidiana tendrán un carácter de exclusividad. 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; de ahí que se pueda establecer una relación de correspondencia entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente: el hombre ha ido creando la ciudad con su inteligencia y sus sentimientos, con sus miserias y grandezas, con la fe, el acatamiento al poder, la compasión, la ostentación, la discreción, la humildad, el afán de belleza, la utilidad y -por supuesto- con la técnica, entre otras cosas; la ciudad muestra al hombre la lección que en sus piedras han ido depositando las generaciones precedentes.

Bruges-la-Morte es, pues, el resultado del desarrollo de ciertas analogías: la ciudad con la esposa muerta de Hugues -el protagonista-, y la del alma de este personaje con la ciudad; la mutua influencia entre el ambiente urbano y un estado del alma. Hugues, hombre que ha llevado una vida activa y bulliciosa, elige, después de su viudez, la ciudad de Brujas como residencia porque identifica la melancolía del lugar con su esposa; evoca su rostro en los canales dormidos y escucha su voz en el sonido de las campanas: «A l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici [...]. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre» (nota 4).

Pero no es exactamente un decorado; la ciudad, como se avisa en una breve nota introductoria, es un personaje esencial, con su carácter, y como tal actúa influyendo en el protagonista con su ejemplo y lección. Nunca aparece descrita en sus detalles, al modo naturalista -estética contra la que ya se ha reaccionado-; no hay una visión nítida y diferenciada de lugares, ambientes o costumbres: se sugiere el ambiente y el carácter con ciertos elementos, los que constituirán el «topos», que aparecen repetidos en diversos textos: nunca

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

un mediodía luminoso; los paseos son preferentemente al atardecer- la hora en la que por excelencia se intuye el alma de los lugares-, o durante la noche; la estación es la del otoño o el invierno, y la alusión al eterno gris ceniciento o a la llovizna da al lugar el ambiente de un perpetuo día de difuntos; las calles están desiertas, o transitadas por figuras muy determinadas: alguna anciana de negro, un sacerdote, una beguina ensimismada... Las casas -casonas, palacios...- están siempre cerradas, y el reflejo del sol poniente en los cristales los asemeja a los ojos vidriosos de un agonizante; detrás de algunas ventanas se adivinan rostros cenicientos - un poema de *Vies encloses* (1896) está dedicado a los rostros de los enfermos asomados a la desolación de la calle-; y el silencio sólo queda alterado por el sonido de las campanas, la auténtica voz de la ciudad. Una religión de resignación y renuncia le da su carácter; y parece que el corazón de todo este espacio se encuentra -y resume- en los templos, y, dentro de estos, en ciertas obras de arte que allí se contienen. En el capítulo II, Hugues penetra, como hace a menudo, en la iglesia de Notre-Dame, donde se encuentran las tumbas de Carlos el Temerario y de María de Borgoña, y se recrea allí contemplando las lápidas, las inscripciones ya desgastadas y corroídas por el tiempo, la misma muerte borrada por la

muerte. En el capítulo XI visita el hospital de San Juan, y queda extasiado ante las tablas donde Memling ha representado el martirio de Santa Úrsula y de las vírgenes que le acompañan, pues el arte transforma el horror de la muerte en belleza y muestra la serenidad y la conformidad en el sacrificio. La culminación de la novela sucede al tiempo que discurre por las calles la tradicional procesión de la Santa Sangre.

En la advertencia inicial -la primera línea que ha de atravesar el lector para ingresar en el ámbito de la novela- se nos dice que lo que se ha pretendido principalmente es *evocar* una ciudad, y la expresión es elocuente y justa. Brujas queda evocada desde París -la urbe cosmopolita por excelencia-, y difundida desde esa metrópolis de la cultura y la civilización modernas. La ciudad muerta no es el lugar de residencia del escritor, ni la habitual vivienda del protagonista: es ciudad elegida por éste para confundirse con su melancolía, y recreada por aquél para transmitir un estado de ánimo; es un complejo símbolo poético que participa de una estética y de una geografía, pero donde lo que predomina es lo estrictamente poético. Responde también esta creación a un estímulo filosófico que fundamenta una estética: Rodenbach fue quien de una manera más decidida difundió en Bélgica la filosofía de Schopenhauer en diversas conferencias, de las que ha que-

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

dado constancia por las noticias periodísticas, o por la publicación de alguno de estos textos; pero también hay elementos reconocibles en su obra de creación ([nota 5](#)). Ganado por el pesimismo del filósofo alemán, la ciudad muerta no es sólo el resultado del «mundo como representación» de Hugues, sino también el lugar privilegiado donde podría escapar de las incitaciones de la vida: es lección de silencio y calma, ejemplo de resignación, consejo de piedad y austeridad; un espacio donde se resume la aspiración schopenhaueriana a la renuncia a la vida, la mutilación de los deseos, beneficiándose de la influencia pálida y tranquilizadora de Brujas en la serena espera de una buena muerte. Todo este ambiente y lección de renuncia se tambalea ante la presencia de una mujer, Jane, cuyo sorprendente parecido con la difunta es sólo un engaño cruel -la verdadera analogía se establece con la ciudad, no con la mujer viva-, lo que conduce al hombre de nuevo al dominio de la Voluntad; y también a otros lugares urbanos que se nos habían escamoteado: una zona comercial entrevista, por la que se atraviesa fugazmente, y que es pronto olvidada; pero esta trama novelesca ni corresponde al tema que tratamos ([nota 6](#)), ni fue elemento decisivo para el éxito e influencia de la novela.

La ciudad muerta viene a constituir un ideal refugio contra la vida, el ámbito adecuado para preservar, potenciar y dar nueva dimensión al sentimiento de la melancolía -sentimiento supremo que debía suscitar el arte-, y también lección de sabiduría, pues todo son «avisos de la muerte». El hecho de que tales visiones urbanas proliferasen desde este momento en ese período de entre siglos no es difícil de entender, y en la bibliografía crítica contamos con suficientes consideraciones en este sentido ([nota 7](#)). 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 van 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

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

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 burguesas, deshumanización cruel y fealdad estética, en nombre de lo útil y racional -o razonable-. La ciudad, para un hombre que se siente ya sólo urbano, se convierte en un ámbito polémico, necesitado de urgente crítica nacida de la reflexión, y en este sentido la postura a tomar puede tener un sentido «progresista», proponiendo las mejoras que afectan a una utilidad social, o «tradicionalista», llamada también «culturalista» (nota 8), expresión de la nostalgia por aquello que el industrialismo ha hecho desaparecer, y añoranza de unas costumbres tradicionales a las que se ansía volver, orientando sus propuestas por un ideal estético a la vez que humano -o humanitario. La literaria ciudad muerta se encuentra fuera de este debate, y quienes reelaboran o utilizan el «topos» simbolista saben que no hay posible retorno. Este artista, como Rodenbach, simbolista y decadente, no comete la ingenuidad de volverse hacia un pasado entendido como mejor, como si de un paraíso perdido se tratara. Si el pasado es irrecuperable, el futuro es hostil, y en el presente se tiene el sentimiento del destierro, sólo queda recrearse en otro presente, paralelo, pero cerrado al futuro; un presente que termina en sí mismo y que

reúne las bellas creaciones del pasado, roídas por el tiempo: el presente de una lenta agonía; el tiempo detenido en las orillas de la muerte, en un ámbito de extraña belleza, que ya no es la vida y aún no es la muerte, pero donde se siente el aliento del más allá.

Comprendemos entonces por qué hay tanto interés por las viejas ciudades en los años que rodean el cambio de siglo: es un motivo estético que responde a la psicología de la derrota. La belleza no está en las modernas y bulliciosas ciudades, sino en aquellas otras periclitadas; aquellas cuya hora ya pasó y muestran la imagen de una hermosa agonía. Son los reinos del silencio, los espacios de la desolación: pocas imágenes transmiten la sensación dolorosa de la soledad con más fuerza que aquellas que reducen al silencio y al abandono los ámbitos de la habitual convivencia, y les dotan de un ambiente de ensueño o de pesadilla. La ciudad es la extensión del «yo» del poeta, la hermana, la «*soror dolorosa*» que acompaña y cobija al protagonista de *Bruges-la-Morte*, y a los personajes que deambulan por similares espacios re-creados por la imaginación poética; y es también la demostración de cómo la muerte lo invade todo, tanto al hombre como a su obra.

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

Si acudimos ahora a la literatura española comprobaremos cómo el interés estético por las ciudades muertas se manifiesta en los primeros años del siglo XX, preferentemente en los años que preceden a la primera guerra mundial, también como reacción -o respuesta- frente a la expansión urbana acelerada, y al ingreso, aunque más modesto, de España en el mundo industrial, lo que se hace más evidente en los últimos lustros del siglo XIX. De todos modos, el caso hispánico tiene sus peculiaridades ([nota 9](#)); pocas son las ciudades verdaderamente industriales: Bilbao es el caso más representativo de rápido crecimiento y cambio en su fisonomía, y también Barcelona. Otras formas industriales se desarrollan en Zaragoza, Valladolid o Madrid, cuyo crecimiento y modernización es notable; la electrificación de las ciudades contribuye a una novedad sustancial que afecta tanto a la iluminación como a los transportes. Pero este cambio urbano que experimentan algunos núcleos contrasta con la decrepitud de otros lugares que permanecen inmovilizados, alejados de toda modernización, pese a su cercanía a núcleos desarrollados -lo que favorece el contraste-, y condenados a perpetuarse en unos ambientes periclitados y soñolientos. La nómina de las ciudades que en la literatura -y en la pintura- sirven como modelo para la creación de ciudades muertas es extensa:

Toledo, sobre todo; pero también Segovia, Ávila, Soria, Córdoba, Santiago de Compostela... (nota 10); fundamentalmente aquéllas que a su ambiente remansado sobreponen la presencia de un legado artístico notable. Y como es propio del ámbito hispánico, las ideas y la estética penetran desde Europa antes de que las circunstancias que las han favorecido se hayan instalado en la sociedad, o cuando lo han hecho de un modo mínimo.

Rafael Cansinos-Assens en el volumen II de su obra *La nueva literatura* realiza una clasificación de la producción literaria del primer cuarto de siglo atendiendo a la configuración de ciertas escuelas que él establece siguiendo criterios puramente temáticos. Dos de estas escuelas interesan a nuestro propósito: la de los «Castellanistas» y la de los «Cantores de la provincia». Castilla es un tema literario bien representativo de la literatura finisecular, y de la de años siguientes; y en ello no es necesario hacer hincapié pues ha sido parte de la formación académica más elemental. Castilla es el ámbito por excelencia de las ciudades muertas: «Con el castellanismo - escribe Cansinos- volvemos a entrar en el hipogeo de las cariátides extáticas, tornamos a sumergirnos en las tinieblas medioevas. Nada de la moderna alegría. Ciudades muertas, viejas catedrales, viejas calles desiertas, viejos mendigos,

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

sepulcros y ruinas. La palabra viejo se repite hasta la saciedad» (nota 11); y un poco más adelante afirma: «Es una labor inspirada en la atracción que las ciudades muertas ejercen sobre nosotros, los habitantes de estas ciudades demasiado vivas -¿no ha cantado Rodenbach a Brujas la muerta?-». Nombra a continuación a Unamuno y Azorín como pensadores que investigan los misterios de la psicología castellana -entendiéndose en esto un sentido simbolista: el «alma» castellana-; y también a Enrique de Mesa y Machado, quienes «buscan en ellas el ambiente apropiado para sus ensueños y éxtasis» (nota 12).

Cansinos-Assens define bastante bien el sentido -el «encanto»- de esos lugares; pero tal vez estas consideraciones habría que completarlas con lo apuntado en el capítulo dedicado a explicar un concepto, el de «Cantores de la provincia», no muy apropiado a su contenido; porque el tema de la provincia ha adquirido un sentido nuevo y original en el simbolismo intimista de fin de siglo, el que reelabora Rodenbach de manera original. No se trata ya de reflejar lo típico y folklórico, lo regional, sino de indagar en «algo más sustancial e íntimo, más perenne y eterno»: el alma de las ciudades, el «secreto» que esconden y las sensaciones sutiles que en tales ámbitos se experimentan; y a ello se accede desde un

tratamiento lírico : «Nace el poema de la ciudad al estilo de Brujas la muerta» (nota 13). A la expresión de esa vida íntima han llegado, según el crítico, Gabriel Miró, Unamuno, Baroja y Azorín.

La ciudad provinciana suscita un estado de ánimo al revelarse esa correspondencia que existe entre la sugestión profunda de su ambiente -su «alma»- y la sensibilidad del artista, impresionada por esas sensaciones urbanas. Pero esos ámbitos no sólo están ya lejos de la visión «regionalista», aludida por Cansinos, sino también de la naturalista, en un sentido estricto: no interesa el análisis ambiental sociológico, no se conciben esos lugares como el «medio» que hay que analizar para estudiar su influencia determinante sobre el individuo, entendiendo tal influencia desde la ciencia positivista como los condicionamientos que explican su actuación. La influencia es aquí correspondencia, hermanamiento en la melancolía. Tampoco se concibe este espacio urbano como ciudad levítica -Brujas, en la novela, lo es-, pues, aunque se alude al componente ideológico característico de esta concepción de la ciudad en la atrasada provincia, éste no se establece como enfrentamiento, como lucha entre la tradición y el progreso (nota 14). No interesa tal polémica porque lo religioso no aparece como ideología, sino como estética; y

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

porque desde el punto de vista de la muerte tal polémica es irrelevante, y aun la religión es un consuelo necesario -ya lo dijo Schopenhauer, siendo ateo- como lenitivo del mal de vivir para todos aquellos que no pueden elevarse al difícil consuelo de la abstracción filosófica (nota 15).

En todo caso interesa experimentar en la provincia lo que Azorín define escuetamente en *Doña Inés* (1925), novela en la que Segovia tiene un especial protagonismo: «el agridulce regodeo en el tedio» (nota 16), la voluptuosidad de la melancolía -algo que sólo pueden percibir quienes desde la capital bulliciosa evocan la provincia lejana-; y también la enseñanza del tiempo. En *Una hora de España* (1924), el escritor se sitúa ante un viejo palacio, de los muchos que forman los ámbitos de la ciudad muerta, y se pregunta si aquel edificio sería más bello cuando estaba recién construido, o ahora, en su decrepitud; la respuesta subraya y aclara el sentido de nuestras consideraciones: «Ahora tienen [estos palacios] la dulce pátina del tiempo: tienen el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece» (nota 17).

La proliferación de «ciudades muertas», entendidas como el desarrollo de un «topos» literario simbolista, aparece tanto en ese sector de la literatura finisecular comprendido -según una

distinción escolar ya obsoleta- dentro del concepto de «modernismo», como en la orientación «noventayochista», lo que es revelador de la unidad de época en la recepción de una estética determinada. En el primer caso, es en la revista *Helios* donde encontramos claras muestras del influjo de Rodenbach desde el primer número, en la traducción de algún poema, como «Campanas del domingo», o en la declarada influencia dentro de la pura creación (nota 18); pero hay también alguna visión urbana, como la dedicada a Segovia, «una ciudad para pintores decadentes, para poetas decadentes, muerta, engolada, con sol triste, con hierba en las gradas de piedra de las iglesias ruinosas» (nota 19). Unos años más tarde, en *La casa de la primavera*, obra de Gregorio Martínez Sierra que ha sido considerada como «el libro de actas de la *brotherhood* simbolista española» (nota 20), una sección titulada «Las ciudades románticas» se abre con un poema dedicado a Brujas, sintetizando los mismos elementos y emociones de la novela de Rodenbach, y se continúa con otras composiciones dedicadas a ciudades españolas: Toledo, Ávila y Salamanca (nota 21). Por otro lado, cuando Azorín define lo que él entiende como «generación del 98» señala como uno de los rasgos característicos su interés por los viejos pue-

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

blos (nota 22). Más concretamente, en 1914, al analizar influencias, afirma que sobre Baroja «ha gravitado el panorama castellano y la visión de las ciudades muertas» (nota 23).

Pío Baroja es uno de los escritores que expresan de manera más radical su rechazo de la ciudad industrial y su interés por las ciudades sobre las que gravita el pasado y se remansa el presente (nota 24). El mejor ejemplo de su postura lo encontramos al comienzo de su novela *Camino de perfección*, en la descripción del cuadro «Horas de silencio», pintado por el protagonista, expresando así sus ideas, tal vez, porque el arte tiene un alcance y un poder de sugerencia del que carece la declaración directa: en una habitación hay unos jóvenes, tres adolescentes y una niña, pálidos y vestidos de negro; por una ventana abierta «se veían los tejados de un pueblo industrial, el cielo cruzado por alambres y cables gruesos y el humo de las chimeneas de cien fábricas que iba subiendo lentamente en el aire»; el narrador resume la impresión que se desprende del cuadro: «Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe; aquella gran capital con sus chimeneas era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados» (nota 25). La idea de la ciudad industrial como monstruo es un tópico que invade todas las artes y que habría de repetirse a lo largo de décadas -recordemos «Metrópolis», de

Fritz Lang. Un año antes, José Martínez Ruiz, ante un Madrid absurdo y bullicioso, había expresado en *Diario de un enfermo* una opinión semejante: «Hay una barbarie más horrible que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva» (nota 26); considera el progreso una iniquidad, pues consiste en «el bienestar de las presentes generaciones a costa de las luchas y sufrimientos de las generaciones pasadas», «una explotación retroactiva» (nota 27), y agobiado por el caos y el absurdo de la vida madrileña se marcha a Toledo (nota 28).

La ciudad muerta se convierte en ese refugio del «yo» que se evade de un ambiente agresivo; búsqueda de una intimidad y ámbito donde poder experimentar sensaciones refinadas. Baroja, al comienzo de *El mayorazgo de Labraz* (1903) le hace escribir a su narrador sobre las razones de su visita al lugar: «Me habían dicho que era una ciudad moribunda, y mi espíritu, entonces deprimido [...], quería recrearse en la desolación profunda de un pueblo casi muerto» (nota 29). Toledo tiene además el prestigio de su arte, su prodigiosa arquitectura, la fama de un ambiente de misticismo entendido desde esos cuadros del Greco que ellos mismos habían empezado a valorar (nota 30). Toledo, a donde acuden los personajes de Baroja o Martínez Ruiz - como habían acudido sus creadores

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

en un viaje de cierta trascendencia literaria (nota 31)- tiene todos los elementos de la ciudad muerta, más una fuerte personalidad: calles desiertas, sonidos de campanas, palacios, iglesias y conventos; y también, entre todo ello, una tumba y un cuadro: la tumba del cardenal Tavera, con el afilado perfil de su nariz, y el «Entierro del conde de Orgaz», que vienen a ser el corazón del lugar resuelto en imágenes: «Al anochecer [...] aparecía Toledo severo, majestuoso; desde la cuesta del Miradero tomaba el paisaje de los alrededores un tono amarillo, cobrizo, como el de algunos cuadros del Greco, que terminaba al caer la tarde en un tinte calcáreo y cadavérico» (nota 32). La visión de la muerte recorriendo la ciudad queda representada en ambos escritores, y en todos los textos que hacen referencia a este viaje, por una escena que seguramente contemplaron: la de un hombre que transportaba un pequeño ataúd blanco, buscando por las calles el domicilio al que estaba destinado.

Azorín es, de entre los escritores españoles, el que de manera más decidida reelabora el «topos» simbolista de la ciudad muerta en numerosos pasajes. En un libro de 1909, *España*, donde aspira a expresar literariamente el «alma» del país evocando lugares, personajes y libros, encontramos ejemplos elocuentes en estampas como «Horas en León», «La poesía

de Castilla», «El apañador» o «El melcochero», por ejemplo. En esta última, un vendedor ambulante le permite hacer un recorrido por las calles de una triste ciudad: «ha llegado el crepúsculo vespertino y entre el frío prematuro que hace cerrar las puertas y las ventanas, en un ambiente opaco, bajo un cielo plumizo, las campanas de la Colegiata lanzan las campanadas lentas, lentas, del *Angelus*; allá por el extremo de una calleja pasa un clérigo con el balandrán hinchado por el viento» (nota 33). En otra ocasión es Córdoba, ciudad de «silencio y de melancolía», la que le sugestiona con el «encanto profundo de sus calles», y desde «una sensación de serenidad y de olvido» le lleva a intuir «el alma de las cosas», que ha de ser expresada por el arte (nota 34).

El estímulo de Rodenbach aparece en los lugares más sorprendentes. El mismo don Miguel de Unamuno, tan poco dado a esteticismos literarios y a morbideces del decadentismo, acusa la influencia del poeta de Brujas en varios lugares; y no es ajena la visión simbolista de la ciudad muerta de la sugestión casi voluptuosa que en el austero carácter del rector de Salamanca producían las viejas ciudades provincianas, omnipresentes en sus libros de viajes y paisajes. Incluso tal filtro literario se interpone entre él y la percepción de algunos lugares: cuando visita Ávila recuerda la novela de Larreta *La*

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

gloria de don Ramiro, y de allí salta a Brujas: «¿Es que hay ambientes más íntimamente eróticos que los de estas viejas ciudades caballerescas y monacales, donde no hay sino ascender al cielo o hundirse en tierra? Recordad aquella *Brujas la muerta* de Rodenbach» (nota 35). En el mismo sentido, cuando tres años más tarde pasea por Santiago de Compostela, la imaginación novelesca de don Miguel se excita y establece relaciones semejantes, abundando en el elemento erótico: «Y no sé por qué me acordaba de Brujas la muerta y de tantas otras muertas ciudades, y pensaba en amores furtivos, en tragedias ocultas, en dramas de misterio entre amantes de negro bajo la negrura lluviosa de la ciudad, en citas que alguien creería sacrílegas, en las oscuras naves románicas de la catedral» (nota 36). Es toda una sugestión poética que trasladó a ciertas creaciones en prosa o verso. Sabemos que Unamuno rechaza en su novelística toda descripción de espacios; pero en un sólo caso aparece una visión urbana, y corresponde al «topos» simbolista que consideramos, estilizándolo en sus elementos fundamentales para servirse de él como correlato de los mortecinos amores de los protagonistas en *Una historia de amor* (1911): «La reja de la casa de Liduvina se abría a un callejón flanqueado por las altas tapias de un convento de Ursulinas. Sobre las tapias

asomaba su larga copa un robusto y cumplido ciprés, en que hacían coro los gorriones. A la caída de la tarde, el verde negror del árbol se destacaba sobre el incendio del poniente, y era entonces cuando las campanas de la Colegiata derramaban sobre la serenidad del atardecer las olas lentas de sus jaculatorias al infinito» (nota 37). El espacio, así descrito, adquiere un sentido trascendente en la primera parte de la novela. Pero estos mismos elementos -calle solitaria, convento, ciprés, crepúsculo y campanas- quedan fijados en la imaginación del escritor, pues los vuelve a utilizar con idéntico sentido en algunas composiciones poéticas: «El ciprés y la niña», de *Poesías*, o «En la calleja», de *Rosario de sonetos líricos*.

Cuando don Miguel de Unamuno recuerda desde Santiago la Brujas leída en Rodenbach, imagina escenas novelescas reconocibles en la obra de Valle-Inclán: porque esos amantes de negro que se reúnen en citas «sacrílegas» en las oscuras naves de la catedral bien pudieran ser los protagonistas de *Mi hermana Antonia*, una de las novelas cortas más bellas del escritor gallego. Ramón del Valle-Inclán aporta una personal reelaboración del «topos» simbolista en su gran ensayo de estética *La lámpara maravillosa*, cuando contrapone Toledo a Santiago de Compostela como manifestaciones urbanas del

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

Tiempo y de la Eternidad; de la historia dinámica y del presente inmóvil: «Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj...» (nota 38) La ciudad, «a modo de un sepulcro», encierra un tiempo pasado, nos hace evocar la historia con su fantasmal desfile de reyes, reinas, abades, condes, frailes inquisidores, judíos mercaderes..., y nos advierte sobre la vanidad de las cosas humanas. Frente a Toledo, que nos lleva hacia el pasado, Santiago nos sitúa en un presente inmovilizado, en un «sueño de granito», imagen urbana de la permanencia frente a la caducidad de la historia: «Allí las horas son una misma hora, eternamente repetida bajo el cielo lluvioso» (nota 39).

Es interesante observar cómo en ciertos escritores la sugestión de un «topos» literario se interpone entre él y el espacio urbano visitado en un viaje. Así, un escritor avezado en el naturalismo como Vicente Blasco Ibáñez, cuando en su viaje por Italia visita Pisa, la percibe -y la describe- de acuerdo con los elementos característicos del «topos» simbolista, que aparecen identificados y diferenciados: «Sonaban mis pasos como en un cementerio. En media docena de calles sólo encontré dos viejas que volvían de la iglesia. Sonaban enci-

ma de los tejados, en un cielo impregnado de la lluvia de oro del crepúsculo, melancólicos toques de campanas [...]. Sentía, al pasar por las desiertas vías, un ligero crujido de persianas» ([nota 40](#)).

La ciudad no ha sido motivo de inspiración para los poetas representativos del período de entresiglos, y aun para los que van incorporándose a la historia literaria hasta la aparición de los movimientos de vanguardia. La poesía y los ambientes urbanos se han dado la espalda durante todo este tiempo, pero coincidían, a veces, en la reelaboración del tema que nos ocupa. En Antonio Machado, poeta representativo del intimismo simbolista, los motivos urbanos aparecen de manera mínima, pero cuando se manifiestan lo hacen respondiendo únicamente al «topos» de la ciudad muerta ([nota 41](#)). No son más de diez poemas, pero los elementos y las imágenes son las mismas:

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras ([nota 42](#)).

Tras la época de *Soledades*, Soria no es la ciudad evocada, sino recorrida bajo la sugestión poética de la ciudad muerta,

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

con sus callejas sórdidas, sus casonas, iglesias, o el rincón de sombra eterna del hospicio; pero aquí un encanto de íntima placidez, una sinceridad sentimental y un amor que nace de la compasión, logran redimirla y limpiarla del pesimismo voluptuoso y el egotismo agudo de un decadentismo superado.

Poetas como Enrique de Mesa, Díez Canedo o Andrés González Blanco proyectaron melancólicas visiones provincianas en títulos donde reconocemos una orientación temática: «Las tristezas del domingo», «Buitrago la muerta» o «De las ciudades viejas», de Enrique de Mesa; «Paseo provinciano» o «Ávila», de Díez Canedo; y todos los contenidos en el libro de González Blanco *Poemas de provincia* (1910) (nota 43); pero todo ello ingresa en otro ámbito y, como las novelas de este escritor, representan otra orientación de la temática provinciana; la que, según Cansinos Assens, queda malograda por un amaneramiento extático, cursi, de un realismo sentimental en la manifestación de lo nímio que pervierte el intimismo llevándolo por el camino de la glorificación de la mediocridad. La provincia como tema lírico y la ciudad muerta como «topos» poético tendrán un mal fin. Hacia los años treinta reaparecen de manera sorprendente, con nuevas adherencias, que son viejas actitudes, en

un momento en el que la industrialización y la modernidad han avanzado de manera notable en la sociedad española. Y dos ejemplos, opuestos, dan cuenta de este fin: por un lado la trilogía de Félix Urabayen sobre Toledo donde funde el «topos» -o mito- de la ciudad muerta con un propósito regeneracionista muy explícito (nota 44): se vuelve a utilizar la analogía entre ciudad y mujer, reforzándola con la muerte de ambas; y el encanto de esos lugares que han de ser redimidos por el progreso, la expresión del espíritu íntimo de la ciudad, se concibe por referencia a Rodenbach, tantos años después (1936) (nota 45). Por otro lado, el ámbito provincial no amable y melancólico forma parte sustancial de las novelas de Adolfo de Sandoval, académico de Bellas Artes y biógrafo de Menéndez Pelayo; novelas sentimentales en las que abundan los versos, donde el intimismo lírico se transforma en cursilería dulzona, y la prosa, en su afán culturalista, es de un redichismo deplorable: Toledo, Ávila o Segovia son protagonistas, más que decorados, por las resonancias afectivas que suscitan en los personajes, y en un narrador que gusta, sorprendentemente, de evocar Brujas y su novela (nota 46); pero degrada todo aquel recuerdo al integrarlo en el ambiente de una novela rosa, peligro que podría bordear el tema desde su aparición.

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

Termina aquí, en el umbral de un gran cambio, nuestro recorrido por algunas páginas en las que hallamos esa configuración literaria de espacios urbanos que, en un momento, llegó a suscitar y dar forma a un estado de ánimo, y con la que se manifestaba la angustia de algunos y el ensueño evasivo -o liberador- de otros. En los años treinta esas imágenes de «ciudades muertas» ya no podían inquietar; quedan lejanas en el tiempo y en la literatura; perdidas como esas campanas cuyos sonidos no tienen que competir sólo con la sirenas industriales, sino con los cláxones, los motores y los tubos de escape. Los crepúsculos se han llenado de anuncios luminosos, y la soledad no se representa con calles desiertas, sino con muchedumbres formadas por hombres como ese protagonista de la novela de Benjamín Jarnés *Locura y muerte de nadie*. Aparece ya como notable anacronismo lo que fue ante todo, y en sus mejores casos -por eso nos interesa-, una manera eficaz de mostrar la melancolía habitando un espacio, de poblar los ámbitos de la tristeza, de trazar la geografía urbana de la desolación.

1 A los tres títulos citados hay que añadir otros pertenecientes a obras del escritor belga en las que se recrean, en diversos géneros, similares espacios urbanos para mostrar los ámbitos de la melancolía asociados con la introspección: los libros de poemas *Vies encloses* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898); las novelas *Le carrillonneur* (1897) y *L'Art en exil* (1899), y los dramas *Le Voile* (1893) y *Le Mirage* (1898), relacionados con *Bruges-la-Morte*.

2 «Ciudades muertas», en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Ed. Taurus, 1980, págs. 41-66. Con el sentido apuntado, Christian Berg afirma en el estudio que acompaña a su edición de la novela (citada en la siguiente nota), págs. 133-134: «Rodenbach inaugura, à la fin du siècle, ce `chant d'une beauté que s'en va vers la mort' que moduleront, avec lui et après lui, de nombreux écrivains: Barrés, d'Annunzio, Mauclair, Régnier, Fogazzaro, Mann, Hellens, Verhaeren, Rilke, Zweig, Moretti, Vivien et bien d'autres. Avec *Bruges-la-Morte*, Rodenbach transforma le thème en mythe, faisant de la cité morte un lieu `qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort'».

3 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, texte établi par Christian Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, pág. 75.

4 *Ibíd.*, pág. 25.

5 Véase, Christian Berg, «Schopenhauer et les symbolistes belgues», en Henry d'Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, págs. 119-134; también del mismo crítico, «Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belgues et les impostures du réel (Rodenbach et Maeterlinck)», *Cahiers de*

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

l'Association Internationale des Études Françaises, núm. 34 (mai 1982), págs. 119-135.

6 La trama novelesca, que interrumpe la relación íntima entre Hugues y la ciudad, tiene como posible fuente el relato de Edgar Allan Poe *Ligeia*; véase, Claude de Grève, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987, pág. 52.

7 Véase fundamentalmente el libro de Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España*, Madrid, Ed. Taurus, 1980; de manera especial, el capítulo «El fracaso de la ciudad industrial».

8 *Id.*, pág. 74; la autora se refiere a estas posturas citando las consideraciones de Françoise Choay en su libro *El urbanismo. Utopías y realidades*, Barcelona, 1971. Rodenbach, al acogerse imaginativamente a Brujas, había reprochado a Gante -su ciudad- el haber sido alterada por la industrialización; véase Claude de Grève, *op.cit.*, págs. 74-75.

9 Es de notable interés en este sentido el estudio de Brigitte Magnien «Cultura urbana», capítulo VI del libro de Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 107-129; también Lily Litvak, *op.cit.*

10 Ciudades mencionadas por Alberto Insúa en el prólogo a la primera traducción de *Bruges-la-Morte* al español: Georges Rodenbach, *Brujas, la Muerta*, traducción de Andrés Guilmán, Madrid, Biblioteca Fortanet, 1918. Hay dos traducciones más al español: la de Nieves Salvatierra, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, y la de Agustín Izquierdo Sánchez -la mejor, a mi juicio; contiene una buena introducción, escrita por el mismo traductor-, Madrid, Valdemar Ediciones, 1989.

11 Rafael Cansinos-Assens, *La nueva literatura II. Las escuelas*, Madrid, Ed. Páez, 1925, pág. 151.

12 *Ibíd.*, pág. 152.

13 *Ibíd.*, págs. 231-232.

14 La ciudad levítica constituye un tema característico de la novela española desde el realismo. Tiene su modelo y origen en Galdós, en la Orbajosa de *Doña Perfecta*, y su final, la transformación a que está condenada por el inexorable progreso -aunque no lo parezca y a pesar suyo- se relata en la novela doble de Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* (1921 y 1926), en el cambio de vida y valores que vamos apreciando en una Oleza que no tiene nada de ciudad muerta.

15 Véase *El mundo como voluntad y representación*, libro I, capítulo XVII, «De la necesidad metafísica en el hombre»; en la traducción de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1960, vol. I, págs. 214-234.

16 Azorín, *Doña Inés (Historia de amor)*, ed. de Elena Catena, Madrid, Ed. Castalia, 1973, pág. 120.

17 En *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 603.

18 La traducción aparece en el vol. I (abril 1903), pág. 80. El citado poema pertenece a *Le règne du silence*, y la versión española fue realizada por Ramón Pérez de Ayala, que la firmó con uno de sus primeros seudónimos: *Catulo*; el escritor asturiano cita expresamente al «poeta de Brujas» en «Almas paralíticas», *Helios*, X (enero 1904), pág. 62; poema que forma parte de *La paz del sendero*.

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

- 19 «Glosario del mes», *Helios*, IX (diciembre 1903), pág. 211.
- 20 Así lo define Ignacio Prat en la introducción a su antología *Poesía modernista española*, Madrid, Ed. Planeta, 1978, pág. XL.
- 21 *La casa de la primavera*, Madrid, Librería de Pueyo, 1907; en «Obras Completas de Gregorio Martínez Sierra», Madrid, Saturnino Calleja, 1921, «Las ciudades románticas» ocupa las págs. 103-123.
- 22 «La generación del 98», en *Clásicos y modernos* (1913), *Obras completas*, I, Madrid, Ed. Aguilar, 1975, pág. 1.135.
- 23 «La generación de 1898», *La Esfera*, 25 de abril de 1914.
- 24 Cf. las consideraciones de Lily Litvak, *op. cit.*, págs. 89-106.
- 25 *Camino de perfección (Pasión mística)*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972, págs. 13-14.
- 26 En O.C., I, pág. 383.
- 27 *Ibíd.*, pág. 385.
- 28 No está de más recordar que J. Martínez Ruiz, traductor de Maeterlinck en 1896, consideraba a Rodenbach uno de los tres «grandes poetas», junto con el mencionado autor de *La Intrusa* y con Verlaine; véase «Un poeta», *El Progreso*, 5 de marzo de 1898. En el mismo año, al comentar el drama *Silenci*, de Adriá Gual, escribe: «El arte de Gual es el arte de Georges Rodenbach; arte de matices, de tintas finas, de penumbra. Leyendo *Silenci* recuerda, por la manera, *Le Voile*, del poeta citado» (J.M.R., «Gaceta de Madrid», *Madrid Cómic*, 26 de marzo de 1898, pág. 251); pensemos que ese arte de matices sutiles, de penumbras, es el que el escritor declara perseguir en *Diario de un enfermo*.

29 Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 9.

30 El fervor por el Greco aparece en no pocas páginas de los dos escritores; a él dedican el número único de *Mercurio*; véase Azorín, O.C., I, pág. 1.135, y *Madrid* (1941), capítulo «El momento y la sensación».

31 Realizan el viaje en noviembre de 1900. No sólo constituye materia para páginas de *Diario de un enfermo* (1901), *Camino de perfección* y *La voluntad* (1902): fue recreado por don Pío en «Domingo en Toledo», *Electra*, núm. 2 (23 de marzo de 1901), y años más tarde será recordado por Azorín en textos de interés, dado el sentido que adquieren sus evocaciones: «Luna de Toledo», «Monjas de Toledo» y «El cardenal Romo», capítulos de su libro *Madrid*.

32 *Camino de perfección*, pág. 188.

33 O.C., I, págs. 896-897.

34 *Ibíd.*, págs. 889-891.

35 «Ávila de los Caballeros» (1909), en *Por tierras de Portugal y España, Obras completas*, vol. I, Madrid, Ed. Escélicer, 1976, pág. 277.

36 «Santiago de Compostela» (1912), en *Andanzas y visiones españolas*, O.C., I, págs. 379.

37 *Una historia de amor* (1911), O.C., II, pág. 1.213.

38 Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 135.

39 *Ibíd.*, pág. 140.

I. Un *topos* simbolista: la ciudad muerta

40 «La ciudad muerta», cap. XVI de *En el país del arte* (1896), *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 178-181. En 1908 Joseph Péladan crea una «Pisa muerta» en su novela *Les amants de Pise*.

41 Véase mi estudio «La ciudad muerta en la poesía de Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Eds. Alfar, 1990, vol. I, págs. 465-475.

42 *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Poesías completas*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág. 148.

43 Enrique de Mesa, *Flor pagana* (1905) y *Andanzas serranas* (1910); Enrique Díez Canedo, *Versos de las horas* (1906); Andrés González Blanco, *Poemas de provincia y otros poemas* (1910). De este escritor conviene citar también sus novelas cortas *Un amor de provincias* (1908) y *Un drama en Episcópolis* (1912).

44 Propósito que aparece claro en este pasaje de *Don Amor vuelve a Toledo*: «Hay que substituir las azadas y batanes de los tiempos de Tirso por generadores y dinamos; los conventos, por fábricas; los clarines bélicos, por el zumbido ronco de los motores; el tañido lúgubre de la campana por el alarido triunfal de la sirena. Hoy la Fuerza y la Gracia no están, como en el siglo XVI, en la Catedral y el Alcázar, sino más abajo: en el río...» (Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pág. 165). Las dos novelas que preceden a la mencionada son *Toledo: Piedad* (Badajoz, 1920) y *Toledo la despojada* (Madrid, Espasa-Calpe, 1924). Sobre este escritor, véase el libro de Juan José Fernández Delgado, *Félix Urabayan: La narrativa de un escritor navarro-toledano*, Obra Cultural Caja de Toledo, 1987.

45 En un texto de Urabayen, recogido por Juan José Fernández Delgado en el apéndice de su citado libro, pág. 335, titulado «Nocturnos toledanos», leemos: «Todo esto es Toledo y mucho más, pues fuerza es repetirlo: una visión total y perfecta, una síntesis de su ambiente, la expresión artística del espíritu íntimo que guardan todas las ciudades muertas; eso que Rodenbach logró plasmar en su novela de Brujas, ningún español ni extranjero lo ha alcanzado con el tema toledano». La alusión última es a Maurice Barrés por su *Greco ou le secret de Tolède*, París, 1912.

46 Citemos como novelas representativas de este escritor *Una historia de amor* (1929) o *Almas gemelas* (1930).

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

A comienzos de 1899 ve la luz en Barcelona un libro con ilustraciones en cuyo título se acuña un concepto que ha de tener dilatada trascendencia: *España negra* (nota 1). El resultado del viaje que en 1888 hicieron por algunas zonas de la Península el poeta belga Emile Verhaeren y el pintor español Darío de Regoyos fue la invención de una imagen de España que identificaba en lo fúnebre, lo decrepito y lo sangriento aquello que caracteriza, por contraste con la Europa civilizada, el carácter español y su ambiente singular. Es, pues, una visión selectiva de lo diferencial hispano llevada a cabo por la exclusión deliberada de todo aquello que pudiera tener en común con las formas de vida del continente europeo. Desde este punto de vista, el concepto de «España negra», y el procedimiento por el que

se determina la realidad así caracterizada, vendría a ser lo opuesto al concepto de intrahistoria tal como lo concibe Miguel de Unamuno en su ensayo de 1895 «La tradición eterna» -el primero que ha de figurar en su libro de 1902 *En torno al casticismo*-; porque esta tradición eterna que vive debajo de la historia, en el presente vivo, es universal y cosmopolita; es el «fondo común a todos», y reintegrarse en esa tradición significa también integrarse «en el espíritu general europeo moderno»: «La tradición eterna española -escribe Unamuno-, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto» (nota 2). De este modo, lo que el ensayista consideraba más nocivo es la búsqueda de lo «diferencial y distintivo», que muchas veces no es más que la manifestación de los defectos: «hay pueblos que se vanaglorian de sus defectos. Los caracteres nacionales de que se envanece cada nación europea son muy de ordinario sus defectos» (nota 3).

En las anteriores consideraciones -las citadas en último lugar- pudiera encontrarse el sentido de ese concepto de una España negra, sórdida y brutal; y así lo hallamos en la obra de Eugenio Noel o de José López Pinillos, por ejemplo; pero no resulta adecuado para caracterizar la obra de quienes,

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

con mayor alcance estético, recrearon literaria o pictóricamente todo ese mundo denso y terrible; porque tanto Ignacio Zuloaga, como Gutiérrez-Solana o el «tándem» Regoyos-Verhaeren de fin de siglo crean su arte fascinados por un ambiente que se les impone con fuerza obsesiva, y que buscan con una obstinación devota. Son imágenes de formas de vida populares que entienden como elocuentes manifestaciones de un carácter nacional. Si hablamos de «otra» intrahistoria lo hacemos subrayando ese carácter diferente del que originariamente, en 1895, tuvo el término, y apoyados de nuevo en los criterios de Unamuno, encerrado ahora en la tarea de dilucidar la médula de lo nacional en la experiencia de sus andanzas, visiones y lecturas. En uno de esos ensayos que vienen a prolongar en el tiempo la «cuestión Zuloaga», donde muestra su entusiasmo por la obra de su vigoroso paisano, escribe: «De mí sé decir que la visión de los lienzos de Zuloaga me ha servido para fermentar las visiones que de mi España he cobrado en mis muchas correrías por ella, y que contemplando esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del *poso intrahistórico de su alma*. Contemplando esos cuadros he sentido

lo mucho que tenemos de lo que queda y lo poco de lo que pasa» (nota 4).

La tradición eterna se nos manifiesta, pues, en el presente, en lo que *queda*, y no en lo que pasa para ser archivado: la historia. Imagen de esa vida intrahistórica es, para Unamuno, el cuadro de Zuloaga «El Cristo de la Sangre»; cuadro que suele dejar perplejo al espectador por la impronta mistificadora que deriva de su marcado carácter teatral y de lo forzado y amanerado de su concepción y composición. El escritor vasco sale al paso de las objeciones que más fácilmente se pueden hacer -la imposibilidad de encontrar tal escena en la realidad- para subrayar el carácter simbólico -no alegórico- de la composición: «ese Cristo de la Sangre es de una estupenda verdad íntima, es profundamente revelador. No diré que de lo más común de nuestra España, pero acaso sí de lo más profundo de lo eterno de ella». Esa verdad profunda, según don Miguel, no tiene nada que ver con una realidad estadística: es posible -viene a decirnos- que en un recorrido por la península nos podamos encontrar más con bullangue-
ras romerías que con flagelantes, y más con escenas de lascivia pagana que de misticismo cristiano; pero la España que muestra Zuloaga es una España profunda y esencial; es pues, en el sentido del escritor vasco, la misma que contem-

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

plamos a la luz del concepto que encabeza esta reflexión, y así lo declara explícitamente en párrafo de rotunda elocuencia: «Esta España religiosa y trágica, esta España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos, esta España es tan española como cualquier otra, y algunos creemos que más aún» [\(nota 5\)](#).

Hay aquí una afirmación de fe en la España negra, y una constatación de su carácter intrahistórico. Las imágenes son fundamentales en este caso, y vienen a confirmar a Unamuno en su idea de la «incontestable superioridad de la pintura sobre la literatura española», pues, según el rector de Salamanca, el español «ve mucho mejor que piensa» [\(nota 6\)](#). La España negra es una realidad artística hecha de visiones y mantenida primordialmente por unos pintores tentados por la literatura que unas veces recurren a la pluma por necesidad expresiva -Regoyos y, sobre todo, Solana- y otras marcan sus lienzos con la impronta de lo literario, ya sea en la anécdota, en la descripción escénica o en la fuerza de unos caracteres que nos lanzan hacia la palabra -Zuloaga-. La España negra surge de esa fusión íntima de pintura y literatura, de su mutua dependencia, y tal vez ahí resida la causa de su vigor.

El origen de esa realidad artística está en el libro, fechado en 1898, y aparecido en el año siguiente, cuya responsabilidad hay que adjudicar a Regoyos. Él es quien recoge los textos publicados por Verhaeren en la revista belga *L'Art Moderne*, los traduce parcialmente, o los resume en estilo indirecto, y los introduce y articula en su propio discurso. De este modo, cuando en 1924 vuelve a ser reeditado en los «Cuadernos Literarios» de La Lectura, once años después de la muerte del pintor, queda modificado su título para mejor definir el contenido: *La España Negra de Verhaeren*, cuyo autor es exclusivamente Darío de Regoyos. El poeta belga aparece en el libro a manera de personaje central, seguido de cerca por un narrador en primera persona, su amigo y compañero; así lo expresa el narrador en el comienzo del capítulo tercero: «El objeto es seguir los progresos de la visión tétrica que nuestro artista se formó sobre España y que si algunas veces la encontrarán exagerada no deja de encerrar mucha verdad». Esos «progresos» son relativos, pues el tema -la visión de un país lúgubre y sórdido- aparece conformado desde el principio: Verhaeren llega a España con una idea preconcebida, y con una literatura que lo provee de sugerencias, esperando que su experiencia las vaya corroborando. Lo que va apareciendo es una sucesión de visiones que confirman con cre-

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

ces las iniciales intuiciones, las expectativas forjadas. El libro se configura, pues, más por adición de datos que por diseñar el proceso de un conocimiento; proceso que no sería el mismo de haber divagado por las sendas que declaran abandonar: en San Sebastián, por ejemplo, según escribe Regoyos, vivían «huyendo del paseo y de los bailes del casino que no eran para nuestros gustos» (59). La selección se impone, pues, por exclusión.

Pero el poeta belga es el responsable del concepto que sirve como título al libro. En el prólogo, el periodista Rodrigo Soriano se encarga de subrayar que los ambientes que en la Península persigue el escritor flamenco son los «de la que típicamente llama *él* España Negra»; y Regoyos siempre adjudica tal calificativo a su compañero en reiteradas frases: «es curioso seguirle en su manera de ver nuestro país hasta llegar a crearse *él* una España Negra» (42); «aquel día más en *sus ideas* de que España era negra» (51); «Pamplona nos había procurado sensaciones muy artísticas y había agrandado en el poeta *su* España Negra», etc... Si algún proceso hay en el libro, éste se cumple en la persona de quien maneja la pluma, en el «yo-narrador» en que se constituye Darío de Regoyos. Él es quien comienza describiendo la naturaleza en cuadros llenos de colorido para terminar con la visión noc-

turna de Ávila, o evocando un Toledo cadavérico, o relatando con minuciosidad la procesión de los «picaos» en la Rioja. Y es que al seguir al poeta en sus impresiones, el pintor parece ir contagiándose hasta terminar, como un Sancho quijotizado, afirmando la realidad de esa visión tétrica de España: «La idea fúnebre del poeta -escribe- podrá parecer chifladura, pero de ello tuvo la culpa la serie de cosas que vimos en nuestro viaje» (115). Regoyos señala que todo lo que en el libro se contiene está en la realidad, y acaba afirmando en los últimos párrafos: «Sin duda tuvo razón Verhaeren en ver hace diez años nuestra patria como un país amigo de la muerte» (120). Hacia la mitad del último capítulo los dos amigos se despiden en Burgos; Verhaeren desaparece y el texto continúa unas pocas páginas, mantenido ahora por un relator que, como un converso a esas ideas, da vida con su prosa a una de las escenas más arquetípicamente negras, de religión y sangre, que anticipa con perfección el mundo de Solana.

España negra es objetivamente un libro de viajes; un libro que refiere las visiones de sus protagonistas, que describe sus andanzas, sus impresiones y sus imaginaciones; de manera que el mundo percibido depende ante todo de las personas que dan cuenta de sus percepciones. Es una literatura referencial contaminada de una estética concreta. El

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

hecho de que tal viaje, y tal sugestión, se fraguara en Bélgica es un dato relevante que hemos de tener en cuenta.

Emile Verhaeren es una figura central en el simbolismo belga. En 1887, un año antes de su viaje por España, había publicado en la revista *L'Art Moderne* su artículo «Le Symbolisme», especie de manifiesto que define esta tendencia estética cuidando mucho de señalar sus diferencias con el simbolismo francés tal como aparece caracterizado en el conocido texto de Moréas (*Le Figaro*, septiembre 1886). Para Verhaeren, consciente del papel de continuadores del romanticismo alemán que cumplían los poetas de Flandes, no hay confusión entre símbolo y alegoría. Mientras ésta resulta de la traducción en imágenes de una idea preconcebida, el símbolo viene a ser en cierto modo lo opuesto, tiene un carácter más inmediato, más relacionado con la experiencia cotidiana, pues consiste en la intuición de lo infinito en las imágenes del mundo. Hay, pues, una relación concreta y directa con el mundo percibido, como el poeta de *Les Débâcles* escribe: «On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation» (nota 7).

Del mundo de la experiencia, de la realidad fenoménica, a la evocación, a la imaginación. Todo ello da cuenta del papel transfigurador que cumple el poeta al intuir lo infinito en lo

concreto: ve al tiempo que imagina lo que ve. Cobra así significado la distinción unamuniana entre símbolo y alegoría que antes mencionábamos a propósito del «Cristo de la Sangre», y la explica adecuadamente; y aún encuentra su eco en la confesión que don Miguel hace del procedimiento que sigue en sus andanzas y visiones: «imaginar lo que vemos es arte, poesía. Tener fe en España y conocerla, pero también imaginarla» [\(nota 8\)](#).

El mundo es visto, transfigurado y entendido de acuerdo con una estética y una metafísica (que suele ser la de Schopenhauer). Otra característica del simbolismo belga, esencial para nuestras consideraciones, la constituye su interés por lo provinciano. Señala Michel Otten que mientras que el simbolismo francés nace en París, pero no refleja la realidad urbana de la ciudad al situar los espacios poéticos en lejanías míticas, el belga surge en las ciudades provincianas (Gante, Brujas, Amberes), y de esos ámbitos toma parte de su inspiración. De este modo, el simbolismo belga contribuye al descubrimiento poético de las viejas ciudades flamencas, de las sugerencias que producen sus ambientes [\(nota 9\)](#); se recrean los poetas en espacios melancólicos cargados de alma, y de esa analogía poeta-ciudad surgen temas -o mitos- de tanta potencia estética como el de las ciudades muertas,

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

de dilatado desarrollo en la literatura europea en general, y española en particular.

Regoyos no era simbolista. Sus ideas estéticas procedían del naturalismo, cuyos postulados le entusiasmaron, y luego discurrieron, con mucha coherencia, por el impresionismo y el postimpresionismo -la técnica puntillista, etc...- (nota 10); aunque algunos de los cuadros de la época finisecular, los de la etapa caracterizada por él de «neurasténica», han sido vinculados con el simbolismo (nota 11). Verhaeren lo era ciertamente, y destacado. La tantas veces citada «conjunción naturalista-simbolista», propia del sincretismo estético finisecular, tiene aquí especial manifestación en esta manera de adecuarse lo evidente con lo sugerido, la realidad con el ensueño. A pesar de su restringida difusión, el libro pudo ejercer entonces estímulos inmediatos: parece estar detrás del viaje que en diciembre de 1900 hicieron Baroja y Martínez Ruiz a Toledo; las sugerencias manifestadas en los escritos donde es referido el viaje son similares. *Diario de un enfermo* (1901) muestra la impronta del simbolismo belga en muchos de sus elementos: en esa famosa y repetida escena en que la muerte -la «intrusa», o sea, Maeterlinck- recorre, bajo la forma de un hombre que lleva un ataúd, el espacio de una ciudad muerta -o sea, Rodenbach-; y, más aún, percibimos el

estímulo en la acumulación de realidades fúnebres: cementerios, criptas, momias, y todo un arte: estatuas sepulcrales o cuadros centrados en el tema de la muerte -«El entierro del conde de Orgaz»-; además de las visiones crepusculares o nocturnas. Tal vez lo más concluyente en este sentido sean las descripciones de cementerios, tan ajustadas en la coloración, contrastes de luces y sombras y detalles macabros a lo que contemplamos en los conocidos cuadros de Regoyos sobre «El día de difuntos» (1896), resultado de repartir en tres fragmentos un único e impresionante lienzo. *Camino de perfección*, que aparece también en 1901, comparte, como libro de viajes que en buena medida es, la visión de la España decrepita, negra, con similares ambientes urbanos y elementos artísticos a los que están presentes en el libro del pintor, y con una descripción del paisaje muy similar -si es que no fue deliberadamente elegida- a la del pintor vasco-asturiano. Ya lo afirmó Azorín con su perspicacia estética: «De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario, no hay más que un paso» ([nota 12](#)).

España negra es un libro del 98 ([nota 13](#)) porque ese es el año de su escritura, y el ambiente del momento le depara un adecuado final; en la última página escribe Regoyos: «Si este artista -Verhaeren- viniera ahora a España nos encontraría a

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

todos más muertos que en su último viaje. Sus notas parecen escritas en este año 98 de tristes recuerdos» (120). Es, pues, un texto que halló una cierta oportunidad -o inoportunidad, según se mire-, ya que aparece en un contexto literario donde el «problema de España» se convierte en reiterado motivo de reflexión y tema central de conocidos ensayos y tratados regeneracionistas: los que Unamuno cita en su importante prólogo a la primera edición de *En torno al casticismo* (1902), por ejemplo. El libro de Regoyos y Verhaeren cae como un aerolito entre *El problema nacional* de Macías Picavea, *Hacia otra España*, de Maeztu y *Del desastre nacional y sus causas* de Damián Isern, los tres de 1899; aparece dos años después del *Idearium español* de Ganivet; un año antes que *Reconstitución y europeización de España*, de Costa, y *El alma castellana*, de Martínez Ruiz; y tres antes que *Psicología del pueblo español* de Rafael Altamira. Entre tanta propuesta de regeneración y anhelo europeísta, el libro de visiones españolas configura una verdadera estética antirregeneracionista: se trata de una fascinación por lo decrepito, sangriento y fúnebre, en un país donde la muerte, omnipresente, reina tanto en su arte como en sus fiestas y costumbres, en su moral. Se trata de una estética de lo sórdido, más que de lo feo. En un párrafo inicial, muy elocuente, los viaje-

ros deambulan por un pueblo del norte entre inmundicias y ruinas, y concluyen: «Pero esta suciedad hay que perdonarla; vale más taparse la nariz y seguir adelante, porque gracias a la falta de cuidado se piensa poco en demoler, menos en modernizar y jamás en restaurar; todo tiene cierta poesía para el artista: torrecillas truncadas, losas gastadas, goznes torcidos, la vejez en todo reinando siempre» (38-39). En este terreno de la estética es donde habría que situarse para entender un libro escrito por artistas y *para artistas*; porque si algún sintagma aparece como *leitmotiv* a lo largo del texto es el que expresa de ese modo esa finalidad. El viaje lo inician «con furia de artistas» (33), y los destinatarios del relato parecen ser aquéllos que comparten su condición, los que pueden entender el sorprendente gusto estético: las impresiones son «extraordinarias para un artista que viene de Flandes» (43). El escritor repite que se trata de «un viaje para poetas o soñadores de la penumbra» (86); recomienda «este sistema de viajes a los artistas amigos del gris» (86); un obispado como el de Sigüenza es de los que «dan más goces al artista» (93); este pueblo desvencijado «parece hecho para un poeta o pintor» (94), y la procesión de los «picaos» es «puramente para artistas» (115). Pero aún en lo estético toda esta recreación tiene un límite, y en definitiva este regodeo

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

macabro en la miseria y la vejez si algo delata es el egotismo de los artistas, y ese egotismo es un rasgo de época. En un párrafo del final confiesa Regoyos: «Aquella antigüedad -la de las ciudades castellanas en ruinas- es muy hermosa para unos días, pero como plato diario cansa y en general hasta los artistas prefieren para la vida ordinaria los pueblos modernos» (114).

Verhaeren y Regoyos inventan y dan nombre a esa «otra intrahistoria» en la visión de un presente sin futuro en un país de horizontes cerrados. Un país peculiar y recio, que entusiasma por su contraste bárbaro con la Europa de donde proceden. Unamuno, en el último ensayo recogido en *En torno al casticismo*, «Sobre el marasmo actual de España», previene contra el «desquite del viejo espíritu *histórico* nacional que reacciona contra la europeización» y concluye con una famosa frase: «España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados. Se ignora el paisaje, y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo. Se ignora hasta la existencia de una literatura plebeya...» (nota 14). Esa literatura es la que los viajeros de 1888 recogen con interés: coplas fúnebres y pasionales, de amor, muerte, sangre y cementerios. Español europeizado fue, desde luego, Darío de Regoyos -no es un representante del «viejo espíritu histórico nacional»-; y

aún más, en opinión de Gabriel Ferrater, con Regoyos se inicia «una nueva época, no ya de la pintura, sino de la sensibilidad española» (nota 15). Buena parte de la literatura y el arte de la llamada «Edad de Plata» tiene su origen en esta nueva visión, desde Unamuno hasta Lorca pasando por -o culminando en- Valle-Inclán; visión que suele estar en el fondo de lo que, en buena medida, se ha identificado con una temática noventayochista, hoy muy justamente cuestionada. Debemos recordar que ya en 1907 Miquel dels Sants Oliver entendió perfectamente que este país negro y trágico en que se había convertido la España regocijada y pintoresca de Dumas, Gautier y Merimée, es de nuevo el resultado de un contagio, «una inoculación literaria que debemos a Mauricio Barrés, a Verhaeren, a Rodenbach y a los demás escritores hispanizantes...», y que en toda la literatura de la «España negra» hay «mucho más de importado que de espontáneo» (nota 16), en una como tendencia a parecerse al retrato. Años después Manuel Azaña o Araquistáin vienen a confirmar los criterios del periodista malloquín subrayando el fondo paradójico de esa imagen nacional, en un arte que es «menos nacional de lo que ellos pensaron» (nota 17).

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

1 Imprenta de Pedro Ortega, contiene 27 grabados y siete originales en boj, según consta en la cubierta. El texto había aparecido en diciembre del año anterior en la revista barcelonesa *Luz* (núms 8-12), y volverá a ser reeditado en tres ocasiones (1924, 1963 y 1983). Para la historia y descripción del libro, véase el art. de Angeles Ezama Gil, «La *España negra* de Verhaeren y Regoyos: Mucho más que un libro de viaje», *Boletín de la Real Academia Española*, t. LXX, cuaderno CCL (mayo-agosto de 1990), págs. 317-351. Utilizo la ed. de José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 1983, aparecida con el título *Viaje a la España negra*. En las citas haré constar entre paréntesis el número de la página.

2 Cito por *Obras completas*, I, Madrid, Escélicer, 1966, págs. 797 y 794.

3 *Ibíd.*, pág. 795.

4 «La labor patriótica de Zuloaga», *Hermes*, agosto 1911; en O.C., VII, págs. 766-768.

5 «De arte pictórica» (1912), en O.C., VII, págs. 737-738.

6 «La labor patriótica de Zuloaga», *loc. cit.*, pág. 765.

7 «Le Symbolisme», en *L'Art Moderne*, 24 de abril de 1887; recogido en *Impressions*, tercera serie, París, Mercure de France, 1928, págs. 113-116. Vide Michel Otten, «Situation du symbolisme en Belgique», en *Centenaire du Symbolisme en Belgique*, *Les Lettres Romanes*, 1986, núm. 3-4, págs. 203-209. Sobre las peculiaridades del simbolismo belga véase también Jeannine Paque, *Le symbolisme belge*,

Bruxelles, Éditions Labor, 1989, y Anna Soncini Fratta, ed., *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Editrice CLUEB, 1990.

8 «País, paisaje y paisanaje», *Ahora*, 22 de agosto de 1933; en O.C., I, pág. 705.

9 Vide Michel Otten, *loc. cit*, págs. 207-208.

10 Para las ideas estéticas de Darío de Regoyos, y para entender la evolución de su obra, son fundamentales los estudios: Rafael Benet, *Darío de Regoyos. El impresionismo y más allá del impresionismo*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, Editores, S.A. 1945 (contiene interesantes páginas sobre su estancia en Bélgica); Javier Tussell, «Darío de Regoyos y la introducción del arte moderno en España», *Fragmentos* núms. 15-16, *El siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 150-192; el Catálogo de la Exposición *Darío de Regoyos*, Fundación Caja de Pensiones, noviembre 1986, y sobre todo el volumen de Juan San Nicolás, *Darío de Regoyos*, Barcelona, Edicions Catalanes, S.A., 1990.

11 Francesc Fontbona, «Regoyos en Cataluña», *Catálogo*, cit., págs. 22-32. Sobre los problemas planteados en el terreno de la estética en relación con el momento y el ambiente, véase Francisco Calvo Serraller «Darío de Regoyos», *Ibíd.*, págs. 13-21.

12 Azorín, *Madrid*, Ed. de Manuel Lacarta, Madrid, Ed. El Avapiés, S.A., 1988, pág. 60.

13 Alonso Zamora Vicente considera que estas páginas vienen a ser una «avanzadilla» de la estética de la generación del 98; véase su art.

2. La otra intrahistoria: *España negra*, de Regoyos y Verhaeren

«Otra vez la *España Negra* de Darío de Regoyos», *La Torre*, núm. 53 (mayo-agosto 1966), págs. 139-155.

14 O.C., I, pág. 866.

15 Gabriel Ferrater, *Sobre pintura*, Barcelona, 1981, pág. 187.

16 «La elegía castellana», *La Vanguardia*, 7 de diciembre de 1907; recogido en *La literatura del desastre*, Barcelona, Eds. Península, 1974, págs. 118-122.

17 Se trata de una frase del famoso artículo de Manuel Azaña, «¡Todavía el 98!» (1923), en *Obras completas*, I, Madrid, 1990, pág. 557. Véase también el prólogo de Luis Araquistáin al libro de J. Izquierdo Ortega, *Filosofía española*, Madrid, Argos, 1935.

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

De entre los libros de viajes aparecidos en España en el período anterior a la guerra civil pocos tan sorprendentes y originales como *La España negra* (nota 1); sorprendente por la fuerza de sus visiones y lo contundente de su lenguaje; original porque visiones y lenguaje emanan de la recia personalidad de su autor, son expresión de un mundo único e identificable, y participan de la coherencia que da carta de naturaleza a toda una creación artística. Es difícil para todo aquel que haya leído este libro -y haya superado una cierta repulsión- escapar indemne de un como hechizo que cautiva de extraña manera, y para cuya liberación se hace necesario intentar desentrañar el misterio que sustenta tanta miseria, sufrimiento y sordidez.

Es posible que lo primero que habría que plantearse ante este libro sea el carácter y la condición de su originalidad;

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

porque en su contexto participa muy estrechamente del afán literario y artístico de toda una época que hacía de la búsqueda y definición del carácter nacional y de la indagación en el «alma de España» el tema central y obsesivo de escritores y pintores. La presencia de libros de viajes en el panorama literario de las primeras décadas del siglo es notable, no por su abundancia -no es un género cuantitativamente apreciable-, sino por sus cualidades estéticas y por su interés histórico: suponen ante todo la creación de una imagen nacional identificada con la médula de lo español a partir de la sobrevaloración de lo castellano. A la altura de 1941, Azorín, uno de los escritores fundamentales en la creación de esa «imagen nacional», afirmaba de manera rotunda refiriéndose a la obra de su grupo: «España se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez» ([nota 2](#)). La seguridad con la que el prosista levantino se expresa no deja lugar a dudas sobre la satisfacción que le causa un arte logrado, que ha cumplido el objetivo de expresar una verdad. Páginas más adelante, en el mismo libro, matiza y recorta el alcance de tal aseveración, al tiempo que declara las bases y criterios sobre los que opera el grupo de escritores por él seleccionado: «Estaba ya descubierto el paisaje de España, y estaban descubiertas sus viejas ciudades y las costumbres tradicionales.

Pero nosotros [se refiere sólo a Unamuno, Baroja, Maeztu y él mismo] hemos ampliado esos descubrimientos y hemos dado entonación lírica y sentimental a las cosas y hombres de España» (nota 3). El escritor, que en 1912 intentaba «apri-sionar una partícula del espíritu de Castilla», había hecho del viaje, siguiendo a Giner de los Ríos y a los institucionistas, la actividad fundamental para el descubrimiento y la compren-sión de España (nota 4), y de esas experiencias brotan pági-nas espléndidas, como las contenidas en *Los pueblos*, *La ruta de don Quijote*, *España*, etc... Su mismo personaje, Antonio Azorín, viaja por los pueblos de La Mancha para dar cuenta de su postración y decrepitud. Azorín es exacto en sus criterios: lo nuevo es el lirismo; y esa «entonación lírica» supone, ante todo, creación, *visión personal*. El lirismo impli-ca subjetivismo y, por supuesto, la necesidad de una estética en la que ese lirismo se instale; estética que en esa época corresponde, por clima espiritual, por influjos europeos, a la simbolista. El entendimiento del paisaje y de los ambientes urbanos de las viejas ciudades castellanas se realiza, como sabemos, desde la sugestión propiciada por el simbolismo nórdico, singularmente el belga, heredero directo del roman-ticismo germánico.

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

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 (nota 5). 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. Así, 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. Nada más lejos del reportaje descriptivo, del documento realista: Unamuno ve, al tiempo que imagina lo que ve; de ahí que pueda afirmar que «el universo visible es una metáfora del invisible, del alma.» (nota 6) El viaje es, para Unamuno, conocimiento y creación del mundo -de España-, que es inseparable de la creación del propio yo, de manera que el tono lírico es el primordial en estos textos de viajes, tanto los dedicados a los «paisajes del alma» como a la búsqueda de la intimidad en los ámbitos de las ciudades provincianas.

La alusión unamuniana utilizada para titular estas páginas no ha sido escogida con la finalidad de establecer una relación entre ambos escritores en virtud de una comunidad estilísti-

ca, sentimental, espiritual, o de visión del mundo; sino para resaltar un procedimiento, una actitud creadora radicalmente subjetiva. Es cierto que la visión de la vida provinciana española de don Miguel es la opuesta a la de Solana, y no hay más que acudir a las páginas dedicadas a ciertos lugares descritos por ambos para evidenciarlo: Medina del Campo o Ávila son, para el autor de *Niebla*, lugares serenos, cargados de espíritu; y la Semana Santa tiene, en estas y similares ciudades, mucho de recogido y apacible (nota 7). Pero Gutiérrez-Solana exagera también la actividad imaginativa sobre lo que ve (llegando algunas veces a ver lo que inventa). Su visión de la España negra es una más de entre las imágenes nacionales que aparecen en su época, pero también una de las más potentes; y, sobre todo, estas visiones no son otra cosa que la expresión del propio yo. No soy original realizando tales afirmaciones; con ello no hago sino continuar -y utilizar- los criterios de quienes con más profundidad han tratado sobre la obra literaria de Solana. Weston Flint ya había llamado la atención, en su excelente libro, sobre el carácter de su creación literaria en términos que relacionamos con la actitud unamuniana expresada en la cita mencionada antes: en la creación solanesca «las cosas, la gente y la naturaleza se combinan para crear un lugar que es un lugar

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

metafórico» (nota 8). La índole de los objetos con los que Solana puebla los ámbitos contruidos con su arte -extraídos todos de la cotidianeidad popular-, los ambientes y escenas recreadas, los personajes escogidos, más el lenguaje directo y con voluntad de tosca sencillez, causan en el lector la impresión de encontrarse ante un escritor que intensifica el realismo referencial hasta alcanzar una especie de «supernaturalismo», expresión empleada por Sánchez Camargo (nota 9). En el arte de nuestro escritor-pintor todo elemento incorporado queda dispuesto de manera que tienda a expresar su mundo interior: un mundo contruido con los desechos y lacras del exterior. Las imágenes solanescas, tomadas todas de la vida popular, o del inframundo social, constituyen, según el criterio de Flint, «una realidad objetiva que corresponde a su visión subjetiva», de manera que con esos objetos, siempre al alcance de la mano, no hace sino «*simbolizar* su visión de las cosas» (nota 10), para terminar convirtiendo a España «en el símbolo de la condición humana» (nota 11). La entidad del peculiar realismo -término sumamente equívoco- solanesco, como resultado de la visión del creador, fue ya delatado por Camilo José Cela en su famoso discurso de ingreso en la Real Academia Española cuando afirma que «este viejísimo mundo en que Solana se

movía, y hacía moverse a sus criaturas, fue, en él, un mundo inventado, un mundo creado y vuelto a crear, desde el principio al fin y una vez y otra, para su mejor y más emocionado reflejo» [\(nota 12\)](#).

Como en Azorín o en Unamuno, las imágenes del mundo vienen a simbolizar una realidad superior, un universo construido desde la subjetividad; sólo que Solana parece ir en sentido contrario y en lugar de apuntar hacia los ámbitos de una sensibilidad melancólica y reconcentrada, o hacia la descripción y expresión de un alma, se enfanga en la pura materialidad doliente, como si la experiencia profunda del hombre fuera inseparable de una carne destinada a la huesa, y España fuera el lugar donde con mayor relevancia pudieran apreciarse las señales de la muerte. Es, desde luego, la muerte el tema central de la obra de Solana, y por ello enlaza tanto con la tradicional «necrofilia hispánica» [\(nota 13\)](#) como conecta con la herencia del simbolismo, que hacía de tal tema su centro y su horizonte.

No creo «extravagar» mucho al hablar de simbolismo -sin pretender en ningún momento adscribir a Solana a tal tendencia-, puesto que el concepto de «España negra» procede precisamente del simbolismo belga; un simbolismo decantado aquí hacia el expresionismo, que viene a ser la más ajus-

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

tada definición del arte de Solana. El concepto fue acuñado por el poeta -simbolista- Emile Verhaeren, y utilizado luego por Darío de Regoyos para dar título al famoso libro con ilustraciones en el que relatan el viaje que en 1888 ambos hicieron por algunos lugares de la Península (País Vasco, Navarra, Aragón y Castilla). Resulta curioso, cuando menos, que Solana utilice el título de un libro de viajes ya existente -y de acreditados autores- para el suyo propio, añadiendo únicamente el artículo con el que sutilmente rebaja la pretensión de exclusividad del título finisecular -*España negra*- para sugerir que allí se trata sobre *una* España, entre varias posibles; del mismo modo que la existencia de «la España húmeda» o «la España lúdica», no excluyen la de otras tan opuestas como «la España seca» o «la España austera». La originalidad del libro de Solana habría que destacarla también por contraste con su predecesor, de quien depende desde el título, y los contenidos nos hacen apreciar la densidad del segundo, a cuyo lado el de Regoyos viene a ser un pálido boceto (nota 14). En el contraste entre ambos hallamos una vía de penetración en el de 1920 porque, aunque los dos parecen utilizar los mismos elementos -procesiones, corridas de toros, ciudades decrepitas, tipos recios, cementerios...- la actitud de la que parten y la finalidad que persiguen es exac-

tamente la opuesta. Apuntábamos en el capítulo anterior que si algo caracteriza al libro de Verhaeren y Regoyos es su orientación «esteticista»: se persigue obsesivamente -y exclusivamente- una estética de lo sórdido, lo sangriento y lo brutal. Se trata de esbozar unas «impresiones de artistas» que tienen como destinatario ideal a un público «de artistas», o de personas que puedan adoptar -o por lo menos comprender- esa actitud. Como hemos visto, si un *leitmotiv* aparece en el libro es esa apelación a los «artistas», únicos destinatarios que pueden apreciar una realidad rechazable -e incomprensible- para aquellas personas carentes de esa especial sensibilidad que les permita recrearse en lo que cualquier burgués reputaría como un absurdo; pero también es ésta una actitud superficial, ya que toda esa miseria les fascina precisamente porque, contemplándola con distancia, puede ser abandonada cuando lo deseen; ni se implican en el mundo ni forman parte de él. Regoyos nos cuenta cómo Verhaeren se exalta con júbilo cuando el toro destripa a los caballos, se impresiona ante el gitano sacamantecas y se entusiasma en los cementerios y ante las funerarias. Tanto en las costumbres como en el arte, la muerte le parece al poeta flamenco el centro del ambiente español; su conclusión apunta hacia ese esteticismo perseguido: «por lo mismo que es

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

triste, España es hermosa» (nota 15). La belleza de lo sangriento y sórdido conmueve a un poeta que ha de volver a su civilizado país después de haber comprobado en la realidad las ideas que él traía de Bélgica.

Solana no parece perseguir una estética, sino una verdad. Sus destinatarios no son los artistas, ni su actitud es la de sorprenderse, ni mucho menos la de gesticular con aspavientos, por muy brutal que sea lo que observa. Sabemos que en el mundo de Solana no hay prédica; ni reivindica ni denuncia (nota 16): muestra con detalle las evidencias del dolor humano, y se mueve con soltura en tal ambiente, identificado con lo que le rodea. No hay evasión ni justificación por la estética, sino inmersión en una realidad en la que quiere bucear hasta el fondo.

Sin embargo, para llegar al fondo de la verdad que persigue necesita del arte. Solana es un creador, un artista exigente con su labor, como muestra en ese párrafo tan elocuente que leemos al final de *La España negra*: «mi obra me parece pobre e insuficiente; hay que romper con lo superficial y la bagatela; llegar al mismo crimen si fuera preciso» (249). La insatisfacción dice mucho de sus pretensiones de crear una obra original y potente, y más cuando en 1920 tenía en su haber una sustanciosa producción pictórica. Desde muy

joven aspiraba a ser pintor y escritor, y ambas actividades las comenzó a la vez (nota 17). El escaso reconocimiento que su labor literaria alcanzó en su tiempo le dolió, como sabemos por la confidencia hecha a Marañón y revelada por éste (nota 18), y dice mucho sobre las aspiraciones reales de un hombre que ni solía comentar su obra, ni manifestaba vanidad ni acusaba pretensiones de gloria.

Con las anteriores consideraciones queremos subrayar que *La España negra*, peculiar libro de viajes, no es un documento de la España de su época, sino de la sensibilidad de Solana: no pretende reflejar la realidad con objetividad realista, sino indagar en la realidad que a él le obsesiona para expresar su mundo y apresar una verdad; y su mundo es la imagen de España que él crea y nosotros reconocemos cuando adscribimos a su estética algunos rasgos observados en la realidad: cuando ciertas visiones nos recuerdan su manera. Si se trata de una literatura referencial, el referente no está tanto fuera del libro, en los lugares reales por donde podemos deambular, sino en su interior, en la manera de tratarlos, de re-crearlos. Porque de este libro, nada superficial, se puede decir lo que Solana dice del arte de Rembrandt en el epílogo: «no se sabe qué admirar más, si lo que se ve o lo que se adivina» (252).

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

Para entender *La España negra* debemos prestar atención a ciertos detalles sutiles, que pudieran fácilmente pasar inadvertidos; y el primero se encuentra nada más comenzar la lectura, en las líneas iniciales del prólogo. El escritor afirma allí tener proyectado este libro, con su elocuente título, desde hace más de quince años; o sea, que se trata de un proyecto que arranca desde los mismos inicios de su obra, hacia 1904. Es, pues, un libro pensado y escrito a lo largo de varios años, en redacciones parciales: «tenía ya empezados los primeros artículos, por los que tuve que emprender muchos viajes y no pocos sacrificios y molestias»(11). Parece que en el libro se relata un solo viaje: el que comienza después del restablecimiento -o la resurrección- del viajero, con el que termina el prólogo, y del que regresa, en el epílogo, a su hogar sintiéndose cansado y algo envejecido. Es evidente que lo que logra unidad es el libro, pues lo extraño del itinerario, más otros datos fáciles de precisar, muestran que se trata de varios viajes realizados en diferentes épocas (nota 19). Pero lo verdaderamente singular de la declaración es la confesión de su deseo de *escribir un libro*. Entendámoslo bien: no se trata de un viajero que escribe sobre sus viajes, que pretende dejar constancia por escrito de su actividad relatando las cosas que ha visto, sino de un escritor que, para escribir un

libro, necesita hacer viajes. La finalidad aquí es el libro, y el viaje es el medio de reunir elementos que aporten materia, que nutran el inventario del autor. Y estos viajes no suponen salir de su medio habitual para conocer nuevas tierras, diversas costumbres, y ampliar así el horizonte cotidiano. Lo cerrado de este mundo viene a mostrar que, con escasas diferencias, en todos los lugares existen las mismas cosas: el mismo Jueves Santo se celebra, con diferente ceremonial pero idéntico fondo, en Calatayud o en Zamora; semejantes frailes vemos en Medina del Campo y en Tembleque; y asimismo son similares los enfermos, los entierros o los cementerios. El viajero se encuentra al torero muerto en Medina como podía encontrarlo en Plasencia; y las ancianas, o las embarazadas, expresan sus congojas en la ermita de un lugar o en el humilladero de otro lejano. El sufrimiento, el desamparo y la precariedad de la condición humana son realidades ubicuas, y para mostrar esta verdad de manera adecuada se necesita de la visión en profundidad que proporciona el arte.

Encontramos aquí un rasgo que singulariza a Solana en su contexto literario. Unamuno escribe los artículos, que luego ha de recoger en libros, para expresar los sentimientos y las ideas suscitadas por sus viajes. Eugenio Noel escribe las experiencias de sus «campanas» después de deambular por

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

pueblos y ciudades movido por un singular afán regeneracionista, muy superficial (nota 20), y haciendo gala de una erudición que delata lo precario de sus conocimientos. Ciro Bayo es un vagabundo culto que quiere deleitar con el relato de un itinerario amable por una España soleada, al margen de las principales carreteras y vías férreas. Solana sólo persigue escribir un libro, y ello ha de ponernos en alerta sobre su primera cualidad: la de creador.

Si el libro es la verdadera realidad que hemos de considerar, la delimitación del espacio literario viene configurada por la relación que se establece entre el prólogo y el epílogo. Ambos, partida y regreso, se refieren al arte, y advierten sobre el modo y el criterio que hemos de adoptar para leer la obra. No busquemos en ella, en el cuerpo del volumen, una estructura significativa, pero tampoco esperemos el desorden de quien desdeña lo académico. La composición del libro está muy cuidada en ese itinerario que se inicia con la evocación de la infancia en Santander, va luego diseminando los motivos de la España negra, y concluye con la recopilación final de todos los motivos en el denso capítulo de Zamora. El «Prólogo de un muerto» nos proporciona una clave y nos introduce en el terreno de la literatura de creación: el viajero es un resucitado -grotescamente, pero resucitado- que des-

pués de la experiencia de su muerte -una muerte sin «más allá»- se encuentra en disposición de reconocer mejor sus señales en este mundo. Insólito libro de viajes éste que comienza con unas páginas de ficción novelesca donde se anticipan los criterios de Valle-Inclán en aquel deseo de su personaje de contemplar el mundo de los vivos desde la perspectiva de los muertos. No esperemos, pues, el reportaje documental, parece querer decirnos el autor: la perspectiva del difunto sólo puede adoptarse desde la pura ficción. De ahí que en Santander el recorrido por la ciudad se realice acompañando un entierro, las figuras de la feria inquieten por su semejanza de muertos, y se pase luego por la experiencia de un auténtico «descenso a los infiernos» en la visita al penal de Santoña.

Si en el prólogo nos advierte sobre la condición de creación literaria del libro, y nos predispone a la lectura desde la ficción, desde la imaginación, en el epílogo culmina tales sugerencias y las clarifica con su reflexión sobre el arte. En un hombre que rehuye cualquier pedantería erudita, la alusión a determinados artistas, y los criterios que sobre ellos expresa, se convierten en elementos significativos que han de ser interpretados por el lector. La vida cultural de la nación queda evocada a partir del comentario de su cuadro «La tertulia del

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

Pombo» -recién terminado por entonces-, con el singular elogio de Ramón Gómez de la Serna, a quien dedica el libro. La contemplación de litografías de Gavarni y Daumier le lleva a hacer un elogio de este último: «es el más creador y literario, es el Balzac del lápiz» (250); en su arte es «unas veces exagerado, otras deforme; pero siempre grande y humano», y lo evoca imaginando una cotidianeidad muy cercana a la suya propia. De Hogart -cuyos grabados contempla a continuación- nos dice que «unas veces da la impresión de un moralista que arremete con todo para poner en ridículo las flaquezas y debilidades humanas, otras lo hace contra la crueldad con grabados tan crueles como ella misma; otras, el admirable pintor y dibujante se nos muestra como un caricaturista grotesco, y hasta grosero, pero siempre original»(251). Si Hogart es «desconcertante», en Rembrandt -el Shakespeare del grabado- «no se sabe qué admirar más, si lo que se ve o lo que se adivina»(252). Entre los grabados que describe, el referente al fraile lujurioso parece explicar la extraña «visión» del viajero en Medina del Campo. Por supuesto, Goya es «el mejor pintor del mundo» y reiterado punto de referencia en la pintura de Solana. El libro termina con unos párrafos en los que muestra su admiración y su afecto por Regoyos. Sutil insinuación de nuevo: esta última cierra el libro evocando la

figura y la obra de quien le precede literariamente en la creación de la «España negra», y a cuyo libro se remiten en última instancia las páginas que aquí dejamos atrás.

Pero un dato, de mayor calado tal vez, hemos de considerar. Inmediatamente antes del epílogo, el último capítulo del libro está dedicado a Zuloaga. Es como si todo el recorrido anterior -las vueltas que el escritor ha dado por el interior de la Península- fuera a parar al ámbito del arte: un arte que resume todo y lo dota de sentido. Se alude en este capítulo final a los mismos lugares que han ido apareciendo en el libro: Medina del Campo, Segovia, Ávila, Zamora; lugares recreados también por el pintor vasco; e inmediatamente el escritor comenta de manera sutil sus cuadros más representativos: «El cardenal», «Torerillos de pueblo», «Gregorio el botero», «La víctima de la fiesta», y el que considera su obra maestra: «El Cristo de la Sangre». Zuloaga recorre esos lugares y crea sus paisajes, sus ambientes, sus tipos..., y es esa actividad creadora la que subraya Solana; porque Zuloaga, ante todo va «creando y moldeando con sus manos de gigante esta España, que ha hecho ver a los cegados ojos de pintores y escritores» (244). Es la verdad del arte, la verdad del creador, la que al final se impone, porque perfecciona, eleva y da sentido a la realidad de la que parte; y ese mundo, esa «realidad

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

artística» que conocemos con el nombre de «la España negra», es una creación conjunta de pintura y literatura, pero donde la pintura parece llevar la primacía. El comienzo del capítulo adelanta el resumen de su sentido: «Es difícil al viajero que recorra estos pueblos españoles y que vaya con el espíritu despierto para ver y sentir que el recuerdo del gran pintor vascongado no se apodere de él» (241). Como venimos indicando, la realidad remite al arte, y las visiones del viajero, las más potentes, son aquéllas que despiertan los recuerdos de esas otras visiones de cuadros, marcadas para siempre en la memoria; o más bien son las visiones de los cuadros las que preparan y condicionan aquello que vamos observando a lo largo del camino ([nota 21](#)).

La España de Solana es, como sabemos, fundamentalmente Castilla -ambas Castillas-, más otros lugares relacionados con este ambiente: Extremadura, Aragón y ciertos aspectos del Santander natal. Lo que le interesa no es el mundo rural, sino las ciudades provincianas a las que se llega por ferrocarril. No busca, pues, los lugares recónditos, al margen de las vías de comunicación, ni los ambientes insólitos. El viaje en ferrocarril, siempre en vagones de tercera, le permite tratarse con labriegos y artesanos, compartir con ellos la tortilla, bien empedrada de chorizo, el queso manchego, y ofrecerse

mutuamente las botas repletas de vino de la tierra. En estas ciudades decrepitas atiende el escritor sobre todo a su ambiente, a sus tipos, a sus detalles peculiares -que son los que él destaca, no los sancionados por la convención- y, sobre todo, al arte. Solana recorre los museos -donde los hay-, las iglesias, las capillas y ermitas que revelan el fervor popular; y también los palacios, castillos -todos en estado ruinoso- y los edificios notables; nada escapa a su curiosidad. Y en cada ciudad destaca reciamente alguna imagen insólita que resume su sentido. En Medina es el interior de su Audiencia, con los ujieres siniestros y el presidente descrito como un cadáver andante. En Valladolid destaca una prendería, junto con su museo de escultura policromada, donde admira una gran tradición que se ha perdido. En Ávila nos queda el recuerdo de una botica donde contempla tarros que contienen solitarias, y la visión fantástica de una tormenta alumbrando el interior de la pensión. En Segovia predomina la imagen de las tiendas de la plaza mayor; en Oropesa, su visión nocturna -«de gran belleza y fantasía»- que le provoca una curiosa pesadilla anticlerical, y su museo de cerámica. Tembleque se muestra en el contraste entre las dos pensiones que habita. En Plasencia destaca su taberna taurina, y en Calatayud un café sórdido cruzado por ratas y murciélagos.

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

El inventario, fruto de nuestra selección, es parco ante la cantidad de imágenes contenidas en el libro, pero muestra la variedad y la entidad de ambientes recreados. Lugares que, desde luego, dependen de un tratamiento literario y de una imaginación alimentada por el arte. Con tres datos podemos ejemplificar lo apuntado.

En primer lugar conviene aludir a ciertos pasajes anticlericales, censurados en las ediciones de la época franquista; entre estos destacan dos, referentes a la visión de un par de conventos de frailes: uno en Medina y otro en Tembleque; y ambas visiones son perfectamente increíbles. ¿Dónde ha podido ver a estos frailes sucios, lujuriosos, borrachos y dados a la holgazanería y a la gula? ¿Dónde ha presenciado esa escena en la que mientras le aseguran en el convento que allí no se come carne ve a un fraile dándole bocados a un jamón, y a otro con todo un chorizo en la boca? Desde luego no en la realidad, sino en los grabados y en la literatura anticlerical, y posiblemente en las ilustraciones de la prensa satírica decimonónica. El modelo artístico se impone también como un filtro, y así vemos en un segundo ejemplo cómo la comida en la pensión de Tembleque está descrita desde el recuerdo de Quevedo (175-176); como también apunta en el mismo sentido la descripción de las solitarias de Ávila, pues

el aspecto de cada una de ellas remite a la tópica visión de la persona en la que había habitado, en una metonimia humorística, y su enumeración sigue un orden jerárquico: tras la solitaria del gobernador y la del obispo viene la del canónigo que, como es de esperar, «estaba gorda y era tan larga y bien alimentada que llenaba el frasco» (139); la del maestro, por el contrario, estaba «amarilla y delgada de no comer»; la del «jefe» de la Adoración Nocturna «tenía la cara con la boca abierta hundida junto al pecho y tenía un color verdoso»; la más rabiosa era la de doña María del Olvido, «dama noble, comendadora y provisor de los pobres». Las solitarias nos revelan una vida social mezquina, según la convención que de esos personajes arquetípicos se ha formado la imaginación popular ([nota 22](#)). Como suele suceder en los libros de Solana, los personajes son escogidos por su valor generalizador, por su significado, no por su individualidad concreta e irreductible.

Si me he detenido en estos datos es porque muestran la manera en que Solana va adecuando los elementos observados -posiblemente observados- a la coherencia de su propio mundo. Y todo ese universo solanesco se resume en el amplio capítulo de Zamora, el último del libro.

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

Como en una meditada construcción literaria, el escritor parece seguir el procedimiento de diseminación de datos y recopilación final. Zamora es la síntesis de la España negra: todos sus elementos están aquí, con la única excepción de los toros. La ausencia de un aspecto tan importante tiene su explicación, y es que la jornada de Zamora es la del Jueves Santo, y en esta fecha no hay posibilidad de tratar sobre la «fiesta» española por antonomasia. No está de más apuntar que Azorín, autoridad en la materia de la invención estética de España, identifica esta ciudad como el arquetipo de «la España profunda» (nota 23). En el centro de la Semana Santa, España es más negra que nunca. Desde la llegada en el tren se acumulan las visiones, como en una sucesión de cuadros: entierros, niñas de uniforme -negro con corbata roja- preparadas para la procesión; colgaduras con corazones rojos como manchas de sangre; los enfermos del Hospital de San Lázaro, que pueden morir sentados en cualquier momento; las iglesias cargadas de exvotos; las sórdidas mancebías con sus mujeres de carne enferma; el Oficio de Tinieblas, los pasos para la procesión y el ceremonial hipócrita del Lavatorio; la animalidad de los canónigos, berreando en el templo... Todo el ambiente de la catedral se condensa en una sensación: «Da miedo, y se siente la muerte muy de

cerca en la frialdad de estos cuadrados bloques, en medio del mayor silencio» (231). La anterior enumeración pudiera parecer caótica, pero el capítulo se dispone siguiendo un diseño significativo, un orden impuesto por lo aludido en la cita. Lo primero que el viajero contempla en la ciudad es el entierro de una niña y el de un matrimonio de ancianos. La niña es muy pequeña: el feretro es transportado bajo el brazo por un hombre. En el matrimonio, la mujer ha podido sobrevivir pocas horas al fallecimiento del marido, con el que ha vivido muchos años. La muerte llega a criaturas de pecho y a viejos; se mueve entre los enfermos del hospital, entre las prostitutas de la mancebía -«la Chuchi» está en el hospital y «la Manca» se ha suicidado-; se siente en los templos y, por último, muestra su obra igualadora en el osario. El capítulo se cierra así con una reelaboración del tema de las viejas «danzas de la Muerte», en esa contemplación del osario de Zamora, realidad que le remite a la literatura y le permite resucitar el antiguo *topos*: «¿De quien serán estas calaveras? ¡Cuántas damas ilustres zamoranas estarán perdidos sus huesos con los de algún pordiosero, cuando la muerte le agarró del rostro barbudo y de la capa en medio de la carretera y no le dio tiempo de entrar en el pueblo! ¡La calavera de algún cardenal, la de algún rey, confundida con la de algún carrete-

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

ro o tendero» (237). Esta muerte igualadora es la única verdad; una muerte sin pompas ni solemnidad, cercada por la cotidianidad más vulgar y en medio de la indiferencia y el olvido. Tal vez lo más inquietante de esta descripción sea su remate, la visión externa del edificio: «En las paredes, por fuera de este osario, se ven los excrementos de la gente que viene allí a hacer sus necesidades» (238).

No todo queda aquí, entre huesos amontonados y excrementos. El siguiente apartado, dedicado a «Los curas pobres», está lleno de cariño, y contrapesa los anteriores pasajes anticlericales. La religión de estos sacerdotes no es la de la Catedral, sino la de la «Ermita de Jesús el Pobre» -no es preciso insistir en la hermandad en la pobreza-. Curiosamente, el apartado dedicado a esta ermita se sitúa hacia el centro del capítulo, entre el de la iglesia del Hospital y la escena del lavatorio en la Catedral, y viene a ser su núcleo significativo. La imagen de este «Jesús el Pobre» se nos describe «con las manazas abiertas para arriba, como para abrazar y apretar entre sus brazos a todos los pobres y enfermos que le fueran a contar sus penas» (234): la estatua es tosca -reparemos en lo explícito de la expresión «manazas»-, pero parece abrazar y sentir el dolor del mundo. No se alude a remedios milagrosos -en el mundo de Solana no se persigue el portento-, sino

a un más insólito milagro: el de la misericordia. Y aquí parece residir el sentido de todo el libro, si relacionamos este pasaje con la sencilla escena que encontramos hacia el centro de la obra, en el capítulo de Tembleque. Allí el viajero se encuentra «con un pobre anciano, buhonero viejo»; éste le apoya su cabeza en el vientre, dice palabras incoherentes, le besa mas manos «con unos besos tristes de viejo», y le pide un cigarro; dice el escritor entender lo que de verdad quería, y le ayuda a quitarse los pantalones: «y como a un niño pequeño le hice hacer sus necesidades». La escena tiene un corolario significativo que el «yo narrador» expresa con términos de cierta solemnidad, con voluntad -insólita- de trascendencia, que resumen un programa vital: «¡Cómo salvar a este hombre, dije para mí; le llevaré a un asilo; no, no puede ser; le llevo conmigo; tampoco; yo soy un viajero; ¿qué hago?, dije. Y una voz me contestó: Sigue tu camino, puede que te veas tú lo mismo el día de mañana.»

El sentido del párrafo va mucho más allá de este pasaje para llenar el libro entero. «Yo soy un viajero», puede decir; y en el viaje de la vida deja constancia con su arte de la omnipresencia del sufrimiento y de la identidad de todo. Desde esta convicción, el sentimiento que llena la obra es el de una inmensa misericordia, una compasión por un mundo doliente

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

reconocible en el desamparo de la España que recorre. El viaje, el tópico «viaje de la vida», alcanza su grandeza; es el camino que lleva a un conocimiento fundamental: no hay salvación, y tanto el «Cristo de los Pobres» como el viajero sólo pueden abrazar al afligido y ayudarlo misericordiosamente a soportar un momento de su carga.

Azorín, en una nota de posible carácter necrológico que recoge Sánchez Camargo al final de su libro, anticipó, en 1945, la dimensión del arte de Solana con la perspicacia de quien sabe ver lejos. Un párrafo, cargado de sentido, puede servir para cerrar, de manera adecuada a su contenido, este breve ensayo: «Al cabo de un tiempo, Solana dejará de ser realista. Todas estas figuras que ahora chocan por su realismo aparecerán nimbadas por un hálito de intelectualidad. La transfiguración se habrá cumplido, como se ha cumplido en la *Celestina*, donde ya no vemos realismo, sino la eterna tragedia del amor insatisfecho y de la juventud malograda» (nota 24). Apliquemos, pues, de nuevo, al libro la excelente frase que Solana dedica a Rembrandt: «no se sabe qué admirar más, si lo que se ve o lo que se adivina».

1 José Gutiérrez-Solana, *La España negra*, Madrid, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920. Utilizo la primera edición, ya que en las dos siguientes aparecidas hasta la fecha (la contenida en *Obra literaria completa*, Madrid, Taurus Ediciones, 1961, y reproducida en Barral Editores, Barcelona, 1972) el texto está censurado en pasajes muy interesantes. Al final de cada cita señalaré, entre paréntesis, el número de la página.

2 Azorín, *Madrid*, cito por *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 857.

3 *Ibíd.*, pág. 876.

4 Recordemos aquel pasaje de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916): «La base del patriotismo es la geografía. No amaremos nuestro país, no lo amaremos bien, si no lo conocemos. Sintamos nuestro paisaje; infiltremos nuestro espíritu en el paisaje».(Cito por *Obras Selectas*, pág. 512). Véase sobre este tema el trabajo de Nicolás Ortega Cantero, «La experiencia viajera en la Institución Libre de Enseñanza», en Josefina Gómez Mendoza, Nicolás Ortega Cantero y otros, *Viajeros y paisajes*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 67-88.

5 Es fundamental en este sentido el art. de Richard A. Cardwell, «Modernismo frente a 98: el caso de las andanzas de Unamuno», *Anales de Literatura Española*, núm. 6 (1988), págs. 87-108. Véase también el libro de Ramón F. Llorens García, *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1991.

6 «Paisaje teresiano», en *Andanzas y visiones españolas* (1922); en *Obras completas*, I, Madrid, Escélicer, 1966, pág. 496.

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

⁷ Véase «Hacia El Escorial» o «Frente a Ávila», en *Andanzas y visiones españolas*. Sin embargo, también don Miguel manifestó ser un convencido en la existencia de la España negra, como hemos podido apreciar en el capítulo anterior.

⁸ Weston Flint, *Solana, escritor*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pág. 107.

⁹ Manuel Sánchez Camargo, *Solana (Biografía)*, Madrid, Aldus, S.A., 1945, pág. 129.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 182 (el subrayado es mío).

¹¹ *Ibíd.*, pág. 113.

¹² Camilo José Cela, *La obra literaria del pintor Solana* (1957); cito por la ed. de Organización Sala Editorial, Madrid, 1972, pág. 45.

¹³ Véase Francisco Calvo Serraller, «Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez-Solana», en *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992, págs. 13-77.

¹⁴ Ramón Gómez de la Serna calificaba el libro finisecular de «superficial y vago, aunque intencionado y de ilustraciones magníficas», en *José Gutiérrez-Solana*; cito por Ediciones Picazo, Barcelona, 1972, pág. 126.

¹⁵ Cito por la ed. titulada *Viaje a la España negra*, por Emile Verhaeren y Darío de Regoyos, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1983, pág. 115.

¹⁶ Esto es lo que, en opinión de Rodríguez Alcalde, ha desconcertado a la crítica. Véase Leopoldo Rodríguez Alcalde, *José Gutiérrez-Solana*,

Madrid, Ediciones Giner, 1974, págs. 70-74. También, Francisco Calvo Serraller, *loc.cit.*, págs. 48 y 60.

17 Véase M. Sánchez Camargo, *op. cit.*, págs. 127-128.

18 Véase A. M. Campoy, *José Gutiérrez-Solana*, Madrid, Epesa, 1971, pág. 92; también en L. Rodríguez-Alcalde, *op. cit.*, pág. 69.

19 Incluso un recorrido tan lógico y normal como el traslado de Medina a Valladolid no pertenece a un mismo viaje, como lo delata la meteorología: Medina se visita en verano, y en la estancia en Valladolid se alude al frío del invierno. En el libro se pasa de un capítulo a otro y del frío riguroso al calor insoportable: véase también el paso de Tembleque (invierno) a Plasencia (verano). Por otro lado, es imposible -y más en 1920- estar el día de Jueves Santo en Calatayud y en Zamora, capítulos sucesivos también.

20 No hay más que comparar el capítulo «Una capea en Medina del Campo» de *Escenas y andanzas de la campaña antíflamenca* (h. 1910), con el capítulo que a esa ciudad dedica Solana en *La España negra*.

21 Recordemos la sugestión que la obra de Zuloaga produjo en Unamuno: «De mí sé decir que la visión de los lienzos de Zuloaga me ha servido para fermentar las visiones que de mi España he cobrado en mis muchas correrías por ella, y que contemplando esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma». («La labor patriótica de Zuloaga», *Hermes*, agosto 1911; en O.C., VII, pág. 768).

3. Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana

[22](#) Sobre este aspecto, aunque centrándose en el tema carnavalesco, véase al art. de Javier Huerta Calvo, «El humor de la España negra: Solana», en *El humor en España. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 10 (1992), págs. 165-200.

[23](#) Véase el capítulo «En la España profunda» de *Memorias inmemoriales*; en *Obras Selectas*, págs. 1257-1259.

[24](#) *Loc. cit.*, pág. 240.

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

Los peles de badana.

El marica, el charlatán.

Lira de José Solana.

Paleta de Valle Inclán.

En esta quarteta de Gerardo Diego, perteneciente a su libro *Versos humanos* (1925), se contiene una de las primeras y más extremadas opiniones sobre la relación entre el arte del pintor José Gutiérrez-Solana y el del escritor Ramón del Valle-Inclán; relación tan estrecha que, con ese intercambio de sus medios expresivos, se subraya la unidad de su visión. El motivo que los une es aquí el carnaval, inagotable fuente de inspiración para el pintor y sugestión ético-estética para Valle; aunque en este caso parece reducirse tal temática a ciertos versos de *La pipa de kif* (1919), pues habla concretamente de «lira» -no de genérica

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

«pluma»-, lo que no conviene a libros como *Martes de carnaval*, posterior en su aparición (1930) (nota 1) a la escritura del poema de Diego. Sin ser del todo exacta, no carece de fundamento la idea apuntada, puesto que José Gutiérrez-Solana era también un escritor con varios libros en su haber (nota 2) -aunque no de lírica-, y en la obra del genial gallego el componente visual, como es bien sabido, es consustancial a su arte. Desde aquellos años hasta la actualidad no ha dejado de señalarse la vinculación entre ambas creaciones, y de tal modo que a ellos mismos les habría sorprendido: la alusión al otro en estudios dedicados a cualquiera de los dos es habitual y, aún más, los cuadros de Solana se han convertido en las ilustraciones idóneas para las ediciones de los esperpentos valleinclanescos que integren motivos gráficos. Exponer un repertorio de citas bibliográficas que resalten la relación es tarea absurda, por lo abundante, reiterativo y obvio. Podemos, sin embargo, destacar dos autorizadas voces. En primer lugar la del «protovanguardista» Ramón Gómez de la Serna, autor de sendas biografías sobre los personajes que nos ocupan, aparecidas ambas en el mismo año (nota 3); en la de Solana -a quien trató con más cercanía- alude a las tertulias del Café de Levante, donde escritor y pintor compartieron mesa, y resume una peculiar relación:

«Valle-Inclán a veces se ensaña con él [Solana] y a veces le deja hablar y le admira, admiración que se reflejará después en el estilo de sus esperpentos» (nota 4). La otra es la de Alonso Zamora Vicente -el mejor conocedor de la obra de Valle-, cuando, al tratar sobre la consabida relación con Goya, añade: «No sólo con Goya, ya lección muda en un museo, sino con Solana, palpitante actualidad» (nota 5). Y es que, aunque el escritor gallego aventaja en edad al pintor -le lleva veinte años-, el expresionismo terrible de los cuadros de éste ya había apuntado en 1904, cuando el escritor se recreaba en el preciosismo decadente y en la cincelada prosa de sus *Sonatas* (nota 6). Hacia 1919 las imágenes de Solana eran ya familiares en el ambiente artístico madrileño que Valle frecuentaba, y se introducen en los versos de *La pipa de kif*: no sólo en un poema tan solanesco como «Fin de carnaval», u otros de ambiente popular madrileño, sino como referencia plástica concreta a la hora de hacer el retrato de un bandolero:

Un bandolero -¡qué catadura!-
cuelga la faja de su cintura.

Solana sabe de esta pintura (nota 7).

Partiendo de lo evidente que resulta la diferencia entre la obra de los dos creadores, de personalidad tan acusada, siempre

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

identificables a primera vista, ambos quedan emparentados estéticamente cuando los críticos emplean el término «expresionismo» para definir esas realidades literarias y pictóricas, producto de su labor. La referencia a ese «ismo» con el que se les define ha de ser convenientemente considerada, pues no corresponde a un movimiento o escuela estética en la que se encuentren insertos; no es un programa previo el que rige su obra, sino que es el término que conviene a unos estilos que son resultado de una evolución personal y de un modo adecuado de captación de la esencia de su época. En definitiva: ni Solana ni Valle-Inclán tenían conciencia de ser «expresionistas» y, por lo tanto, nunca se les ocurrió calificarse de tal manera; es la crítica -y la más reciente- la que aplica con razones suficientes un término artístico adecuado a tales realizaciones ([nota 8](#)).

En la historia de las vanguardias europeas, el Expresionismo, como es bien sabido, corresponde al movimiento de renovación artística que en Alemania, sobre todo, señala el ingreso en la modernidad. Esa vanguardia expresionista es producto de unas determinadas condiciones sociales -la tensión derivada de una acelerada industrialización en el seno de una sociedad en la que se mantiene una mentalidad conservadora- y supone una ruptura con el academicismo y con la esté-

tica realista-naturalista; pero no con la tradición cultural y artística, de la que se alimenta por su referencia a elementos góticos o barrocos, y por el carácter magistral que adquieren ciertos autores como El Bosco, Brueghel, El Greco o Goya, por citar cuatro nombres representativos.

Pero la influencia de este «ismo» centroeuropeo en España es prácticamente nula. En literatura se reduce a mínimas muestras en el joven Jorge Luis Borges, que por entonces formaba entre los ultraístas peninsulares. La vanguardia española se iba formando, como sabemos, sobre elementos futuristas, cubistas y actitudes dadaístas -más tarde acusará la profunda conmoción que supone el surrealismo, constituyendo su aspecto más sustancial-, y cifraba su punto de vista «sobre el signo avión», como estima Giménez Caballero en su *Julepe de menta* (nota 9). Concibiendo la modernidad como ruptura con la tradición, con toda la tradición, no era homologable con la nueva estética un arte en el que se reconocía la pervivencia y la actualización de rasgos sobresalientes de la tradición hispánica. La perspectiva que impone el tiempo nos permite entender mejor la calidad y la potencia estética de los productos artísticos, apreciar el carácter profundamente innovador y avanzado del arte dramático y novelístico de Valle-Inclán -nadie más a la vanguardia que él en

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

esos terrenos-, y el buceo de Solana en los ámbitos de la angustia e inquietud del hombre; todo ello en consonancia, en perfecta sintonía, con la corriente estética que en gran parte de Europa alcanza la medida de su tiempo.

De este modo, la tendencia expresionista en España, que surge del simbolismo, adquiere ese carácter equívoco que la hace más atractiva. No es la vanguardia «oficial»: muestra su disidencia con ella para llegar más lejos, y conmueve el arte con más violento zarandeo. Los dos creadores que aquí consideramos manifiestan no sólo su discrepancia, sino más bien su aversión hacia los vanguardistas. De todos es conocida la exclamación lanzada por Max Estrella en la famosa escena duodécima de *Luces de bohemia*: «Los ultraístas son unos farsantes». Un año antes Isaac de Vando-Villar publica en la revista *Grecia* un «Manifiesto ultraísta» donde afirma que Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León «son los que representan en nuestras letras el pasado triste», y también «los verdaderos culpables de este embotamiento retrospectivo literario» ([nota 10](#)). Nadie más arcaizante, desde luego, que Ricardo León; pero Azorín será señalado, pocos años después, desde las páginas de la *Revista de Occidente* como el escritor que ha sabido llevar a la novela las fórmulas más avanzadas del arte de vanguardia ([nota 11](#)). Tal vez por opi-

niones como estas de Vando-Villar, Valle se preocupaba en reiterar la novedad de su arte a partir de 1920. En sus entrevistas y declaraciones repetía que estaba cultivando un «género nuevo» al que llama «género estrafalario»; que era algo nuevo de su exclusiva creación, un «teatro para muñecos [...] que no existe en la literatura española»; que aquello «es la literatura del momento» ([nota 12](#)), etc... En 1928, consolidado ese «nuevo estilo», declara ya que «es una manera muy española, manera de demiurgo», que se encuentra en Quevedo, en Cervantes y, de manera definitiva, en Goya ([nota 13](#)). Es, desde luego, la gran línea de la literatura y del arte español en la que se inserta, emparentándose con los más geniales autores y vinculando literatura y pintura en unidad de sentido.

Que esta nueva estética sea «una manera muy española» confiere un rasgo peculiar a su «expresionismo», y lo singulariza al hacerlo depender de un modo de concebir el ambiente en que vive, y su historia reciente. Recordemos que su ciclo novelístico último lleva el título «El Ruedo Ibérico», y que iba a ser una visión de la segunda mitad del siglo XIX, desde los «amenos» del reinado de Isabel II -las «Vísperas de la Gloriosa»- hasta la guerra de Cuba; ciclo truncado en el tercer título de los nueve que constituía la totalidad. De la gue-

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

rra de Cuba arranca *Martes de carnaval* en su primera pieza, «Las galas del difunto», para terminar con la visión esperpéntica de la dictadura de Primo de Rivera. *Luces de bohemia* condensa en las pocas horas de su trama la alusión a diversos sucesos, ambientes y personajes de los veinte primeros años del siglo XX. En esta última obra, paradigma del esperpento, resume en boca de su protagonista la más certera definición de su expresionismo: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (nota 14). La deformación es solidaria del tema, puesto que este -el «tema de España»- constituye ya de por sí una realidad degradada, grotesca. Hay aquí una primera -y radical- disonancia con las vanguardias hispánicas en su afán de cosmopolitismo: el carácter de reflexión nacional y de entronque con una línea de creación artística autóctona. En sus declaraciones a José Montero Alonso expresa todo ello en términos inequívocos: «Quiero llevar a la novela la sensibilidad española, tal como se muestra en su reacción ante los hechos que tienen una importancia. Para mí, la sensibilidad de un pueblo se refleja y se mide en cómo reacciona ante esos hechos [...] Es una reacción de pícaros [...] España no es un país de Quijotes, porque don Quijote fue derrotado [...] No, el español no es don Quijote, ni siquiera

Sancho [...] El español es Ginesillo de Pasamonte, es los galeotes...». (nota 15)

La temática, es decir, su visión de España, el medio nacional, es lo que condiciona la estética del autor. Lo grotesco de la tradición picaresca -fundamentalmente de Quevedo- está en la base de esa «sensibilidad» degradada, añadiendo a ello la actitud de reflexión moral propia de los *Caprichos* de Goya. Aquí encontramos la razón y sentido de esa «variante española» del expresionismo, y Carlos Areán, en su excelente libro *La pintura expresionista en España* (nota 16), lo ha sabido ver muy bien: en el movimiento de vanguardia europeo que recibe el nombre de «Expresionismo», el que tiene sus inicios y posible paradigma en Munch o Ensor (nota 17), la temática viene a ser el fruto, el resultado de la angustia o de la inquietud del autor: Munch expresa su propia alma en «El grito». En el arte hispánico el autor se expresa también, «pero más aún se expresan las propias cosas representadas en cada obra» (nota 18). La realidad circundante se impone con fuerza, con violencia, hasta convertirse en una obsesión arraigada y consustancial al creador, quien observa el mundo desde su condición hispánica, haciendo de su circunstancia, en muchas ocasiones, elemento fundamental incluso para el conocimiento de sí mismo.

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

Característica de la praxis artística valleinclanesca es la impasibilidad del autor, la ausencia de la manifestación de sus sentimientos. Ortega y Gasset lo advirtió muy pronto, en 1904, cuando al hacer la crítica de *Sonata de estío* apunta que el escritor gallego «no emociona ni quiere» (nota 19), y en esas consideraciones encontramos precedentes de los criterios expuestos veinte años después, en *La deshumanización del arte*, aunque orientados en diferente sentido. El mismo Valle se preocupaba en declarar su amor a la impasibilidad, lo que parece desentonar en una estética como la expresionista, caracterizada por una obra en la que el autor vuelca sus sentimientos. La distorsión de la materia, la deformación expresiva de los objetos y de la composición, es el resultado del desborde emocional que quiere ser transmitido. En Valle-Inclán el estilo y la visión del mundo delatan al autor, pero al mismo tiempo su procedimiento impone distancia y alienta una postura crítica. El autor, como demiurgo, ha de ser superior a los muñecos que maneja, y no puede «compadecerse» de ellos; el espectador -o lector- ha de adoptar similar actitud de contemplación desapasionada ante lo que en el texto sucede; desapasionada desde el punto de vista de la identificación sentimental con los personajes, y del interés por la intriga argumental: la actitud estética del receptor es

también de impasibilidad emocional y de comprensión intelectual. Se impone, pues, la distancia: el ver, más que desde arriba, desde fuera. Es lo que sabiamente se expone en el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, en esa preferencia por las marionetas del bululú frente a la pintura en la que se humaniza la figura del diablo, o el romance donde se convierte en héroe nacional a un desgraciado (nota 20). La falsedad estética tiene que ver con la implicación sentimental; y el conocimiento, por el contrario, implica distancia: «Mi estética [dice don Estrafalario] es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos» (nota 21); criterio que se adelanta en tres años -y en calado estético- a la conocida afirmación de Ortega: «El llanto y la risa son estéticamente fraudes» (nota 22). La creación literaria de Valle-Inclán sobrepasa las convenciones de su momento, la tendencia hacia lo lúdico, deshumanizado e intrascendente, y se constituye en clave que propicia la comprensión de un mundo alienado.

Partiendo de similares circunstancias, el expresionismo de Solana muestra cierta cercanía, pero, a nuestro juicio, notables diferencias de fondo. Decíamos antes que el universo sórdido, degradado y doliente del pintor precede en lustros al «esperpentismo» de Valle. Su materia es, en esencia, la

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

misma: la realidad española; y es la temática que los vincula la que se constituye en el germen de donde brota la visión «expresionista», relacionable con Quevedo o con Goya. Esta visión sórdida y degradada de España ha sido la causa del disparate que resulta vincular la obra de los dos creadores con la estética de la «generación del 98», cuando tal concepto, de carácter historiográfico y de contenido ideológico, aunque incierto -o, por lo menos, discutible-, carece rigurosamente de sentido estético preciso. Valle-Inclán no es un «hijo pródigo del 98», como apuntó Pedro Salinas, sino un escritor que evoluciona del simbolismo al expresionismo, algo muy en consonancia con artistas europeos como Munch o Ensor. Y el arte de Solana es el resultado de un genio particular, que se encuentra en sintonía con su época, y que se alimenta de fuentes comunes con las de los expresionistas centroeuropeos: entre los pintores admirados por él -y expresamente mencionados- están El Greco, Goya, Brueghel y El Bosco; también admira los grabados de Rembrandt o de Hogart, la obra de Daumier, y subraya el inquietante realismo de Velázquez. Hay que añadir, además, su admiración hacia Zuloaga y Regoyos, por donde se inserta en la tradición de la «España negra», su temática más recurrente.

España negra es, como sabemos, el título del libro, con ilustraciones, que Darío de Regoyos compone en 1898 y publica al año siguiente, donde relata el viaje que diez años antes, en 1888, hiciera en compañía del poeta belga Emile Verhaeren por diversos lugares del norte y centro de la Península. El concepto que da título al libro es creación de Verhaeren, y su sentido acaba imponiéndose en el texto, y contagiando a Regoyos. Diríamos que es la visión de España que previamente, y contaminado por la materia de la «leyenda negra», había elaborado el escritor belga, y que va obsesivamente persiguiendo por la Península para certificar su criterio. España, la España colorista y típica de Merimée y de Gautier, se convierte aquí en un país fúnebre, sórdido, decrepito y brutal, obsesionado con la muerte, y cuya belleza está precisamente en esa realidad triste que Verhaeren admira con verdadera furia de artista. En el libro hay una constante manifestación de entusiasmo ante toda una realidad «desgarradora» que se le impone con insólita fuerza: desde las imágenes religiosas de bárbara talla hasta los caballos destripados en las corridas, pasando por cementerios, tipos y coplas populares. La sugestión de este ambiente puede entenderse desde un movimiento como el simbolista, estética en la que profesa Verhaeren y de la que era no sólo uno de sus más destaca-

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

dos representantes, sino también uno de los principales teóricos. El libro de Regoyos y Verhaeren nos aparece, pues, como un punto crucial en la estética finisecular. El él se aúna el naturalismo, del que procede Regoyos, con un simbolismo ocupado en indagar en el mundo cotidiano que, en su excesivo dramatismo, se decanta hacia el expresionismo. No otro es el caso de Munch o de Ensor, simbolistas cuyo inquietante mundo, dramático y distorsionado, les hace inaugurar toda una tendencia. En el libro, la propia realidad que persiguen, seleccionan y aíslan, es dramática, brutal y excesiva. Hay un claro expresionismo en la descripción literaria de tipos y ambientes, pero también en los grabados que ilustran el volumen. El gitano sacamantecas o el sacristán de Sigüenza son ejemplos elocuentes. El primero causa la admiración de Verhaeren, quien lo describe con cierto deleite: «Dos mechones de pelo ensortijado cubrían sus sienes; los pómulos como puños, barbata como un codo pero con pelos como patas, picado de viruelas y con una cuchillada que por añadidura le cruzaba la cara. Soberbio tipo de fealdad ruda y fuerte con una costra más bien que una piel en su cara» (nota 23). El otro tipo es descrito por Darío de Regoyos con semejante actitud: «Nuestros personajes eran arrieros de posada, organistas y campaneros. Uno de estos, sacristán,

que debía llamarse Zacarías o Celestino, muy miope, deletreando en voz alta *El correo español*, con ojos como huevos escalfados a la luz moribunda de una vela de sebo, con la cabeza cubierta primero de un gorro de lana y luego de un sombrero encajado hasta la nuca, nos parecía el verdadero tipo de iglesia, el eterno guardador de llaves y reliquias, más aún cuando al quitar su grasiento hongo quedaba su cabeza enfundada en el gorrete negro como calcetín de gotoso» (nota 24).

El expresionismo gráfico lo propicia la misma realidad contemplada: los caballos muertos, agarrotados, retorcidos, con sus dientes ya al descubierto, sus ojos abiertos y sus patas tensas son un motivo horrible, desasosegante, en un paisaje desolado. Los contrastes de luz en la oscuridad, y lo caricaturesco de los personajes y objetos, son otras tantas muestras de expresionismo: lo hay en la visión de las imágenes religiosas, siniestras, terribles en su tosquedad, nada consoladoras; también en la visión nocturna de la procesión del viático, o en la estampa de los flagelantes de La Rioja; y también en el paisaje de El Escorial: paisaje retorcido, dramático, descrito tal y como aparece en el grabado: «este país desgarrado de El Escorial que parece que aúlla, con sus bloques de

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

granito amenazando siempre venirse abajo y herido sin cesar por los vientos y nubarrones» [\(nota 25\)](#).

Aquí encontramos el punto de partida para el arte de Solana. No es irrelevante el hecho de que concluyera su libro de 1920 con unos párrafos dedicados a Regoyos, y aún más explícito es que pusiera a este libro el mismo título del volumen finisecular, añadiendo sólo un artículo que rebaja sutilmente el sentido totalizador: *La España negra*. La realidad nacional que él recorre es más sombría, sórdida y desolada que la del libro precedente: hay un horizonte más cerrado y una mayor densidad. Tampoco hay reivindicaciones ni denuncias; no escribe ni pinta animado por un afán regeneracionista, ni asoman cuestiones sociales ni políticas [\(nota 26\)](#). No hay análisis, ni búsqueda de las causas: sólo persigue expresar un mundo personal, y hacerlo con la mayor intensidad, llegando a las últimas consecuencias. Recordemos que en 1920, cuando había alcanzado no sólo madurez en su creación, sino también un cierto reconocimiento, escribe esa impresionante confesión: «mi obra me parece pobre e insuficiente; hay que romper con lo superficial y la bagatela; llegar al mismo crimen si fuera preciso» [\(nota 27\)](#). El arte como «crimen» delata las pretensiones subversivas y revulsivas -de conmoción personal-, y lo conecta con su tiempo emparentándolo

con objetivos del superrealismo, sólo que anticipándose a dicho movimiento y, desde luego, utilizando criterios diversos. Hay un cierto «surrealismo» en pasajes de sus libros y también en no pocos lienzos, como en ese extraño cuadro llamado «Pájaros» (1921), tan pastoso como impenetrable, desconcertante, de una realidad sin sentido, donde extrañas y enormes aves ocupan el lugar de los humanos. También en lo inquietante de sus máscaras y en la crueldad sangrienta de las corridas de toros, en lo desasosegante de los muñecos feria o en las figuras de cera encontramos un cotidiano y nada rebuscado misterio. El misterio, desde luego, nos rodea, y aparece callado, como esos muñecos que acompañan al pintor en su autorretrato.

Lo que, a mi juicio, singulariza a Solana es la identificación, la solidaridad del pintor-escritor con su mundo. Amable o cruel, absurdo o doliente, lo que expresa es un ámbito indesligable de él mismo. Si el demiurgo Valle-Inclán es superior a sus muñecos, Solana se retrata con ellos, entre ellos, como una figura más, ni superior ni inferior, como el lugar que ocupa en el cuadro. Si la realidad nacional es observada con crítica imparcialidad por el escritor gallego, quien pretende llevar a la novela la sensibilidad española, concibiéndola como una sensibilidad de pícaros, de galeotes, Solana se acerca a ese

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

ambiente español manchándose con su barro, bebiendo su vino espeso y tiznándose con el hollín de sus trenes desven-
cijados. De este modo, y más en consonancia con el expre-
sionismo, Solana muestra su alma en su obra. Sus imágenes
son, aún más que la expresión de una visión del mundo y de
un sentimiento desmesurado, un mundo completo; y todo ele-
mento que ingresa en sus lienzos, o en sus textos, lo hace
para integrarse de manera coherente en ese universo sufi-
ciente y singular. Sus libros, como *La España negra*, o sus
cuadros, no son documentos de un país en una época deter-
minada, sino de la sensibilidad de José Gutiérrez Solana,
quien indaga en la realidad que a él le obsesiona para, con
esos materiales cotidianos, expresar su mundo.

El hombre es el objeto de su pintura; en solitario o, más aún,
en grupo, en sociedad. Rostros y ademanes llenan sus cua-
dros en todo un repertorio de formas que apuntan hacia un
sentido trágico de la vida. El retrato de su tío Florencio es la
imagen de una humanidad desvalida, asustada ante el
mundo exterior, como lo revela la mueca de sus labios y esos
ojos abiertos a un mundo que no comprende y ante el que
permanece inerme, derrotado, según lo muestra en ese gesto
de hombros caídos y porte desgarrado. El exterior es hostil,

pero el interior es siniestro, sellado por la mudez y la locura, incomunicado, aislado y vulnerable.

No menos solas se encuentran las figuras que integran el cuadro «Chulos y chulas» (1906), uno de los más relacionados con las pinturas negras de Goya. La evidencia de la crueldad de la vida se percibe ante todo en esos ojos idiotizados, desconfiados o embrutecidos. Son vidas sin horizonte, envueltas por una negrura densa; rostros duros, carentes de sensualidad y afecto; habitantes de una pesadilla que viven sin comprender y en la que están condenados a coexistir en radical soledad.

En Solana lo vulgar se convierte en inquietante. Así sucede con los muñecos, las imágenes religiosas, las figuras de cera... En la feria resultan trágicos los monigotes de cartón; y las figuras de cera atraen al escritor: «nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos producen estas vitrinas de gente que parece muerta y que seguirán usando los mismos trajes que llevaron puestos en vida y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos» ([nota 28](#)). Su cuadro «Las vitrinas» (1910) produce esta impresión; las figuras de cera muestran además una elegancia y un gesto tranquilo del que carecen los seres vivos cuando se disfrazan de muñecos.

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

El carnaval no es solamente un motivo de inspiración para Solana, sino una parte sustancial de su mundo. Las máscaras, impasibles, son los rostros muertos -por lo quieto- de unos seres crispados, gesticulantes, vestidos con sucios harapos y portadores de todo el *atrezzo* de la miseria. Carente de júbilo, el carnaval es la revelación de la locura de la vida. Las máscaras nos dicen más que los rostros sobre la verdad profunda de estos seres que, deformes y grotescos, confiesan su interior en su apostura. Es una excitación sin sentido ni alegría; rabia y desesperación hay en esa sórdida mascarada que obsesiona al pintor a lo largo de su vida -no en balde nació un domingo de carnaval- y que le lleva a indagar en una fiesta donde los hombres exhiben sus vidas fantasmales. Las máscaras «no tienen gracia y produce tristeza su alegría salvaje e inconsciente de no tener sesos en la cabeza» ([nota 29](#)).

Tras los cartones y los harapos se adivina la presencia de la muerte; y tal vez no haya mejor culminación de toda esta serie de pinturas que «El entierro de la sardina», culminación también del carnaval. El cuadro es de 1912, y aún habría de pintar muchas máscaras a lo largo de su vida; pero aquí hay un ejemplo genial de su inquietante expresionismo y de su conciencia creadora moderna. El cuadro es resultado de toda

una tradición adecuada a las raíces del expresionismo contemporáneo, un resumen preciso de la historia de la tendencia estética. Excesivo y desmesurado en su truculencia, integra el carnaval en en ámbito de «El triunfo de la muerte» de Brueghel, y sitúa en la escena figuras del Bosco y de Goya, introduce otras del carnaval de Brueghel y las hace alternar con destrozonas de su propio carnaval. Se trata de una composición casi «collage» donde reúne figuras reconocibles de la tradición pictórica más trágica e inquietante. El horizonte se ha reducido con respecto al de su modelo, pero las hogueras devastan todo el campo. El paisaje es desolado. Las máscaras de la carreta -esqueletos ensabanados- tocan las trompetas del fin del mundo, pero el famélico caballo es sustituido por dos enormes bueyes, de aspecto fantasmal. Los monstruos del Bosco acompañan a los encorizados, a los danzantes y al jorobado de Goya, a los esqueletos, al fantoche del embudo en la cabeza y a las destrozonas con escobas, y todo ello constituye un universo sin sentido ni redención, donde predomina la muerte, la suciedad, el absurdo y la locura. La excitación trágica del fin del carnaval se convierte en un velatorio grotesco donde se desarrolla la escena última de la humanidad; allí termina la historia y las «glorias» de la espe-

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

cie. El mundo de Solana se nos presenta, así, en su apoteosis e intensidad.

La religiosidad popular constituye otro de los temas recreados por Solana en numerosos cuadros y textos. La religiosidad tiene como centro imágenes -muñecos al fin y al cabo- en las que los seres doloridos depositan sus esperanzas y buscan el consuelo. Las imágenes suelen ser toscas, y hasta terribles, pero no tanto como el aspecto de buena parte de sus devotos. La religión en Solana no apunta a una vida espiritual; es algo muy terrestre: no va más allá de esas imágenes, y de la expresión del dolor o del fanatismo de los fieles creyentes. El consuelo es difícil, pero en ciertos casos se produce el sentimiento de la misericordia, y en ello reside su grandeza. Estas imágenes son el único -y último- refugio de quienes carecen de todo consuelo. En el mundo de Solana no hay esperanza, ni se atisba un más allá confortador. Todo es cerrado y sombrío; sólo cierta misericordia puede ayudar momentáneamente al ser que sufre, sin redimirlo de sus afares y congojas.

El fondo y sentido de la religión reside en la muerte. Uno de sus cuadros más explícitos, por su truculencia y tremendismo, es «La procesión de la muerte» (1930). El cuadro nos remite con toda evidencia a Valdés Leal en esas imágenes

emblemáticas de la *vanitas*, e integra esta temática barroca en el ámbito provinciano de la religiosidad popular, singularmente de la Semana Santa. Los esqueletos de los niños, en sus ataúdes, en primer plano, nos hablan de la vida no lograda; tras ellos, la calavera coronada y la mitrada están al pie de un paso procesional no ocupado por Cristo ni por imagen alguna de la Sagrada Pasión, sino por la muerte: un esqueleto que parece meditar, con un ataúd debajo del brazo, llevando en su hombro el sudario y en la mano la guadaña. La muerte piensa, y llena el cuadro; tras ella, unos rostros iluminados desde abajo por los cirios, de austera expresión, llevan las andas. La procesión zigzaguea por las afueras de una oscura ciudad decrepita en cuyo cielo -muy reducido sobre la masa oscura de los edificios- queda un lívido fulgor de atardecer. Las niñas vestidas de primera comunión crean un contraste inquietante en el oscuro universo del cuadro.

Apuntábamos antes que una peculiaridad de estos brotes singulares en la tendencia expresionista es que, formando parte este «ismo» del catálogo de las vanguardias europeas, adquieran en nuestro país un sentido «antivanguardista.» Solana, en un interesante texto de 1923, su prólogo a *Madrid callejero* ([nota 30](#)), expresa esta actitud: «Ahora tenemos una nueva generación muy variada y confusa: hay cubistas, futu-

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

ristas y dadaístas; y como a mí me huele esto a puchero de enfermo y a que nadie sabe por dónde va, el maestro ha dicho que se impone hacer un libro para encauzar un poco a esta juventud alocada y rebelde, que puede dar, si sigue por ese camino, con la cabeza en un pesebre». Aislado de su contexto, este fragmento parece responder a un criterio reaccionario, propio de quien no entiende las novedades, y las concibe y explica como producto de una juventud descarriada; pero el texto, en su totalidad, no va por estos derroteros. Se trata de unas páginas en las que el escritor nos va conduciendo de sorpresa en sorpresa por una realidad absurda para dejarnos finalmente desconcertados: El «maestro» baja a la huerta donde, en un frío día de invierno, una mula cansada se niega a seguir dando vueltas a la noria para sacar agua. El «maestro» la conduce a la cuadra, la cuida, le da un abrazo, «que ha agradecido mucho la mula», y la instala confortablemente para, a continuación, colocarse él mismo los arreos y la silla del cuadrúpedo y ocupar su lugar en la noria. Dando vueltas, se pone a pensar en «la inestabilidad de las cosas humanas», y enlaza con una reflexión sobre el desarrollo de las generaciones literarias y artísticas, desde la que llama «generación de Lhardy» hasta la actualidad -vanguardias-, al tiempo que lanza ingeniosos dardos humorísticos a

la Real Academia. Lo sorprendente de la escena culmina con una acumulación caótica de elementos digna del más puro surrealismo; y nos damos cuenta de que casi estamos respirando su ambiente. El vigor y la recia personalidad del pintor-escritor impone su presencia en un universo original; un mundo también relacionable con el de otro creador que parece acusar su poderoso influjo derramándolo de nuevo por las artes. Calvo Serraller, indagando en la singularidad de Solana, observa cómo su arte no ajusta ni con el de Zuloaga, por un lado, ni con esa vanguardia «pretendidamente nacional» de la «Escuela de Vallecas», por el otro. Desde su punto de vista, «el único término de comparación que, fondo y forma, pudiera resistir relacionarse con las imágenes de Solana serían las imágenes fílmicas -vistas sin palabras- de la película surrealista de Luis Buñuel *Tierra sin pan*, también un extraño agujero negro de la producción surrealista de entonces» (nota 31). Habría que ver cómo el universo de Solana impregna y estimula variadas realidades artísticas. Conocido es el poso solanesco que hay en la creación de Camilo José Cela; pero también habría que indagar en el caso Buñuel, y buscar en su surrealismo la vena que explica el film citado, y también otros como *Los olvidados* o *Viridiana*, además de no pocas secuencias en otras películas. El arte

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

añade un nuevo contenedor a la realidad, y Solana añadió todo un mundo excesivo y terrible, un mundo que explica muchas cosas posteriores; un universo tan verdadero en su dimensión que se nos impone y casi nos obliga, aun sin quererlo, a tener que convivir con él.

- 1 Las piezas que lo integran fueron publicadas con anterioridad. *Los cuernos de don Friolera*, la que contiene mayor carga de teoría estética, apareció en la revista *La Pluma* entre abril y agosto de 1921.
- 2 Solana había publicado ya casi la totalidad de su obra literaria: *Madrid. Escenas y costumbres* (1913), *Madrid. Escenas y costumbres. Segunda serie* (1918), *La España negra* (1920), *Madrid callejero* (1923) y *Dos pueblos de Castilla* (1924). Solo quedaba por aparecer *Florencio Cornejo* (1926).
- 3 José Gutiérrez-Solana, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944; *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
- 4 Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez-Solana*, Barcelona, Ediciones Picazo, 1972, pág. 36.
- 5 Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 17.
- 6 De todos modos, no resulta adecuado establecer una rígida división de la obra de Valle-Inclán en dos etapas diversas; es evidente, para quien haya leído con atención la obra del genial gallego, que en la primera época -cronológica- encontramos actitudes y procedimientos del Valle-Inclán expresionista.
- 7 *La pipa de kif* en *Claves líricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pág. 144.
- 8 Conviene aludir a una línea, ya abundante, en la bibliografía crítica, que se iniciaría con el libro de Emilio González López, *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*, New York, Las Americas Publishing Company, 1967; y en la que merecen ser desta-

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

cados el libro de Carlos Jerez Farrán, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, La Coruña, Edicións do Castro, 1989, y el trabajo de Carmen Bobes Naves, «La renovación del lenguaje en los dramas expresionistas de Valle-Inclán», en T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente, eds., *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, págs. 89-126.

9 Véase, E. Giménez Caballero, *Julepe de menta*, Madrid, Cuadernos Literarios de «La Lectura», 1929, págs. 67-75.

10 Isaac de Vando-Villar, «Manifiesto Ultraísta», en *Grecia*, núm. 20, Sevilla, 30 de junio de 1919; recogido en el volumen coordinado por Gabriele Morelli, *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, págs. 337-338.

11 Véanse los dos artículos-reseña de Antonio Espina, «Azorín: Félix Vargas. Etopeya», *Revista de Occidente*, núm. LXVII (enero 1929), págs. 114-118; y «Azorín: Superrealismo, prenovela», *Revista de Occidente*, núm. LXXXII (abril 1930), págs. 131-136.

12 Remito al lector interesado al libro de Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1983; allí se recogen estas declaraciones: véanse esp. las págs. 107, 122 y 137.

13 G. Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC*, 7 de diciembre de 1928; recogido por Dru Dougherty, *loc. cit.*, págs. 175-178.

14 Corresponde a la escena duodécima; cito por la ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág. 132.

15 José Montero Alonso, «Don Ramón del Valle-Inclán. Algunas opiniones literarias del insigne escritor de las *Sonatas*», en las páginas que preceden a la publicación de *Vísperas de la Gloriosa* en la colección «La Novela de Hoy», núm. 418, 16 de mayo de 1930; texto recogido por Dru Dougherty, *loc. cit.*, págs. 189-192.

16 Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1984.

17 Recordemos que el término «expresionismo» fue acuñado por Paul Cassirer para referirse al arte del pintor simbolista Edvard Munch, contraponiéndolo al impresionismo.

18 *Ibíd.*, pág. 13.

19 «Ramón del Valle-Inclán. *Sonata de estío*», en *La Lectura*, febrero de 1904; recogido en José Ortega y Gasset, *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, págs. 71-82.

20 Para una reflexión sobre ello remito al libro de Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de carnaval»*, Barcelona, Anthropos, 1992.

21 En *Martes de carnaval*; cito por la ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 114.

22 *La deshumanización del arte* (1924), Madrid, Eds. de la Revista de Occidente, 1976, pág. 37.

23 En la ed. cit., pág. 70.

24 *Ibíd.*, págs. 86-87.

4. Expresionismos. Valle-Inclán y Solana

25 *Ibíd.*, pág. 107.

26 Todo ello suele causar desconcierto en los críticos. Véase Leopoldo Rodríguez Alcalde, *José Gutiérrez-Solana*, Madrid, Ediciones Giner, 1974, págs. 73-74.

27 José Gutiérrez-Solana, *La España negra*, Madrid, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920, pág. 249.

28 *La España negra*, pág. 47.

29 *Madrid callejero* (1923), Madrid, Trieste, 1984, pág. 197.

30 Madrid, Trieste, 1984, págs. 14-15.

31 Francisco Calvo Serraller, «Ensayo deambulatorio en torno a Solana», en *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1992, págs. 60-61.

5. Azorín: una estética de la resignación

En el capítulo «Vida de un labrantín», incluido en *España. Hombres y paisajes*, nos habla Azorín de la «bella resignación» de este hombre nacido para soportar con entereza sufrimientos y desdichas. El concepto ético adquiere así un valor estético -si es que entre ambos conceptos no hay mutua dependencia-, y no sólo por la adjetivación adjudicada, sino, fundamentalmente, por penetrar en el seno de la creación literaria, del arte, donde todo ha de quedar contaminado por el sustancial valor estético, so pena, en caso contrario, de destruir el carácter del texto en el que habita. Todo en la creación azoriniana manifiesta esa coherencia propia de un mundo original, densamente concebido y construido, y la ética es solidaria de una estética, al igual que ésta depende de aquélla. A entender el sentido de la estética

5. Azorín: una estética de la resignación

de Azorín en relación con el concepto de «resignación» que-remos dedicar estas consideraciones.

Sabemos que el tema de la resignación es frecuente en los textos de Azorín, que se adensa en la época de crisis de su radicalismo juvenil, o, tal vez mejor, en los años que siguen inmediatamente a esa época, y se plantea como una problemática que hallará solución en las páginas de *España* (1909), libro dedicado en su mayor parte a indagar en el tema. El proceso que aquí culmina atravesaría tres momentos caracterizados por las actitudes de rebeldía, comprensión y, por fin, aceptación filosófica, como consecuencia de la actitud central. El adecuado punto de partida lo podemos encontrar en los últimos capítulos de *Antonio Azorín*, los que habían sido publicados como artículos periodísticos en *El Globo* ([nota 1](#)), firmados por J. Martínez Ruiz, de manera que así coinciden personaje y creador: los criterios de un escritor que reflexiona ante sus propias experiencias se convierten en texto y experiencia de un personaje incluidos en un contexto literario: las páginas de una novela. En esos artículos -o capítulos- presenta el escritor el ambiente de poblachones manchegas donde la miseria y desesperanza seculares, la precariedad en que viven labriegos, artesanos, pequeños propietarios..., han creado un clima moral de abatimiento para cuyo consue-

lo no hay otra salida que la resignación, y a ella recurren estos hombres «por instinto, por herencia». La reacción del articulista apunta hacia una consideración positiva de la vida, desde cuyos supuestos la existencia que contempla viene a ser una desviación patológica, un error social e histórico que es preciso modificar radicalmente: «Y habría que decirles que la vida no es resignación, no es tristeza, no es dolor, sino que es goce fuerte y fecundo» [\(nota 2\)](#).

Una serie de artículos de esa época giran en torno de esta preocupación, y van a ir configurando una actitud que sustenta buena parte de la obra de madurez del levantino. En «La farándula» [\(nota 3\)](#) se nos muestra un episodio de rebelión del escritor contra las propuestas de resistencia pasiva de Tolstoi, ideas que fueron ya objeto de airado repudio por parte de Antonio Azorín en un capítulo de *La voluntad*; los términos que el articulista emplea son rotundos: «No queremos ser sumisos, resignados, inactivos; lanzaremos nuestras ideas en pugna con todas las ideas; destruiremos la tiranía con la violencia...» Lo impetuoso de estas frases contrasta irónicamente con la actitud de quien las pronuncia, en una escena cargada de significado. El escritor se representa gesticulante: «blandiendo mi colosal paraguas rojo»; de manera que en esta elocuente insinuación lo que subraya es su debi-

5. Azorín: una estética de la resignación

lidad -y la conciencia de su inevitable fracaso- en lo inadecuado del objeto que agita en el aire. Un paraguas no es un arma, y en la distancia que percibimos entre propósitos y medios radica la ironía con la que contempla su propio gesto; porque todo queda en un gesto de impotencia que se disuelve en el tiempo.

Dos artículos de esa época, íntimamente relacionados, nos remiten al epílogo de *La voluntad*: «La educación y el medio» (nota 4) y «Todos frailes» (nota 5). En el primero se aprieta un resumen de algo que puede responder a la propia experiencia de iniciación en la vida y a las circunstancias que operan en la formación de un carácter; una experiencia generalizable, que pudiera ser compartida con sus coetáneos de similar situación social: tanto en la educación doméstica como en la ambiental y escolar se nos enseña a ser resignados, a desconfiar de lo espontáneo y sincero. La obra fatal de la educación está encaminada a disolver «lo más esencial para la lucha, lo que nos ha de dar el dominio y el goce»: la voluntad. Es la tarea de debilitamiento que denunciara Nietzsche como el proyecto ético, educativo, del resentimiento en *La voluntad de poder* y en *La genealogía de la moral*. El segundo artículo, más novelesco en la forma, indaga en esta labor de destrucción de los resortes vitales mostrando la vida habitual de

un personaje que pudiera relacionarse con el Antonio Azorín del epílogo de *La voluntad*, visto unos cuantos años después de la visita de aquel J. Martínez Ruiz que escribe tres cartas a su amigo Pío Baroja, y en una escena que discurre mientras sus hijos están en el colegio de escolapios y su esposa en la iglesia. El desenlace, ya en voz del articulista, advierte sobre lo ineficaz de combatir contra un régimen político si antes no se ha modificado el medio: «Llevamos la tristeza, la resignación, la inercia, la muerte del espíritu, que no puede retornar a la vida...»

Si de este modo se explica el sentido de la postración como un producto de la historia, que se perpetúa por la influencia del medio y la tarea educadora, en el artículo «Las confesiones de un pequeño filósofo. El mal de España» ([nota 6](#)) reflexiona el ensayista sobre las condiciones de la regeneración nacional con un tono de abierta sensatez en el que critica tanto la idea nietzscheana del superhombre salvador como la abstracción costista del «cirujano de hierro», para convertir en agente del cambio a todo hombre que trabaje pacientemente, con constancia, por la modificación del medio. La tarea de transformar la sociedad en otra más justa es responsabilidad individual, y no el resultado de remedio milagroso alguno; ni obra de un solo hombre, un hombre-héroe, un

5. Azorín: una estética de la resignación

Zarathustra salvador, sino de «la labor oscura y silenciosa de millares y millares de hombres». El escritor anima a conocer directa y profundamente la realidad -«metéos en un pueblo, vivid en él; saturaos de sus hombres y de sus cosas»-; de este modo se comprende que este clima moral, esta mentalidad, que ha ido formándose a lo largo de siglos, no podrá ser transformada en pocos años. Ni caudillos, ni abstracciones, sean legales o no; el escritor es consciente de la imposibilidad de un cambio rápido y revolucionario, y también de lo estéril de pretender reformar mentalidades y costumbres tan arraigadas con decretos y leyes: «La entraña de un país -escribe en *El Globo*- no puede renovarse de un día para otro con un simple real decreto» (nota 7). Azorín opta así por un pragmatismo político basado en la adopción de medidas concretas, limitadas pero eficaces, planteadas por políticos enérgicos e íntegros, modelo que encontró en el partido conservador de Antonio Maura. La lectura de un artículo de diciembre de 1903, «Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid» (nota 8), permite advertir una dirección en la preferencia por esos liberales aplicados a transformar paulatinamente el medio, al tiempo que apela a la tolerancia y al espíritu práctico.

Azorín ha encauzado por estos derroteros sus anteriores impulsos radicales, en los que la idea de la evolución ya prevalecía sobre la de revolución. El ansia de justicia y de progreso se mantendrá siempre en él; pero su talante se ha de regir por un pragmatismo en el que predomina la atención a las condiciones de las circunstancias. «La experiencia del mundo enseña mucho», afirma en *El político*, «la ingenuidad no resiste al tiempo; la experiencia se va formando lentamente de desengaños» ([nota 9](#)).

Ante la evidencia de que el anhelado cambio no es sino consecuencia de un lento proceso y pertenece por tanto a un futuro lejano, ¿qué hacer con este presente tan imperfecto? La respuesta está en su misma obra de creación, en aquello que sostiene toda su labor poética: el presente ha de ser conocido, aceptado y amado; es nuestra circunstancia -es decir, parte de nosotros- y sólo es posible construir un futuro mejor amando este mundo en el que vemos una larga tradición de sufrimientos. El sentimiento estético en la obra del Azorín más representativo -el del periodo que aquí estudiamos- es solidario y resultado de la ética de la *compasión*, de la identificación cordial con el mundo que le rodea y del que él mismo forma parte. Es la idea que expresa en el artículo «Gabriel Alomar» ([nota 10](#)) y que había dado cuerpo tres

5. Azorín: una estética de la resignación

años antes a su importante «Proceso psicológico» (nota 11). Este presente, «la vida cotidiana y silenciosa de sus conciudadanos», ha de ser entendido a la luz de una tradición que conocemos tanto por el estudio de las obras que han ido formando su espíritu como por la observación de las manifestaciones, de las formas de vida en que perdura y se actualiza; de este modo se llega a un «amor a la tradición [...] ligado a la realidad viva»; por ello Ortega y Gasset pudo calificar la obra del levantino como «puro ejercicio de amor o de dolor» (nota 12).

Desde este sentimiento fundamental, el amor y el dolor -o sea, la compasión-, entendemos mejor su postura en aquello que podemos considerar el *leitmotiv* de la resignación (nota 13). En *Las confesiones de un pequeño filósofo*, a propósito de «El padre Carlos» [Lasalde], escribe: «Parece que el destino se ha complacido en poner ante mí, a la entrada en la vida, estos hombres entristecidos, mansamente resignados» (nota 14); y reitera el tema en «La misteriosa Elo» y en «Los tres cofrecillos», donde las tres frases que resumen su experiencia en los pueblos vienen a ser el compendio de «la psicología de la raza española; ellas indican la resignación, el dolor, la sumisión, la inercia ante los hechos, la idea abrumadora de la muerte» (nota 15). Un ejemplo más de esta psico-

logía se ofrece en la única recreación literaria contenida en *Los pueblos*, el capítulo «Un hidalgo», precedente de «Lo fatal», en cuya conclusión se hace explícito lo que en el bello capítulo de *Castilla* se resuelve mejor en impresionante sugerencia poética; la bella cualidad del hidalgo es «el sufrimiento largo y silencioso bajo serenas apariencias»; es en esta «conformidad noble con el destino» donde reconoce el escritor «una de las raíces de la patria» (nota 16).

El tema de la resignación, apuntado en *Las confesiones* y en *Los pueblos* -y presente también en *La ruta de don Quijote*- se desarrolla convirtiéndose en *España* en su tema central. En el prólogo, tan reducido como intenso, nos señala el autor que en los últimos «breves ensayos» de este libro «verá el lector algo como una preocupación, como una manera de ver la vida, como una tendencia», pero inmediatamente nos dice que esta tendencia domina todo el libro (nota 17), con lo que el efecto que su lectura nos produce está marcado por la impresión que causa ese grupo final. El grupo de ensayos, o artículos, o capítulos, es amplio, pues en realidad está formado por lo que constituye la segunda parte del volumen -su segunda mitad-, quince piezas referidas al momento presente, que suceden a otras quince en las que se traza una especie de visión histórica referida a la literatura, un desarrollo

5. Azorín: una estética de la resignación

temporal que se extiende desde Berceo hasta *Clarín*. La pieza central del libro, «La poesía de Castilla», marca la separación entre las dos partes desde la evocación del ambiente castellano a partir de las sugerencias despertadas por la lectura de los jóvenes poetas, en un poema en prosa que adensa el tono general del libro: el tono lírico ([nota 18](#)). Ya en el prólogo señala el escritor tres elementos fundamentales: la actitud de introversión, de recogimiento, la atención al misterio de la vida, y la actitud de resignación ante la ley que la propia vida nos impone, al estar sometidos, como todo lo existente, a un «ritmo eterno, escondido». Repliegue interior, simbolismo y resignación; sobre estos tres conceptos está diseñado el libro.

Azorín es un maestro en el arte de las variaciones sobre un tema. El ejemplo más acabado de cómo un tema, el del tiempo, modula la existencia de varios personajes lo constituye *Castilla*, donde incluso la reiteración estructural en los capítulos produce la sensación de la misma repetición de los ciclos vitales. En *España* es el tema de la resignación el que constituye el núcleo de buena parte de sus piezas para, a modo de repertorio, mostrar cómo esta actitud aparece en diferentes personajes pertenecientes a diversos estratos y grupos sociales de la nación. Hace su presencia el tema en

«Un madrileño», boceto narrativo-descriptivo de la vida monótona de un ex-político que sobrevive a la desaparición de su época, hombre que tuvo un cierto protagonismo y desarrolló alguna actividad en los años posteriores a 1868, y que representa la época a la que aludirá unos años después con tanta precisión Antonio Machado: «aquella España que pasó y no ha sido». A partir de aquí el tema de la resignación atraviesa la segunda mitad del libro, se encuentra en el intelectual comprensivo y sensible («Nicolás Serrano»), en el labriego pobre («Vida de un labrantín»), en el hidalgo empobrecido («El apañador» o «Don Joaquín el mayorazgo»), en el pequeño comerciante y artesano de provincias («El melcochero»), en el desheredado de la fortuna, un auténtico paria («Juan el de Juan Pedro»), y, por fin, en un Job moderno («Toscano o la conformidad»): el hombre de ciudad, anciano solitario, que ha perdido todo lo que tenía -familia, riqueza, posición holgada...- y vive con suma modestia y dignidad confortado por los consuelos del arte, la literatura y la naturaleza, frecuentando museos, bibliotecas y jardines públicos. En el epílogo pasamos de los casos individuales a la visión colectiva del pueblo: desde los Pirineos franceses el escritor piensa en España y evoca nuestros santuarios, nuestras ermitas, nuestros calvarios, nuestros humilladeros; lugares de piedad para un pueblo

5. Azorín: una estética de la resignación

cuyo consuelo está en la religión. En los cipreses que se elevan en esos lugares ve «como la encarnación secular de todo un pueblo anónimo, insignificante, de generaciones que nacen y mueren oscuramente» (nota 19). La religión, pues, conforta y resigna a estas muchedumbres, en cuyo seno viven los individuos destacados en anteriores capítulos; y el libro se cierra con una mirada que abarca, desde la evocación, la totalidad, «el espíritu intenso y enérgico de nuestra raza».

Es evidente que si una conclusión aparece expresada en el libro es la que cierra a modo de máxima filosófica el capítulo «Toscano o la conformidad», el último del volumen; allí el escritor da en la respuesta a una pregunta la idea que aparecía anticipada en el prólogo: «¿Donde está el secreto de la paz espiritual, de la ecuanimidad, de la dicha? En la conformidad, en dejar que las cosas que no podemos remediar sigan su curso inexorable y eterno» (nota 20). En esta frase resuena con claridad el Séneca de *De vita beata*: «estamos sujetos a la obligación de soportar las condiciones de la vida mortal y no perturbarnos por lo que no está en nuestro poder evitar» (nota 21). Sin embargo, el libro va más allá de una simple propuesta estoica. De todo este mundo, de la suma de casos, se desprende una conclusión radicalmente pesimista

que la sabiduría popular expresa en sus manifestaciones de fervor colectivo. El escritor indaga bajo las apariencias, presta su atención -como poeta que es- al ritmo escondido y eterno de las cosas y al misterio de la vida, y entiende que lo que subyace a todo y lo fundamenta es la omnipresencia del dolor, de la muerte, del poder devorador del tiempo. Todo ello es «lo inevitable»: ese ritmo que se nos impone -y del que formamos parte- ante el cual no podemos sino resignarnos: entender y admitir su ley. La existencia humana está regida por el dolor y la historia de cada vida no es sino la historia de un sufrimiento.

Las anteriores consideraciones nos sitúan en un terreno filosófico bien determinado desde el que se comprende no sólo el libro de 1909, sino también el arte más representativo de Azorín: el que se deriva del conocimiento y asimilación de la obra de Arthur Schopenhauer. De aquí procede la actitud atenta y distante, la concepción de la vida como dolor y del arte como contemplación desinteresada que libera de la tiranía de la voluntad, ejerce un influjo calmante, propicia un conocimiento esencial de los resortes vitales, nos lleva a intuir arquetipos y, por fin, nos conduce a la resignación ([nota 22](#)). Tanto por el camino del arte como por el de la reflexión filosófica llega el hombre a identificar la actitud ética fun-

5. Azorín: una estética de la resignación

damental en la *compasión*, sentimiento que surge del conocimiento de la identidad radical de todo después de superar el engaño de la individuación. Si la voluntad es la sustancia única y eterna, la conciencia de mi propia voluntad, parte del todo y raíz de mi propio sufrimiento, se convierte en conciencia del sufrimiento de todo lo existente. De ahí que la actitud ética suprema sea el sentimiento de una piedad inmensa hacia todo, que ha de ejercitarse junto con la renuncia a la voluntad. La compasión con todo lo que existe -porque en el fondo todo es idéntico- se nos va mostrando en la actitud ante cada uno de los personajes: el intelectual, el hidalgo, el político, el labriego, el paria..., y ante las muchedumbres que a lo largo del tiempo van perpetuando la manifestación de sus congojas con similares fórmulas (recuérdese el prólogo de *La voluntad*). Todo ello lo sitúa Azorín dentro de un ambiente peculiar, el español, evocado desde la subjetividad y concebido desde una actitud pesimista que fue advertida con precisión por Ortega y Gasset: «La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte» (nota 23).

El arte objetiva la voluntad, y por tanto permite a quienes dispongan de la adecuada sensibilidad el privilegio de contemplar sin desear. De ahí que además del placer estético de la

pura contemplación y de su capacidad calmante, al paliar el sufrimiento, el arte predisponga a la sabiduría, entendiendo como tal un conocimiento y una guía de actuación ante los sucesos de la vida. Esto se pone de manifiesto en la literatura trágica, cuyo mayor alcance en el mundo moderno se debe a que enseña la resignación y la renuncia, y no sólo a sufrir con tranquilidad. Es la diferencia que plantea el filósofo alemán entre la ataraxia estoica y la resignación cristiana (nota 24), la misma que encuentra su eco en la conversación de Yuste con Lasalde en *La voluntad*: «Lo que los estoicos llamaban *ataraxia*, nosotros lo llamamos resignación... Ellos podrían llegar a una tranquilidad más o menos sincera; nosotros sabemos alcanzar un sosiego, una beatitud, una conformidad con el dolor que ellos jamás lograron...» (nota 25) La literatura moderna, alimentada por el cristianismo, penetra más en el conocimiento pues no alienta la disposición del hombre en la serena espera de los males necesarios; «la tragedia cristiana -escribe Schopenhauer- nos ofrece el espectáculo de la renuncia de la voluntad de vivir, del abandono de este mundo sin pesar, conscientes de su vanidad y su vacío» (nota 26).

Llegamos así a encontrarnos en la situación de poder entender el sentido de tanta resignación: la de los personajes sin-

5. Azorín: una estética de la resignación

gulares y la de las multitudes del epílogo; y de referirlo todo a un criterio unificador. El punto de partida para nuestras conclusiones estaría en el capítulo diecisiete de *El mundo como voluntad y representación*, el titulado «De la necesidad metafísica en el hombre» (nota 27). Expone allí el filósofo alemán que a la comprensión filosófica del mundo sólo pueden acceder contados individuos, pues exige cualidades poco comunes: se requiere madurez intelectual, necesaria para ir adquiriendo el conocimiento con trabajo y esfuerzo en continuados estudios. El conocimiento metafísico del mundo consuela y resigna, y su acceso estaría así restringido a unos pocos. Para las multitudes no hay otro consuelo metafísico que el que ofrece la religión. Es una metafísica sencilla, apta para mentes muy simples; puede ser entendida por cualquiera y es inculcada fácilmente desde la niñez, con lo que se refuerza su eficacia. La existencia universal de las religiones demuestra esa necesidad que tiene el hombre de una metafísica para dar sentido al mundo (nota 28), encaminada a fortalecerlo en su conformidad con el destino y a ayudarlo en la aceptación de los sufrimientos, y por ello Schopenhauer las considera necesarias (nota 29). El tema de la resignación en *España* encuentra aquí adecuado fundamento: hay un consuelo intelectual en Nicolás Serrano y un consuelo en el arte que

encuentra el señor Toscano. Para las muchedumbres son los templos, las ermitas y los humilladeros los lugares del dolor y de la fe ingenua; y son estas gentes las que dan tono y densidad al ambiente en que se vive. Si en la obra de Azorín no aparece el problema de la fe como objeto de reflexión -no hay referencias a un pensamiento que gire en torno de la virtud nuclear de la cuestión religiosa- sí hay una emoción religiosa -en el sentido de *religare*- que expresa la unión íntima del escritor con su pueblo: la que se manifiesta en el arraigado sentimiento de la compasión, impulso germinal del que brota toda una creación hondamente poética.

5. Azorín: una estética de la resignación

1 Como es sabido, se trata de cinco artículos publicados en febrero de 1903; los tres primeros comparten el epígrafe «Notas sobre la España vieja» y van firmados por «Un redactor»; los otros dos, «La evolución de un pueblo», están firmados por J. Martínez Ruiz. *Vide* E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, así como su ed. de Antonio Azorín, Madrid, Castalia, 1992, págs. 177-211.

2 Antonio Azorín, ed. cit., pág. 211.

3 «La farándula. Tolstoi», *Alma Española*, 6 de diciembre de 1903, pág. 4; recogido por José María Valverde *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972, págs. 248-251.

4 *El Globo*, 4 de junio de 1903; en José María Valverde, *op. cit.*, págs. 222-226.

5 *Alma Española*, 17 de enero de 1904; en Valverde, *op. cit.*, pág. 259-264.

6 *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 22 de agosto de 1903; en Valverde, *op. cit.*, págs. 227-233.

7 «La evolución de un pueblo. Infantes», 25 de febrero de 1903; en Antonio Azorín, ed. cit., pág. 210.

8 *El Pueblo Vasco*, 18 de noviembre de 1903; en Valverde, *op. cit.*, págs. 234-238.

9 *El político*, en *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 834.

10 *ABC*, 30 de marzo de 1913. Recogido en *Los valores literarios* (1914); en O.C., I, págs. 1215-1217.

- 11 *ABC*, 8 de abril de 1910; recogido en *Palabras al viento*, en O.C., VII, págs. 402-405.
- 12 «Meditaciones del Escorial. Azorín: Primores de lo vulgar» *Los Lunes de «El Imparcial»*, febrero de 1913, recogido por E. Inman Fox en su ed. de Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pág. 57.
- 13 Como puede verse, mis criterios difieren de manera sustancial de los expuestos por Mercedes Vilanova en su libro *La conformidad con el destino en Azorín* (Barcelona, Ariel, 1971). La autora no entra en el terreno de la estética, sino que intenta «comprender la inclinación humana general del hombre» (pág. 15), reiterando la idea central de su libro: la obsesión de Azorín por conseguir el triunfo: «En esta voluntad de triunfar aquí y ahora hallamos la coherencia en la obra de Azorín. En esta necesidad de ser aceptado como literato y como estilista está el nervio conductor que nos da una explicación, tal vez la única, para toda la vida y la obra de nuestro autor» (pág. 121; *vide* también págs. 18 y 27).
- 14 *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 65.
- 15 *Ibíd.*, pág. 116.
- 16 O.C., I, pág. 718.
- 17 *Ibíd.*, pág. 865.
- 18 *Ibíd.*, págs., 887-888. Sobre este texto véase el penetrante estudio de Alonso Zamora Vicente, «Lengua y espíritu en un texto de Azorín», en *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus, 1966.
- 19 O.C., I, págs. 909-910.

5. Azorín: una estética de la resignación

20 *Ibíd.*, pág. 808.

21 Cito por la versión de Julián Marías, Séneca, *Sobre la felicidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 75.

22 «Todo lo que acaece, grande o pequeño, acaece necesariamente. Porque el hombre sabe bien pronto resignarse a lo que es inevitablemente necesario, y el conocimiento del anterior precepto le hace mirar todos los sucesos, aún aquellos que traen las casualidades más extrañas, tan necesarios como aquellos que derivan de las leyes mejor conocidas y se conforman a las más exactas previsiones»: Arturo Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena*, trad. de Antonio Zozaya, Madrid, Sociedad Española de Librería (s.a.), 2 vols., I, pág. 136. Cito del ejemplar utilizado por Azorín.

23 «Azorín. Primores de lo vulgar», en *El Espectador*, II (1917); recogido por E. Inman Fox en José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia, 1988, pág.326.

24 *El mundo como voluntad y representación*, libro III, capítulo 37, «De la estética de la poesía»; cito por la traducción de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Aguilar, 1960, vol. II, págs. 311-322.

25 J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 170.

26 *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, pág. 319.

27 Libro primero, capítulo XVII; en la edición citada, vol. I, págs. 214-234.

28 Declara el filósofo en la pág. 217: «Por metafísica entiendo todo supuesto modo de conocer que va más allá de las posibilidades de la experiencia, es decir, de la Naturaleza o de los fenómenos de las cosas, para dar una solución, cualquiera que sea su sentido, a los problemas de esa naturaleza, o en términos más vulgares, trata de descubrir qué es lo que hay detrás de la Naturaleza y qué es lo que la hace posible.»

29 «Las religiones son necesarias para el pueblo y constituyen para éste un beneficio inestimable. Hay que tratarlas con todo el miramiento posible, aunque se opongan al progreso de la humanidad en el conocimiento de la verdad. Pero pretender que genios como Shakespeare y Goethe acepten *simpliciter, bona fida et sensu proprio*, los dogmas de una religión cualquiera es pedir a un gigante que se ponga los zapatos de un enano.» *El mundo como voluntad y representación*, I, XVII, pág. 220.

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

Pocos libros son tan representativos de la producción azoriniana como éste de 1912 en el que el escritor recoge veintidós artículos que habían sido publicados ya en diversos periódicos (*Diario de Barcelona*, *ABC*, *La Vanguardia*...). El predominio de ensayos de crítica literaria explica suficientemente que no haya sido considerado su contenido como parte del sector de la creación, actitud que puede reforzarse si atendemos a criterios tan objetivos como el expresado por Unamuno al opinar que «lo más de él es expositivo, casi transcriptivo» ([nota 1](#)). Sin embargo, encontramos en *Lecturas españolas* planteado el tema de la creación artística, y no sólo como reflexión sobre sus resortes y dimensiones; la praxis creativa se evidencia en un breve fragmento del que queremos partir, y con el que pretendemos resumir, mejor que con especulaciones más amplias, el sen-

tido de la presente indagación. Al final del capítulo «La España de Gautier» leemos:

Vivamos nuestro tiempo; pero si somos artistas, si sentimos algo ante el paisaje y en las viejas ciudades, trataremos de expresar en unas páginas de prosa o en unos versos -como hizo Gautier- la impresión que en nosotros produce esta llanura parda y solitaria de Castilla, esta callejuela con sus tiendecillas de abaceros y regatones, este viejo palacio con los cristales rotos y polvorientos, cerradas las ventanas, con su jardín de adelfas, rosales y cipreses, obstruidos los viales por los hierbajos, saturado el ambiente por denso olor de humedad, llenas de hojas las aguas inmóviles, negras, de una fuente [\(nota 2\)](#).

El fragmento es ciertamente hermoso; pero ante él lo primero que cabe preguntarse es si todas esas imágenes, esa realidad aludida, es lo que produce una cierta impresión, o si por el contrario lo que se pretende es suscitar esa impresión con el manejo de ciertas imágenes hábilmente ensambladas. Una mínima reflexión de estética nos hace entender lo segundo: no es tanto lo representado como la construcción poética lo que provoca la sensación: es el ritmo de los sintagmas, la musicalidad de las clausulas; las imágenes seleccionadas

siguiendo una misma línea de sentido -lo caduco, lo triste, lo solitario, lo abandonado...-; así como el recorrido visual que va de lo más amplio, la «llanura parda y solitaria», hasta lo más reducido: las inmóviles aguas de una fuente. La asociación de estímulos visuales y auditivos -ritmo y musicalidad- provoca una sensación que si hemos de definirla tendremos que convenir que ésta no es otra sino la de la melancolía.

Con todo ello, y en el ámbito de lo literario, el fragmento podría quedar adscrito a un género: el poema en prosa; y a una estética determinada: la simbolista. Azorín es uno de los escritores españoles que mejor han sabido suscitar en prosa el sentimiento de la melancolía: a ello le lleva tanto su carácter como su arraigada convicción estética, que nace de su propia sensibilidad; pero también participa del carácter de toda una época, pues como expresó Edgar Allan Poe en su «Filosofía de la composición» -que Martínez Ruiz conocería a través de Baudelaire y desde fechas muy tempranas- la melancolía es la «manifestación suprema» de la Belleza, y el «mas legítimo de los tonos poéticos» ([nota 3](#)), criterios que tan fructífera descendencia tendrán en la literatura europea finisecular, y en la de los primeros lustros de nuestro siglo. Recordemos que Antonio Machado califica como «libro de

melancolía» *Castilla*, que aparecerá pocos meses después del que nos ocupa.

Si volvemos a considerar el breve fragmento que hemos transcrito, hallaremos dos actitudes separadas por la conjunción adversativa. La primera, reducida en la cita a la frase «vivamos nuestro tiempo» -resumen de un más extenso párrafo anterior-, corresponde a la actitud de quien actúa en compromiso con su época; con el imperativo incita a participar en los debates, los problemas y las contiendas del momento presente, y a expresar las ideas que impulsan hacia un futuro. Participa así de la literatura regeneracionista y crítica como escritor «de ideas», en consonancia con la mayor parte de los autores considerados en *Lecturas españolas*, quienes en sus respectivos momentos abordaron críticamente el problema de la relación entre España y Europa; es escritura que persigue la eficacia y la utilidad. La segunda actitud, la del artista, carece de utilidad práctica inmediata, pero crea un estado de conciencia, enriquece la sensibilidad y propicia la atención a los fundamentos de la vida. Ingresamos así en el ámbito de las emociones, las sensaciones y los fenómenos de la vida profunda.

El volumen de 1912 contiene, pues, mucho más de lo que parece. No es una mera recopilación de artículos de crítica -

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

y así lo entendió Ortega y Gasset-, sino un libro (nota 4) que manifiesta una novedad radical en la manera de entender la literatura. Ante todo, porque replantea la relación autor-libro-lector atendiendo al singular acto de la lectura, y se convierte en el primero de una larga serie de títulos que se constituye como un sector representativo de la obra literaria de Azorín. Con motivo de su segunda edición, hacia 1915 (nota 5), contempla el escritor desde un «Nuevo prefacio» el conjunto de una obra crítica compuesta entonces por cuatro libros, cuya pieza inaugural es la que nos ocupa. En ese prefacio nos advierte: «Después de *Lecturas*, y como complemento de este libro hemos publicado *Clásicos y modernos*, *Los valores literarios* y *Al margen de los clásicos*» (nota 6). Es conveniente llamar la atención sobre el carácter de «complementariedad», no de continuación, que atribuye el escritor a sus libros: la obra de Azorín no ha de entenderse como una suma de títulos, sino como un *cuerpo*: un organismo vivo y unitario, relacionado y unificado por la visión del mundo del escritor, y constituido por un estilo. Así la obra de Azorín evoluciona y se adapta a las peculiaridades de sucesivas épocas, pero evoluciona como organismo vivo que es: su estilo, maleable y dúctil, puede servir, con sutiles y matizados cambios, para la novela psicologista, filosófica, intimista (indagatoria de las relaciones del yo con el mundo); para la novela

poemática y para la vanguardista; pero también para el teatro, el ensayo, el artículo..., y para indagar en los propios mecanismos del lenguaje.

Es interesante, para el propósito que perseguimos, acudir a dos libros aparecidos en 1916, que continúan, con notables novedades, la obra ensayística de crítica literaria: *Rivas y Larra y Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, obras ciertamente complementarias. La primera es más bien un libro de erudición crítica; una revisión documentada del momento en que viven los dos escritores, deteniéndose en la repercusión de sus escritos sobre el medio social y literario de su tiempo; de manera elocuente se subtitula el libro *Razón social del romanticismo en España*. *Un pueblecito* viene a ser el reverso de la actitud mostrada en el anterior libro, y su más original ensayo de estética. Su punto de partida es también la erudición, pero entendida aquí en un sentido creativo y utilizada, no para objetivar los resultados de un trabajo de investigación, sino para mostrar un mundo interior; y así la actitud creadora ante la lectura desplaza a la actitud que persigue una objetividad crítica basada en una nada escasa documentación.

Un pueblecito: Riofrío de Ávila gira en torno del tema de la actividad lectora como experiencia vital compleja y completa

(nota 7). La lectura no es, pues, un hecho pasivo, sino una experiencia esencialmente creadora en la cual entramos en diálogo con el libro, que influye en nosotros formando una imagen en profundidad, en esencia, del mundo y de la vida, y con todo ello creamos nuestro mundo personal: los valores, sentimientos y emociones que constituyen nuestro yo esencial. Un año antes, en las líneas preliminares de *Al margen de los clásicos*, había escrito Azorín: «Cuando nos acercamos al ocaso de la vida y vamos -dolorosamente- viendo las cosas en sí, y no en sus representaciones, estas lecturas de los clásicos parece que son a manera de un oasis grato en nuestro vivir» (nota 8). Azorín parece identificar, pues, la incognoscible «cosa en sí» -*ding an sich*- de Kant, pero siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, que tanto le influyó. Para Schopenhauer la «cosa en sí» es la Voluntad, la fuerza que fundamenta todo lo existente y que nos impulsa a desear, lo que es fuente de todo sufrimiento. Podemos distanciarnos y liberarnos del dominio de la Voluntad por la especulación filosófica o por la experiencia artística. En este caso, gracias al arte podemos contemplar desinteresadamente la Voluntad, porque estamos liberados del deseo, y la música en primer lugar, seguida de la literatura en sus varios géneros, vienen a ser representaciones directas de la «cosa en sí», y no de lo exterior, anecdótico y superficial. De este modo el arte persi-

que lo esencial; el realismo es desechado y la actividad lírica intuye y manifiesta la «fuerza misteriosa del universo» (nota 9).

Si la lectura, lejos de todo carácter pasivo, es la actividad creadora esencial -porque en esa experiencia única vamos creando nuestro mundo al entrar en conocimiento de lo que los hombres más egregios, los clásicos, han sentido, pensado y expuesto en admirable lenguaje-, para llegar a esa experiencia la facultad predominante es la *sensibilidad*; y este es el término más repetido en el «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas*: «Un clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna», y un poco más adelante apunta: «No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Eglogas*, ni Quevedo los *Sueños*. El *Quijote*, las *Eglogas*, los *Sueños* los han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad» (nota 10). El criterio sorprende por su lúcida penetración, porque Azorín traslada al lector la responsabilidad de la pervivencia y vitalidad del mundo verbal, autónomo, creado por el escritor; y si tal mundo pervive es gracias a la lectura creadora que las sucesivas generaciones van realizando. De esta manera, el escritor monova-

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

rense se adelanta decenios a modernas concepciones de la crítica literaria, desde supuestos bien arraigados en su propia visión del mundo. En la propuesta azorinana hay, pues, un concepto dinámico de la creación: plantea una revisión de valores adaptando los textos al momento de su lectura, y se alienta la valoración de la postura personal en la relación lector-texto, de manera que se garantiza la vida del texto en la continuidad de las generaciones, lo que enlaza con el tema central azoriniano de la «continuidad nacional» (nota 11).

Pero la apelación a la sensibilidad no estaba explícita en la primera edición, la de 1912; la palabra allí repetida, en los textos que enmarcan el libro -la breve nota prologal y el epílogo-, es *curiosidad*. En este concepto fundamenta la unidad del volumen y resume la actitud de los escritores a quienes dedica los breves ensayos. En las líneas iniciales nos dice: «La coherencia [del libro] estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español -paisajes, letras, arte, hombres, ciudades. interiores- y en una preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España» (nota 12); en el «Epílogo en Castilla» se habla de la decadencia, y entre sus causas destaca «la falta de curiosidad intelectual»: «No hay más aplanadora y abrumadora calamidad para un pueblo que la falta de curiosidad por las cosas del espíritu; se originan de

ahí todos los males» ([nota 13](#)). Los españoles que han desfilado por esas páginas, desde Vives a Baroja, «movidos estaban de una insaciable curiosidad intelectual», y reconoce en la falta de ese estímulo «la nota dominante de la España presente». La curiosidad les empuja a conocer las naciones europeas y a incorporar a España en ese ámbito intelectual; de este modo Azorín participa de un regeneracionismo cultural de amplio alcance que veía en el fomento de la curiosidad y en la educación de la sensibilidad las bases para una renovación en las relaciones de los españoles con Europa, fundamentadas en su propia tradición intelectual. Las «lecturas» de Gracián, Saavedra Fajardo, Cadalso, Larra, Pi y Margall..., no se realizan con un propósito de erudición, sino con la finalidad de reconocer, en sus actitudes y sus ideas, propuestas válidas y ejemplos para el presente; y con ello elabora las señas de identidad de un carácter nacional que en el fondo, más que con un conocimiento, tiene que ver con una creación.

Un libro de tales características no pudo pasar inadvertido, y las reseñas críticas que suscitó muestran el valor histórico del volumen. La de don Miguel de Unamuno apareció en *La Nación* de Buenos Aires el 27 de abril de 1912, pero fechada en marzo, y allí resume y enjuicia la trayectoria del levantino,

comprende su adscripción al conservadurismo y agrade el «ingenuo progresismo»: «ese optimismo infantil que cree que el género humano se ha de contentar y debe contentarse con la felicidad terrena, eso no cabía en ingenio tan sutil y sobre todo en corazón tan hambriento de suprema y duradera idealidad como el de nuestro Azorín» (nota 14); destaca también su capacidad de restaurar el espíritu de nuestro pasado, y la actitud receptiva, creadora, en la lectura. Unamuno, como es evidente, se pone en guardia contra Ortega, y le agrade a través de Azorín, destacando de su libro aquello que más cercano resulta a su pensamiento; y así le comunica en carta privada: «El libro me gusta mucho, pero no es el que más me gusta de usted. Lo más de él es expositivo, casi transcriptivo, y aunque no deja usted de estar presente, yo, gran lector y admirador de Flaubert, no comulgo en su doctrina de la impersonalidad. Y sobre todo cuando una personalidad, como la de usted, carga a tanta gente, hay que ponerla siempre sobre las narices» (nota 15).

El artículo de Ortega y Gasset tarda más en aparecer; no lo hace hasta junio, pero se manifiesta en él con la seguridad de quien sabe que en ese momento está ganando la partida. Destaca del libro su dimensión regeneracionista y europeísta, y lo define como un «ensayo histórico de trascendencia»:

es una «jugosa contribución a la nueva manera de entender la historia de España» (nota 16), considerada como una indagación en sus defectos, y defecto esencial es «la falta de curiosidad por las cosas del espíritu». Azorín se acerca, pues, a las posiciones de Ortega y de sus seguidores, y así nos encontramos en las vísperas de la creación del concepto «generación del 98», lo que sucedería el año siguiente (nota 17).

Casi de pasada alude Ortega a la parte creativa del libro - obviada en el artículo de don Miguel-, y anticipa el talante y los criterios que hallaremos en «Primores de lo vulgar»: «¡Qué páginas tan bellas y transparentes! *Jardines de Castilla, La música, El caballero del Verde Gabán, La familia, Primavera, melancolía*. Suscitado tras de las líneas se levanta un mundo paralítico y moroso, pueblos que viven en éxtasis, campiñas inmovilizadas, charcos de agua que apenas ondula, circuidos de olmos próceres con hojas que apenas tiemblan...» (nota 18). Este breve párrafo, casi un paréntesis en sus consideraciones, es una llamada de atención, una declaración de cómo él ha sido sensible ante tan sutiles encantos líricos.

Pero quien más hincapié hace en el carácter poético del libro es don Antonio Machado; en las páginas de *El Porvenir*

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

Castellano de Soria, el 22 de julio de 1912, escribe un breve e intenso artículo en el que subraya la cualidad fundamental del prosista levantino, la de poeta, y relaciona esta condición con sus vastas lecturas y su atinada crítica. Azorín es, según Machado, «el más sutil de nuestros escritores contemporáneos», «nadie le aventaja en condensar en pocas páginas la doctrina de un filósofo, la obra de un poeta o los rasgos dominantes de una época».

Es cierto que en *Lecturas españolas* lo que predomina es lo último apuntado, y que abundan las señales alusivas a resúmenes y extractos: «Tales son, sucintamente, las ideas fundamentales de don Diego de Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas*» (nota 19); y semejantes pretensiones aparecen expresadas en los capítulos dedicados a gracián, Cadalso, Larra, Pi y Margal...; todo ello responde al propósito divulgador que subyace a los ensayos reunidos en el libro, y que fueron destinados, en su primera salida, a la prensa periódica; pero en buena medida, más que ideas, lo que se intenta divulgar es una *actitud* ante la lectura, y lo que se alienta es el ejercicio de la crítica en los lectores. Todo ello da cuenta de una finalidad «práctica», cívica e intelectual. «Pero si somos artistas...»; y a partir de aquí debemos volver al pro-

pósito fundamental que nos mueve en nuestra disertación: la dimensión creativa.

Según hemos podido ir apreciando, el tema de la creación artística subyace en las prosas del libro y aflora en ciertos momentos, incorporando fragmentos líricos, o textos poéticos completos, a una predominante orientación intelectual, de exposición de ideas. Pero si indagamos en las modalidades de aparición de tal tema hallamos una cierta variedad de actitudes que, conjuntadas, dan la imagen cabal de la actividad azoriniana. La experiencia creadora puede, tal vez, analizarse si atendemos a ciertos niveles fundamentales, reconocibles en el libro.

En primer lugar, actividad creadora es ya la propia disposición ante la lectura. A ello hemos aludido antes: en la lectura hallamos -o se nos suscitan- las ideas, los sentimientos; vamos creando nuestra imagen del mundo a partir de las imágenes que de él nos van dando los autores que frecuentamos; se construye nuestro mundo interior, que en los libros encuentra su fundamento. Nos vamos creando a nosotros mismos, en suma, en el acto de la lectura. En este sentido, lector activo es lector creador.

En segundo lugar, la lectura permite reencontrar un tiempo perdido, o contemplar un pasado no vivido. Al igual que en

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

Proust, la relectura de un libro leído en la infancia suscita las sensaciones de un ayer que permanece en nosotros; y releer es recoger el perfume de aquellos sentimientos. Pero al mismo tiempo la lectura permite vivir un tiempo no vivido. En el capítulo «Larra y Mesonero» se concentra este tema: «Evocados por esta lectura [los *Recuerdos de viaje* de Mesonero] han surgido desde el fondo de mi memoria casos y personajes que pasaron para no volver jamás. Y algo más que esto: he evocado un ambiente en el que yo viví siendo niño, y -¡oh extraña fascinación!- parece que ha vuelto a vivir también, durante estos momentos de la lectura, un tiempo... que jamás he vivido» (nota 20). Llegamos así al azoriniano tema de la realidad interior, al «apoyo interior» del que habla al final de *Tomás Rueda*; y también a la ejemplificación del hallazgo fundamental que se produce en el desenlace de *Un pueblecito*: los libros suscitan «la imagen de algo que no hemos visto nunca»: una «imagen de la realidad» que «es mejor que la realidad misma».

En un tercer lugar, la lectura se impone como estímulo para nuevas creaciones; y aquí nos encontramos con la práctica, tan azoriniana, de las «re-creaciones», fundamental en el otro libro de 1912, *Castilla*, donde cuatro de sus más famosos capítulos son resultados de «lecturas españolas» de Rojas,

Cervantes y el anónimo autor del *Lazarillo*. En el libro que nos ocupa se contienen dos recreaciones, pero muy anteriores en el tiempo a las demás piezas del volumen: el capítulo inicial, «Juan Luis Vives», fue publicado con el título «Filósofos españoles: Vives» el 23 de noviembre de 1903 en *Los lunes de «El Imparcial»*, y se reproduce tal cual, eliminando sólo un breve párrafo inicial en el que declaraba: «Yo he aprendido en Juan Luis Vives el amor a las cosas pequeñas: vamos a ver con qué intensidad las amaba el maestro». Recrea Azorín un capítulo de los *Diálogos latinos* y expone las bases epistemológicas y estéticas para un libro como *Los pueblos*; y de aquí surge toda una manera de concebir la literatura. La otra recreación es «El caballero del Verde Gabán», donde recrea, al tiempo que interpreta sutilmente, el episodio del *Quijote*, entendiéndolo como un conflicto y contraste entre el ideal y lo práctico. Al captar la sensibilidad de Azorín el «maravilloso silencio» que reina en toda la casa, entiende el «suave egoísmo» de sus moradores, y penetra en la esencia sutil del episodio que hace *revivir* ante nosotros.

El cuarto nivel, en un gradual itinerario que va desde lo más general, la disposición creadora ante la lectura, y que pasa por el papel de la memoria creadora e imaginativa, y por el estímulo y apoyo en otras creaciones, lo constituye lo más

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

particular: las piezas de pura creación. Azorín intercala cuatro capítulos que se unen con las reflexiones y sentimientos que provoca la literatura, y que suscitan, a su vez, sentimientos y reflexiones. Los cuatro capítulos, «Jardines de Castilla», «La música», «La familia» y «Primavera, melancolía», habían aparecido con anterioridad en *Diario de Barcelona* ([nota 21](#)) y se encuentran distribuidos estratégicamente entre los veintidós capítulos del libro: «Jardines» ocupa el quinto lugar, «La música» el decimoquinto, «La familia» el vigésimo, y «Primavera» el vigésimo segundo, siendo la última pieza del libro. Pudiera pensarse que estos cuatro textos quedan incorporados a la manera de estampas que amenizan un volumen de ensayos críticos; sin embargo, observando la relación que existe entre ellos, y la significación que adquieren al insertarse en un contexto peculiar, podemos concluir que el escritor ha escogido y situado estas piezas en un lugar determinado para sugerir algo que tiene que ver con el sentido del libro. Y *Azorín* es un maestro en el arte de la sugerencia y la insinuación.

La inclusión de estos artículos responde a ese impulso germinal de *Lecturas* expresado por el autor en el breve texto preliminar: la «curiosidad por lo que constituye el ambiente español», captado en su «paisaje, letras, arte, hombres, ciu-

dades, interiores» (nota 22). Hay, pues, paisajes urbanos, evocaciones de personas y visión de interiores -tanto domésticos como intimidades humanas-. Ese *ambiente* constituye la meta declarada por el escritor en no pocas de sus páginas, y puede ser uno de los términos más característicos de *Azorín*.

«Jardines de Castilla» es un poema en prosa que viene a ser una variación sustancial sobre el motivo modernista de los jardines. En la línea del simbolismo intimista de comienzos de siglo, suscita estados de ánimo a partir de lo cotidiano y vulgar, siguiendo lo expresado en esa especie de manifiesto estético que es el artículo «Confesión de un autor», escrito a propósito de la aparición de *Los pueblos* (nota 23). Evoca tres jardines de una vieja ciudad castellana en un texto donde el aspecto creador, ensoñador, predomina sobre lo puramente descriptivo: el escritor nos incita a «cerrar los ojos» para que fluyan las imágenes interiores que surgen del poso de lecturas y recuerdos; y los detalles seleccionados participan del carácter «ideal, fantástico» que persigue sumando elementos dispuestos en un mismo sentido: se reiteran las notas de soledad, abandono, decrepitud y silencio en melancólicas visiones de estos espacios urbanos relacionados con los antiguos estamentos: un jardín municipal, triste y descuidado, con los faroles torcidos y sus cristales rotos y polvorientos,

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

por donde, de cuando en cuando, cruza un mendigo; el jardín de un palacio abandonado, con una vegetación que ha invadido los viales, y con el triunfo de lo más pequeño y humilde: gorriones, lagartijas, cetonios...; y el claustro «de una colegiata o de una catedral», donde la maleza crece libremente acompañando las tumbas de guerreros, obispos y teólogos, y donde se concentra todo el sosiego de la vieja ciudad que «reposa profundamente». En este jardín interior culmina el proceso de interiorización que percibimos en este pequeño poema, denso en alusiones y sugerencias; viene a ser una invitación al recogimiento en el ámbito de la melancolía, cercado por la omnipresencia de la muerte ([nota 24](#)).

«La música» y «La familia» son, en cierto modo, piezas complementarias. En la primera, un «yo narrador», el Azorín que aparece en algunos capítulos de *Los pueblos* o de *España*, visita a un anciano ciego que, después de una vida activa, pasa sus últimos años retirado en una casa con huerto, en una vieja ciudad. El huerto está abandonado -como los jardines del texto anterior- y los muebles modestos son restos del pasado. El anciano vive solo con una nieta -en la que se reconocen los rasgos de una hija que perdió- quien interpreta música en un «piano soberbio» que contrasta con unos muebles destartalados (aquí el escritor no desaprovecha la oca-

sión de referirse, en la línea del simbolismo de Jammes o de Rodenbach, a la vida que revelan estos muebles). Todo en el texto alude a una sucesión de pérdidas, a la desaparición de todo lo que constituía el ambiente vital del protagonista, quien queda reducido a un yo íntimo, aislado del mundo, en sucesivas capas, por la muerta ciudad, la casona silenciosa, la ceguera... y la distancia que impone un tiempo que ha hecho desaparecer su ambiente. El título «La música», alude a la que interpreta su nieta en el piano -el objeto más valioso de la casa-, y hace referencia al consuelo del arte, y a la manifestación de una vida interior que se revela en la música escogida: el anciano no es el «creador», sino el que en un momento «actualiza» esa obra artística vivificándola con su sentimiento.

«La familia» es una pieza dialogada; se inicia con un párrafo descriptivo de la escena y el ambiente, que presenta las características de una acotación escénica, y concluye con unas breves líneas que reiteran ese ambiente. Una noche de invierno, en una vieja ciudad, donde el silencio sólo es roto por los pasos de algún transeunte o el sonido de unas lentas campanas, una familia (padre, madre y dos hijos) reunida en el comedor, conversa reposadamente. En esta escena íntima hablan de un antepasado querido, un abuelo al que sus nie-

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

tos conocen sólo por las noticias que les dan sus padres. La escena va llenándose con la presencia de este hombre, inteligente, sensible y bondadoso, en el que se resumen las mejores cualidades, y que ha dejado, como mejor herencia, el ejemplo de bien vivir. Si en «La música» tenemos la presencia efectiva del hombre que, cercana ya la muerte y retirado del mundo, está en paz consigo mismo y encuentra en el arte el consuelo, en «La familia» es la ausencia del personaje principal lo que destaca, pero entrevemos su presencia espiritual, al estilo del simbolismo de Maeterlinck: no es aquí «La Intrusa» quien atraviesa la escena, sino ese antepasado que guía y alienta a la familia, constituyéndose en modelo de vida; el abuelo es quien opera sobre el presente -sus hijos- y el futuro -sus nietos-, como admirable modelo. Así, del mismo modo que la memoria del hombre querido por su vida ejemplar modela y orienta la manera de vivir de su familia, los mejores hombres, que han muerto y nos han legado su obra, modelan la vida de sus compatriotas futuros, y son el ejemplo que les debe alentar. En este breve texto de creación literaria, y en su relación con el anterior -y cercano en las páginas-, se resume, pues, el sentido del libro.

«Primavera, melancolía», el último capítulo, es una peculiar reelaboración del *Beatus ille*. Nos expone, como ideal, la

reposada existencia «en un pueblo claro y silencioso de Levante», los paseos, las relaciones con gentes sencillas, el deleite del agua fresca, la observación de la vida minúscula, el seguro sosiego de la naturaleza, y, sobre todo, el ámbito de la casa con jardín y huerto, decorada con reproducciones de sus cuadros preferidos (Tiziano, Goya, Velázquez), donde se entrega a la lectura de libros «sencillos y claros», o a la audición de la música (Beethoven, Mozart, Wagner) reproducida por una pianola. Un modelo de vida horaciana adaptada a sus circunstancias. El grato epicureísmo esbozado en estos párrafos concluye con un melancólico final. A la hora del crepúsculo, al regresar del cotidiano paseo, las notas de un piano oídas en el silencio de una calle solitaria le llevan a pensar en un mundo ya sin él. Dentro de unos cuantos años sonará la misma música para otros oídos. De nuevo, la referencia a la pervivencia del arte y a su capacidad de preservar un mundo: el que aparece limitado por la muerte en «Jardines de Castilla», el que constituye el consuelo y la razón de vivir del anciano ciego en «La música», el que reconocen los miembros de «La familia» en su evocación de la imagen del abuelo, y el que intuye -o conoce- el protagonista de «Primavera, melancolía» en su ideal refugio.

Otra relación sutil se establece entre los cuatro capítulos: me refiero a la manera de aludir a las estaciones del año. En «Jardines de Castilla» los detalles seleccionados (la vegetación invadiéndolo todo, las lagartijas, los lagartos, los cetonios, los vespertillos...) nos remiten a la primavera y el verano; en «La música», el cielo gris y la fronda de los árboles que «estaba ya amarillenta» sitúa al relato en el otoño; en «La familia» se nos dice claramente en las primeras líneas que sucede en una noche de invierno; el último capítulo manifiesta la época del año en su mismo título: «Primavera, melancolía». La invitación al recogimiento, el sentido de la vida limitada por la muerte, el arte como creación que preserva la esencia de la vida -y la elección de la música tendría que ver con el estímulo de Schopenhauer ([nota 25](#))-, la tradición cultural y el deleite en el efímero presente quedan contenidos en este ciclo de la naturaleza que, comenzando en su inicio y madurez, termina con la inminencia del comienzo de un nuevo ciclo en el que se perpetúa una vida, que será vivida por otros, pero entre los que perviven una mismas obras de arte: las mismas que aparecen glosadas en *Lecturas españolas*.

1 Opinión expresada en carta personal y privada a Azorín, el 29 de abril de 1912; recogida en el libro *Azorín-Unamuno. Cartas y escritos complementarios*, introducción, edición y notas de Laureano Robles; prólogo de José Payá Bernabé, Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pág. 110.

2 Cito por *Obras Completas* de Azorín, vol. I, Madrid, Ed. Aguilar, 1975, pág. 955.

3 Edgar Allan Poe, «Filosofía de la composición», en *Ensayos críticos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 70.

4 A la pregunta que se formula el filósofo en su breve ensayo, «¿qué es un libro?», él mismo se responde: «lo que un hombre hace cuando tiene un estilo y ve un problema»; véase José Ortega y Gasset, «Nuevo libro de Azorín», *El Imparcial*, 11 de junio de 1912; cito por *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 203.

5 La segunda edición de *Lecturas españolas* es, con toda seguridad, la publicada en París para Thomas Nelson and Sons. Carece de fecha, reproduce el texto de la primera edición e introduce el «Nuevo prefacio» que luego recogerá en la edición de 1920 eliminando la referencia a los lectores extranjeros. Azorín dirigió desde 1914, y durante varios años, la «Colección Española Nelson»; ese «Nuevo prefacio» no debe ser muy posterior a la publicación de *Al margen de los clásicos*, último libro allí citado.

6 En O.C., I, pág. 915.

6. La creación artística en *Lecturas españolas*

7 Así lo defino en mi estudio «Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*», *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)*, Université de Pau et des Pays de L'Adour, 1985, págs. 155-169. Sobre este importante libro de Azorín, véase E. Inman Fox, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)», recogido últimamente en su libro *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1988)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 121-156, y el fundamental ensayo de José Ortega y Gasset, «Azorín: Primores de lo vulgar» (1917), recogido en el libro cit. en nota 4, págs. 211-254.

8 *Al margen de los clásicos* (1915), Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, pág. 9.

9 Véase «*Los pueblos. Confesión de un autor*», en Azorín, O.C., I, pág. 750.

10 O.C., I, pág. 916.

11 Para el sentido de este concepto, véase el art. de E. Inman Fox, «Azorín y la coherencia (Ideología, política y crítica literaria)», recogido en el libro cit. en nota 7.

12 En O.C., I, pág. 914.

13 O.C., I, pág. 983.

14 Art. recogido por Laureano Robles en *Azorín-Unamuno. Cartas y escritos complementarios*, cit. en nota 1, pág. 104.

15 *Ibíd.*, pág. 110.

16 Ensayo cit. en nota 4, pág. 204.

17 Para situar adecuadamente la relación entre ambos escritores y entender la trascendencia del momento, véase el estudio de Vicente Cacho Viu, «Ortega y el espíritu del 98», en *Revista de Occidente*, núms. 48-49 (1985), págs. 9-53.

18 *Op.cit.*, págs. 202-203.

19 O.C., I. pág. 927.

20 O.C., I, pág. 951.

21 Fueron publicados los días 16 de noviembre de 1909, 25 de enero, 1 y 8 de marzo de 1910, respectivamente. Podemos hoy fechar la publicación de los diversos artículos recogidos en *Lecturas españolas* (y en los demás volúmenes) gracias al excelente libro de E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

22 O.C., I, pág. 914.

23 *España*, 6 de febrero de 1905; en las O.C., I, págs. 748-750.

24 Este capítulo sugestionó a don Antonio Machado, quien lo reprodujo en *El Porvenir Castellano*, de Soria (22 de julio de 1912), a continuación de su artículo.

25 Sabemos que, según Schopenhauer -tan leído por Azorín-, la música «se refiere a la esencia interior del mundo y de nuestro yo»; por encima de todas las artes, «la música, que trasciende de las Ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun le ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese»: «Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, libro tercero, traducción de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1960, págs. 251-252.

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

Tratar sobre Azorín, una figura central en la literatura española del siglo que ahora termina, significa situarnos ante una obra extensa, original, compleja y bella, cuyo sentido vamos entendiendo mejor a medida que la distancia va imponiendo y ampliando la perspectiva. Obra literaria, decimos; porque Azorín no es un simple seudónimo: es la primera creación de José Martínez Ruiz, su primer personaje, aquél que da nombre y carácter a su «yo literario», dejando las demás actividades y cualidades de la persona civil fuera de la página, definitivamente. Azorín es ahora literatura, y forma parte de ese vasto caudal de lenguaje que nos llega desde el pasado, se actualiza y vitaliza con nuestra lectura, y va permaneciendo atravesando los tiempos, abierto a un futuro, ya sin nosotros.

Observada en su conjunto, el rasgo más evidente que caracteriza la obra de Azorín es su extensión: el conjunto de textos que habrán de formar parte algún día de unas verdaderas *Obras Completas* es el resultado de más de setenta años de cotidiana escritura. Una abundante producción marcada también por la diversidad que impone tanto la variedad genérica como el diferente alcance de cada texto. El mismo Azorín, en uno de los libros capitales para el entendimiento de su obra, *Madrid* (1941), nos guía cuando estima que en todo autor hay «obra muerta»: «Todo lo que ha sido sacrificado a la actualidad, o perece o tiene un valor secundario» ([nota 1](#)). En este sentido, las miles de páginas dedicadas al momento político entrarían dentro de esa categoría: tendrán un valor documental para el historiador o para el interesado en el conocimiento de la época o de la biografía del autor, pero carecen del alcance estético propio del texto entendido como «monumento» literario. Azorín sabe también que la condición de poema no salva una creación de pertenecer al grupo de las «obras muertas»: son muy abundantes los textos que alcanzaron éxito en su época, por ser expresión de la sensibilidad del momento, pero que mueren con ella cuando desaparecen las circunstancias a las que respondían. La obra literaria cuya vitalidad sobrepasa la época en que fue creada adquiere la

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

condición de «inactual», palabra que en Azorín tiene resonancias nietzscheanas. Frente a la «obra muerta», la viva perdura porque sucesivas generaciones de lectores ven «reflejada en esas obras su sensibilidad» (nota 2). El «valor vital» es el supremo en la estimación de Azorín, y buena parte de su labor literaria viene a ser una original y lírica reflexión sobre la fuerza misteriosa de ese momento en que la letra inerte -en apariencia- conmueve e impresiona nuestra sensibilidad: el momento en el que el texto recibe la vitalidad de su lector, y el lector acusa la vida preservada en esa página.

En la consideración de la «obra viva» de Azorín podemos establecer ciertas categorías, sobre las que situaríamos su condición poética: poeta en prosa es el escritor, como lo muestran tantas páginas, ya sean de libros como *Castilla*, *Doña Inés*, *Una hora de España* o de *La isla sin aurora*, entre otros. De «gran poeta en prosa, acaso el mayor y más abundante de nuestra literatura», lo califica Jaime Gil de Biedma (nota 3). Inmediatamente después deberíamos situar al Azorín renovador de géneros. Consciente de que «los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor» (nota 4), imprime su personal manera en la novela, el teatro, el cuento, las memorias o el ensayo, y en este último

sector deja profunda huella en los ensayos de crítica e historia de la literatura. A este sector pertenece gran parte de su obra: es el más perdurable, frecuentado y constante, desde sus primeros escritos hasta las páginas que cierran su dilatada escritura; es decir, desde su primer texto de entidad, «La crítica literaria en España» (conferencia pronunciada en el Ateneo Literario de Valencia en 1893, y publicada en el mismo año), hasta su último libro, *Ejercicios de castellano* (1960). La vocación sobresaliente de Martínez Ruiz es la de crítico, entendida esta figura con una altura y dimensión que faltaba en España (nota 5). En todo este importante y dilatado sector de su obra puede sobresalir un momento, fijado en la historia: los años comprendidos entre 1912 y 1915, cuando publica esos cuatro libros fundamentales: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913, pero aparecido en 1914), y *Al margen de los clásicos* (1915). Cuatro libros marcados por la impronta de la novedad, como manifestación de una nueva sensibilidad, y dotados de personalidad singular. Cada uno de estos tomos preparados por el escritor con artículos ya publicados en la prensa periódica (*ABC* o *La Vanguardia*, fundamentalmente) no son meras recopilaciones, sino más bien -como entendió Ortega y Gasset en su reseña de *Lecturas españolas*- verda-

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

deros libros. Es posible que de ellos pudieran tener más acusada originalidad el primero y el último: *Lecturas españolas* agrupa, en una meditada organización, ensayos críticos alternando con recreaciones, ensayos líricos y poemas en prosa, además de contener una sugestiva reflexión sobre la creación artística, y todo ello transido por el propósito de entender y expresar «el ambiente español»; *Al margen de los clásicos* es el volumen de tono más impresionista y lírico: se aborda la creación desde una sensibilidad impresionada por detalles captados en ciertas páginas de obras relevantes, o sensaciones suscitadas por la lectura; aunque los dos capítulos finales, los dedicados a Somoza y a Bécquer, manifiestan el carácter de ensayos reflexivos, propio de los dos libros centrales.

La pareja fechada en 1913 semeja haber sido compuesta con voluntad de construir unos libros gemelos; son los más parecidos en contenido, organización y sentido. Compuestos sólo por breves ensayos de crítica e historia literaria, ambos comienzan con páginas dedicadas a Cervantes y se cierran con capítulos de tono generalizador, a modo de resumen y corolario, que remarcan la significación profunda del libro. Son volúmenes donde late una pasión intelectual, donde se suscitan ideas y emociones para afirmar un sentimiento de

amor a la literatura. Y es que estos ensayos fueron concebidos desde una sensibilidad creadora. El mismo año en que comienza la publicación -en volumen- de esa tetralogía crítica de singular trascendencia, en uno de sus artículos imprescindibles, «El fracaso de los géneros» ([nota 6](#)), reflexionaba Azorín sobre lo absurdo de la diferenciación entre la llamada literatura de imaginación, o de creación, y la literatura crítica, y exponía sus criterios de manera precisa en términos que hemos de tener presente:

tan *imaginativo*, tan *creador* es el crítico -a veces más- como el novelista o el poeta [...] Diremos más: el crítico, en cierto modo, es el verdadero creador, y sin el crítico no existirían las obras de arte. Porque las obras de arte son, *existen*, por la idea que de ellas nos formamos. Y esa idea, esa realidad, no nos la dan sino los grandes *videntes*, aquellos espíritus que ven la obra de una manera original y profunda.

Un crítico es, pues, un vidente, y también un «creador de valores», como alentaba Nietzsche; y esto es precisamente lo que a la altura de 1912, en un artículo donde se refiere a la reciente muerte de Menéndez y Pelayo, a propósito de la publicación del libro que le dedica Andrés González Blanco ([nota 7](#)), demandaba Azorín: la existencia de un crítico, algo

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

que en España no hemos tenido (nota 8). La crítica -opina en el artículo dedicado al desaparecido polígrafo montañés- ha sido «erudita, retórica, enumerativa», y es necesario que sea «interna, interpretativa, psicológica» (nota 9).

Atentos a la evolución personal del escritor, y a destacar las diferencias -y aun oposiciones- entre el joven ácrata finisecular y el conservador maurista que comienza a apuntar a mediados de la primera década de esta centuria, suelen los tratadistas no advertir que es mucho más decisivo lo que permanece que lo que cambia: que en el «Cándido» de la conferencia valenciana apuntan los criterios que el Azorín maduro desarrolla en la tetralogía crítica de los años 1912-1915. Cuando en «La crítica literaria en España» (1893) se refiere a la inevitable caducidad de las «historias de la literatura», pues los nuevos descubrimientos van dejando obsoletos estos tratados, apunta una salvedad: «Hay, sin embargo, en ellas algo que subsiste, algo que no caerá jamás, cual es el trabajo subjetivo del autor, sus juicios, su *manera*. Así, la historia del señor Amador podrá anticuarse, y estará anticuada ya, pero es indudable que nunca desaparecerá de ella la elevación y serenidad de juicio de su autor» (nota 10).

La valoración del elemento personal resalta la sensibilidad ante lo que la crítica literaria tiene de creación, la porción

estética y ética que le corresponde, y su virtud estimulante y ejemplificadora en el lector. Al final de esta conferencia, y al igual que reitera en *Buscapiés* (1894), lamenta la falta de penetración de que adolece la crítica en España, su carácter de pieza retórica, y señala las excepciones de «Clarín», Altamira y, sobre todo, de Emilio Bobadilla («Fay Candil»), que son quienes «quizá profundicen más en el espíritu del libro». A esta crítica, atenta a «interpretar el espíritu de un libro» (nota 11) la denomina Martínez Ruiz «crítica psicológica». Al tiempo que alienta desde su, entonces, modesta posición, esta actitud, se sitúa ante nuestra tradición literaria, y en un libro temprano, *Anarquistas literarios* (1895), pide una revisión de los clásicos desde un nuevo sentido crítico.

Si algo sustenta el pensamiento de José Martínez Ruiz en los años de fin de siglo (desde 1893 hasta 1898, especialmente) es su fe en la lógica e inevitable evolución de la humanidad hacia el comunismo anarquista. La humanidad camina hacia ese ideal con paso lento, y esa lentitud es la garantía de lo consistente y definitivo de cada logro; pues en esa positiva evolución el arte y la literatura tienen un papel decisivo. El poeta es profeta: «la innovación literaria ha producido la innovación política, la innovación política producirá la revolución social» (nota 12). A partir de 1898 se observa una crisis en

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

sus ideales ácratas, pero sigue -y seguirá siempre- confiando en una positiva evolución de la humanidad, que no dependerá del protagonismo de los grandes personajes, sino de la callada labor de millones de hombres; y para que ese futuro cambio se produzca es necesaria la educación de la sensibilidad que propicia la literatura (nota 13). El arte literario es el gran educador de la sensibilidad, y sin una fina sensibilidad que haga percibir y consolidar los logros, no hay una positiva inteligencia. Sentir es también comprender; no soportar una injusticia es un movimiento de nuestra sensibilidad que afirma nuestra inteligencia (nota 14). En esto radica, según Azorín, el «valor social» de la literatura: el arte, el verdadero arte literario, carece de utilidad práctica inmediata, pero la belleza que en él se manifiesta, afirma y potencia las mejores cualidades humanas, y cohesiona la sociedad por el reconocimiento de esos valores de belleza que sólo los humanos podemos disfrutar. Este es el criterio «sociológico» afirmado por el escritor levantino, y favorecido en buena medida por la lectura de Jean Marie Guyau. A la crítica literaria atenta a tales criterios la denomina Martínez Ruiz «crítica sociológica» (nota 15).

Tenemos, pues, que subrayar el sentido peculiar que Martínez Ruiz asigna a estos conceptos, y que fundamentan

y orientan desde la última década del siglo XIX su labor como crítico literario. Si el punto de partida es el de la «crítica psicológica» -esto es, «interpretar el espíritu del libro»-, la consecuencia es de carácter «sociológico»: educar, enriquecer la sensibilidad del lector, es la única manera de influir de manera sólida en la evolución de la sociedad, en virtud del reconocimiento de los valores de belleza y bondad. La belleza es un valor social.

Pero estos criterios psicológicos y sociológicos emanan de un criterio rector de toda su actividad literaria: del «valor vital». Es posible que sea en su libro *Madrid* (1941), desde cuyas páginas rememora el ambiente finisecular, donde con mayor nitidez alude a ello; y es en el capítulo «Punto esencial», de título tan relevante, donde aborda la cuestión central: el fundamento de su estética, una estética resultante de la atención con que el creador intenta «ver la vida». «La historia, a la vez que nos ha revelado gran parte de nuestro espíritu en nuestros actos, nos ha impedido ver lo más íntimo de ese espíritu» (nota 16), y la captación de esa intimidad espiritual ha de ser la tarea del escritor: el arte literario, por encima de sucesos o acontecimientos perturbadores, alumbra lo recóndito de nuestro espíritu -el eco de Giner de los Ríos en su diferenciación entre «historia externa» e «historia interna»

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

palpita en estas ideas-, y es esto lo que el escritor ha venido reiterando a lo largo de toda su obra en diversos lugares, algunos tan relevantes como el capítulo XIV de *La voluntad*, concretado en el criterio de Yuste de concebir una novela sin argumento para atender -y entender- la vida; idea repetida en *Memorias inmemoriales* (1946): «Había una medula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban ni las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato. Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?». [\(nota 17\)](#) Las necesarias enseñanzas de la historia distraen, y hasta ocultan el entendimiento de la vida, del mismo modo que el argumento de la novela distrae y dificulta el entendimiento de más profundas verdades estéticas -vitales- que son el verdadero objetivo de todo creador.

El «valor vital» es, pues, el criterio rector de toda la actividad literaria de Azorín, y este concepto pierde su carácter abstracto cuando nos situamos ante ciertos textos del escritor. Uno de ellos puede servirnos como elocuente ejemplo. En uno de esos artículos convertido en capítulo de *Los valores literarios*, el titulado «Don Esteban Manuel de Villegas», encontramos una reflexión apoyada en una leve escena descriptiva: «en las viejas bibliotecas solemos ver, de tarde en

tarde -nada más que ver-, estos libros gruesos, recios, llenos de citas griegas y latinas, en que, difusamente, se dilucida algún punto que no interesa a nadie (Afuera luce el cielo azul; la vida pasa rumorosa y fugaz...)». (nota 18) Hay todo un emblema en esta visión del carácter antivital de ciertos libros de apariencia docta y solemne, pero carentes de interés. El contraste, sabemos nosotros, no se establece sólo entre el libro y la vida: conociendo la obra de Azorín, el verdadero contraste hay que establecerlo entre el sentido de este texto y el de otro de los capítulos de *Clásicos y modernos*, «La feria de los libros»; en este lugar, junto al Botánico, el escritor contempla junto a libros solemnes, otros insignificantes, anodinos, de escritores desconocidos; libros baratos, sin valor bibliográfico, pero que pueden contener un momento de una vida, una pasión, una esperanza, una ilusión que allí puso el hombre desconocido que lo firma; pueden contener «un rasgo interesante o nos ofrecen un aspecto curioso de la sociedad en tal o cual época [...]; en muchos de estos libros anodinos, vulgares, humildes, suele estar el verdadero espíritu de un pueblo (o por lo menos un aspecto de él)» (nota 19). Uno de estos libros baratos, rescatado de entre un montón, cuyo autor no forma parte de la historia literaria, es el que inspiró al autor levantino para escribir uno de sus mejo-

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

res ensayos de estética: *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*. Libros doctos y pretenciosos frente a otros humildes que contienen una palpitación de vida: es el «valor vital» lo que fundamentalmente los diferencia.

Y es que la vida, afirma y reafirma Azorín, no puede ser traicionada; ella se impone por necesidad. Acudamos a dos capítulos de *Clásicos y modernos*, «La palabra y la vida» y «El casticismo», y encontraremos formulados esos criterios rectores de su pensamiento. Si el escritor ha de ser «claro, preciso y conciso» es porque «estas tres condiciones son la vida», que tiene «una fuerza misteriosa y poderosa». Es, pues, una manera clara de mostrar el misterio: de mostrarlo, no de desvelarlo, pues, si así fuera, el misterio carecería de entidad. El arte de Azorín, como sabemos, no culmina con la descripción o presentación detallada de los objetos, de la realidad fenoménica, sino que los sitúa y valora en el seno del misterio fundamental de la vida, como manifestaciones de la «fuerza misteriosa del Universo» (nota 20). Para el conocimiento y sentimiento del mundo partimos de nuestras sensaciones, y así el mejor prosista -afirma en «El casticismo»- no es el de mayor riqueza léxica, «sino quien ha hecho expresar a la prosa mayor número de sensaciones y más intensas». Sensaciones vitales adensadas en el momento creador de la

lectura; y llegamos así al corolario de los cuatro libros, el «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas*, cuando el escritor puede afirmar de manera consecuen- te con su pensamiento que «un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna», sensibilidad que cambia y evoluciona según se suceden las generaciones, porque, atento al reiterado criterio rector, «lo que no cambia está muerto» ([nota 21](#)).

Buena parte del contenido de ese «Nuevo prefacio», tan denso y preciso como estimulante, había ido apareciendo en diversos lugares; uno de ellos, tal vez el más destacado, es el capítulo que cierra *Clásicos y modernos*, titulado precisa- mente «Los clásicos», a cuya luz recapitulamos las enseñan- zas, reflexiones y consideraciones leídas a lo largo del volu- men. Propone allí el ensayista, entre otras cosas, una regla fundamental para juzgar a los escritores llamados «clásicos»: «examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y sentir la realidad»; y lanza una especie de máxima: «Juzguemos a los muertos con arreglo a los vivos» ([nota 22](#)).

Tan rotunda afirmación puede causar cierta perplejidad, y más en los ambientes universitarios, donde hoy han de ser considerados estos escritos; y es que Azorín, participando de una línea de pensamiento en la que se incluye tanto a

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

Aristóteles como a Schopenhauer, diferencia lo histórico de lo poético, lo particular de lo universal y, más aún, la dimensión «histórica» del hombre de letras de su dimensión como artista, afectado de manera sustancial por el ámbito de su propia creación. La conducta o la acción de un político o de un gobernante sólo ha de ser entendida teniendo en cuenta las condiciones de su época, analizando a fondo los documentos que explican sus circunstancias peculiares, sus posibilidades de actuación, etc...; una vez estudiada así, tal figura histórica aparece de manera más nítida en su tiempo, del que nunca se puede emancipar. Pero un artista, al actuar sobre nuestra sensibilidad, se torna un coetáneo. Azorín estima que, como persona histórica, podemos juzgarlo con arreglo a su tiempo; pero al leerlo, no es posible evitar que nuestra sensibilidad reaccione aceptando o rechazando ideas, sentimientos... «Y todo eso forma un conjunto definitivo que no es otra cosa que un juicio». En adecuada sintonía con uno de uno de los principios estéticos de la modernidad, la literatura es un sistema sincrónico de textos que, adensando las edades, forman parte del ambiente en que vivimos. Si todo clásico, por serlo, es nuestro coetáneo, sus obras son parte esencial del «ambiente español» por el que Azorín se interesa desde el breve prólogo a la primera edición de *Lecturas españolas*, el

mismo ambiente que intenta definir con más amplitud en el último capítulo de *Los valores literarios*, «Proceso del patriotismo».

Todo ello explica la relevancia social del «crítico», aquél que sabe «interpretar el espíritu del libro» y mostrar esas «partículas» del espíritu nacional con que se ha ido formando el ambiente en el que vive; y es en el capítulo dedicado a Menéndez y Pelayo donde con más nitidez define esa figura:

Decimos crítico refiriéndonos a un hombre que, dotado de la precisa cultura literaria, tenga a la vez una idea central, un *sistema*, en virtud del cual, contrayéndolo todo a esta visión suya de la producción estética, explique lógicamente las obras (nota 23).

Si la crítica en España ha sido retórica y erudita, en el sentido de acumulación de datos y documentos, Azorín demanda una «erudición de matices», que relacione cambiantes y aspectos de las manifestaciones estéticas. Para esta nueva erudición es necesario poseer una «libre sensibilidad» abierta a las novedades y estar libre de prejuicios. Todo ello viene a definir la tarea del ensayista que percibe y entiende desde sus criterios la vitalidad estética del texto; pero tal vez quede un concepto por considerar, y es el sentido del término «sis-

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

tema». Se suele aludir al carácter «impresionista» de la crítica azoriniana, tal vez desmesurando el calificativo que él empleó sólo para definir las páginas de *Al margen de los clásicos*, tal vez para restarle importancia (nota 24), y por ello se suele afirmar que Azorín, como crítico, carece de sistema; pero al igual que hemos señalado en el caso de los conceptos de crítica «psicológica» y «sociológica», que no responden a una metodología académica sino a un designio definido por el autor, el sentido del concepto cuestionado aparece en la cita anterior entendido, según indica una elocuente aposición, como sinónimo de «idea central». Azorín estima la obra literaria por su adecuación a «valores vitales», por su influencia en nuestra sensibilidad, por su aptitud para ser vivificada en el acto de la lectura gracias a un lector que transfunde su propia vida al texto, y queda afectado por él: lo que creamos, nos crea; lo que descubrimos, nos descubre. La tarea crítica de Azorín responde por sistema, como venimos reiterando, a unos criterios rectores desde los cuales nuestra historia literaria adquiere vida y sentido. Además, la abusiva utilización del término «impresionista» ha impedido observar cómo del conjunto de artículos contenidos en los dos libros centrales, los de 1913, se extraen una serie de criterios de

procedimiento y actitud que, agrupándolos, podemos concretarlos en cuatro puntos prioritarios:

1º.- *No generalizar*. Cada obra ha de ser entendida como algo único, y la generalización es el vicio más extendido entre eruditos y profesores de retórica (nota 25). «Críticar es diferenciar [...], expresar los rasgos característicos, únicos de un autor o de una obra».

2º.- *No abstraer*. España es, según Azorín, «el país de los abstraccionistas» (nota 26). Una producción estética queda desvirtuada cuando los críticos tienden a convertir los valores vitales en ideas abstractas. El *Quijote* es un libro de realidades, no de abstracciones.

3º.- *Leer los textos a la luz de lo que les conviene*. Apunta Azorín que en nuestro país se tiende a valorar las obras literarias como «sabiduría» y no como «sensibilidad»; se leen y aprecian desde valores didácticos, morales, históricos..., pero no estéticos, que son los adecuados. Con un criterio avanzado (adelantándose a esa crítica que suele considerarlo impresionista), se enfrenta a Julio Cejador a propósito de *La Celestina*, proponiendo que tal obra no ha de entenderse desde criterios didácticos ni sapienciales; su novedad está en que por primera vez nos encontramos ante un «analista de

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

espíritus y de temperamentos», y que ese análisis de los espíritus no se da en abstracto, sino «en la realidad cotidiana, menuda y prosaica» (nota 27).

4.- *Subrayar la condición relativa y contingente de todo juicio.* «A un escritor no puede juzgársele definitivamente» (nota 28); todo valor está en perpetuo cambio en consonancia con la evolución de la sensibilidad, con la visión del mundo de las sucesivas generaciones de lectores «que han ido viendo reflejada» en los libros su sensibilidad. En este sentido, el *Quijote* es nuestra obra más viva, la que ha pasado por distintas épocas suscitando juicios diversos, y aun opuestos; juicios que no hacen sino definir la época que los lanzó y los aceptó.

De todo lo anterior se extrae otra conclusión, que define el ensayismo crítico de Azorín: su carácter estimulante, como consecuencia de su antilogmatismo. Porque el escritor no impone su criterio en la interpretación del significado de cada obra, ni con su tarea pretende justificar la existencia de lo excepcional: persigue incitar a la lectura creadora individual. Si el futuro -y el presente- es tarea de todos, la creación de una sensibilidad individual y social requiere asimismo el concurso de todos. Azorín alienta el protagonismo del lector individual, lo que no es otra cosa que el enriquecimiento de cada

sensibilidad y la potenciación de cada vida, pues la lectura es actividad vital esencial. Azorín no pretende tanto divulgar ideas como difundir una actitud: da una lección de independencia, un modelo de sensibilidad, desde esa incitación a «ver personalmente, con escrupulosidad, si lo que se dice de tal cual valor científico o literario es exacto» (nota 29); nos hace entender que la vitalidad de los escritores, clásicos y modernos, depende de nuestra vitalidad.

Pero el enriquecimiento de la sensibilidad no puede quedar reducido al ámbito de lo privado: implica lo público, lo social. Nos relaciona cordialmente, afectivamente, con el ambiente que nos rodea y del que formamos parte. Se vive y «se siente con la sensibilidad que se tiene» (nota 30), y sólo una fina sensibilidad es garantía de un presente más noble y un futuro mejor. Es la lección del humanista Azorín.

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

- 1 Cito por la edición de las *Obras escogidas* de Azorín, coordinadas por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, tres tomos. La cita de *Madrid*, en tomo III, pág. 1038.
- 2 «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas*, t. II, pág. 698.
- 3 «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», recogido en su libro *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Ed. Crítica, 1994, pág. 330.
- 4 «Concepto de las memorias», en *Memorias inmemoriales*, t. III, pág. 1116.
- 5 Sobre este asunto, véase el fundamental artículo de José-Carlos Mainer, «Azorín o el ocaso del autor», *Turia*, núm. 37 (junio 1996), págs. 7-15.
- 6 *ABC*, 20 de noviembre de 1912, pág. 6.
- 7 El artículo fue publicado en *ABC* (20 de julio de 1912) con el título «La crítica literaria»; recogido luego, con modificaciones, en *Clásicos y modernos*, donde se titula «Menéndez y Pelayo»
- 8 «En nuestro país, la historia literaria está todavía por construir; ha habido entre nosotros grandes eruditos, grandes acopiadores, grandes rebuscadores; ha faltado el crítico». («Menéndez y Pelayo», *Clásicos y modernos*, t. II, pág.980).
- 9 *Ibíd.*, pág. 982.
- 10 Tomo II, pág. 68.

11 Tomo II, pág. 78.

12 *Anarquistas literarios*, t. II, pág. 97.

13 Sobre el proceso de formación de la estética del escritor levantino, véase mi estudio «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, Fundación Duques de Soria-Visor Libros, 1997, págs. 109-135.

14 Véase el art. de Azorín «La evolución de la sensibilidad», en *Clásicos y modernos*, t. II, págs. 844-847.

15 Véase la obra de J. Martínez Ruiz, *La evolución de la crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899; también su artículo «Arte y utilidad», en *Alma Española*, 3 de enero de 1904.

16 Tomo III, pág. 975.

17 Tomo III, pág. 1061.

18 Tomo II, pág. 1074.

19 Tomo II, pág. 843.

20 Importante declaración del escritor en el artículo -casi un manifiesto- escrito con motivo de la publicación de *Los pueblos*, «Confesión de un autor», *España*, 6 de febrero de 1905.

21 Tomo II, pág. 698.

22 Tomo II, pág. 1004.

23 Tomo II, pág. 980.

7. Los valores literarios de clásicos y de modernos

24 En este sentido, no suele tenerse en cuenta la valoración de un crítico tan perspicaz y autorizado como José María Valverde: «si estos artículos [de crítica e historia de la literatura] se hubieran leído suficientemente, habrían cambiado la visión vigente de la tradición literaria española, no sólo por la fresca inmediatez de su recreación de las obras pretéritas, sino por su enmarque histórico y social dentro de un contexto vivo y concreto» (*Azorín*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971, pág. 302).

25 Véase el capítulo inicial de *Los valores literarios*: «Sobre el Quijote», t. II, págs. 1023-1027.

26 «Cervantes y sus coetáneos», en *Clásicos y modernos*, t.II, págs. 899-902.

27 «*La Celestina*», en *Los valores literarios*, t. II, págs. 1077-1087.

28 «Leopoldo Alas», en *Clásicos y modernos*, t. II, págs. 865-871.

29 «Un libro de Ramón y Cajal», en *Los valores literarios*, t. II, pág. 1070.

30 Tomo II, pág. 699.

8. Azorín y la imagen de la realidad

No son extraños en la obra de Azorín los textos en los que, de manera precisa, nos entrega un aspecto sustancial de su visión del mundo, o nos aporta algún dato esencial que la esclarece. En un breve artículo de carácter epilodal, con el que cierra en la versión de sus *Obras completas* el libro *Con Cervantes*, «Las lagunas de Ruidera» ([nota 1](#)), toma como punto de partida una frase referente a Berkeley, leída en una tesis de filosofía: «un kantismo sin la cosa en sí». Estas pocas palabras resumen todo un sentido del mundo resuelto en puras imágenes; imágenes que van surgiendo y desvaneciéndose en una esferita, una más entre millones de mundos que giran incesantes, y en la que las nociones de «espacio» y de «tiempo» son realidades harto relativas. Pues bien, en esta esferita que llamamos Tierra todo estaba dispuesto desde los siglos remotos para que un

8. Azorín y la imagen de la realidad

hombre y un lugar coincidieran en un momento: Cervantes y las lagunas de Ruidera. El lugar queda asociado al hombre; o mejor, a la imagen del personaje creado por la imaginación del hombre, adquiriendo un sentido peculiar: «En la historia de un pueblo, España, estas bellas lagunas existen por Cervantes; el gran escritor ha puesto en sus cristales un poco de misterio y de poesía». Así las conocemos nosotros, y las conocerán generaciones sucesivas, cuando nosotros no existamos y aún perdure la memoria de Cervantes. Pero Azorín nos invita a imaginar el paso de los siglos, millones y millones de siglos; el aspecto del planeta ha cambiado. Más millones de siglos, y la esferita ha quedado gastada, inservible, para toda la eternidad, entre millones de mundos... No hay vida. «Todo ha pasado ya como en un sueño[...] No existía la cosa en sí; eran imágenes que se han desvanecido».

Sería fácil señalar otros textos azorinianos, tempranos o tardíos, que presentan ideas semejantes, desde *La sociología criminal* (1899) o *La voluntad* (1902) hasta su última novela, *Salvadora de Olbena* (1944), y aún después. Las últimas frases de aquel libro finisecular resumen una postura radicalmente pesimista:

... Y entonces, desierta la Tierra, rodando desolada y estéril, entre profundas tinieblas, por el espacio inmen-

so, ¿para qué habrán servido nuestros afanes, nuestras luchas, nuestros entusiasmos, nuestros odios [\(nota 2\)](#).

Pero es en la novela de 1902, la mejor obra de Martínez Ruiz, donde, inspirado por Schopenhauer, el maestro Yuste y luego el discípulo, Antonio Azorín, expresan de manera clara una postura epistemológica que ilumina un buen sector de la obra literaria del escritor levantino; el párrafo del capítulo III de la primera parte es bien conocido:

La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa -con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo [\(nota 3\)](#).

Desde esta postura de extremado subjetivismo, Azorín construyó un mundo literario con los materiales que le suministraba la literatura, con abundantes lecturas. E. Inman Fox nos señaló acertadamente que para Azorín la lectura es «su más importante modalidad vital» [\(nota 4\)](#). Tanto su obra de pura creación, como buena parte de sus ensayos, se origina en los libros o hace referencia a ellos, a la vida que en ellos aparece: metaliteratura, en buena medida [\(nota 5\)](#). En un texto de

8. Azorín y la imagen de la realidad

1917 afirma: «si amo los clásicos es porque amo los pueblos y el paisaje de España. Para mí todo esto es una misma cosa» (nota 6); y en el breve prólogo a *Lecturas españolas* (1912) nos advierte que lo que da coherencia a ese volumen es «una curiosidad por lo que constituye el ambiente español», siendo, como indica en su título, una recopilación de lecturas, no de observaciones. Que «el libro va unido a la vida» es en Azorín una afirmación redundante. Mas aún, el libro tiende a ocupar el lugar de la vida anecdótica y exterior, precisamente por intensificación: la actividad lectora va sustituyendo al conocimiento del mundo fundamentado en la convencional experiencia de la realidad que nos rodea. De igual modo, el seudónimo literario sustituye al nombre real. No existe otro caso igual en la historia de la literatura española. Azorín es la dimensión literaria de José Martínez Ruiz y el fruto de la fidelidad a sí mismo; es la imagen que de sí mismo se fue construyendo ese escritor nacido en Monóvar; una imagen de origen literario. Miguel de Unamuno advirtió con sagacidad esa escisión, y el desarrollo de Azorín a costa de un José Martínez Ruiz que se fue perdiendo en el pretérito: «Mire usted, coja a Azorín del brazo, mándele a paseo por algún tiempo -comprendo que le tenga cariño- saque de dentro el acre censor de antaño y haga restallar el látigo sobre

estas gentes [...] No quiero que como a usted me encarcele un personaje de ficción» [\(nota 7\)](#).

Visión de España desde la literatura y actitud pesimista son dos rasgos reconocibles en no pocos de los escritos azorianos. Manuel M^a. Pérez López resume así, con precisa concisión, la actitud vital del prosista levantino: «Diríamos que un hondo pesimismo, nihilismo casi, ocupa la raíz profunda, ontológica de sus convicciones. Pero a ello se superpone, como refugio o alternativa última, una actitud pragmática, necesaria para la vida, que informa el nivel de actuación o comportamiento, y cuya base es el estoicismo o senequismo hispánico, con aportaciones de escepticismo a lo Montaigne» [\(nota 8\)](#).

Si desde estas apreciaciones abordamos un libro esencial, a mi parecer, como *España. Hombres y paisajes* (1909) su sentido nos aparece claro: se trata de una España evocada desde la literatura o desde una actitud ensoñadora alimentada tanto de recuerdos como de sensaciones experimentadas en innumerables lecturas (el libro «unido a la vida»), penetrado todo por una resignada conformidad ante «lo irremediable», como escribe en el prólogo de manera imprecisa, pero patética. La resignación estoica como opción personal asumida ante la vida en el momento en que el escritor se instala

8. Azorín y la imagen de la realidad

en la madurez (cuando publica este libro ha cumplido treinta y seis años) se corresponde con la resignación cristiana de esas vidas ignoradas y humildes que evoca en el «Epílogo en los Pirineos», recordando desde tierra francesa una España recreada desde la sensibilidad y el ensueño.

La falta de sentido del mundo se suple con literatura, o con el predominio de la sensibilidad y el sentimiento sobre una realidad exterior que, si llega a ser algo, lo es por nuestra subjetividad. A Castilla, nos dice, «la ha hecho la literatura», y esta Castilla literaria es más dilatada que la que podemos recorrer físicamente. «El paisaje es nuestro espíritu»; «los lugares son nuestra sensibilidad»; las estaciones del año «son para nosotros lo que las hacen nuestros recuerdos, nuestros sentimientos»... Ideas reiteradas que aluden a un tema fundamental en Azorín: la auténtica realidad es la que construye nuestra subjetividad. El mundo carece de sentido hasta que el hombre se lo da. «Todo es subjetivo»; pero también el hombre puede transmitir su visión del mundo a los demás, y dilatarla en el tiempo.

En ese libro fundamental para conocer la estética azoriniana que es *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), leemos en su conclusión: «Hay un momento en la vida en que descubrimos que la imagen de la realidad es mejor que la realidad misma»

(nota 9). El escritor ha leído un libro desconocido, olvidado en la historia de la literatura, que ha encontrado por azar rebuscando entre montones de libros anodinos en la otoñal feria del libro madrileña; en él su autor, un cura de aldea del siglo XVIII, Jacinto Bejarano Galavis y Nidos, hombre culto y sensible, traza, entre diversas conversaciones, una imagen del pueblecillo. En algún momento, Azorín, según confiesa, ha estado a punto de emprender el viaje hacia ese lugar; pero decide no hacerlo porque tiene su *imagen*, una imagen a la que el pueblecito real no va a añadir nada nuevo. La verdadera imagen es la literaria, la que ha conocido y se ha formado a través de las páginas escritas por el olvidado cura: «Riofrío no nos diría nada; su imagen nos sugiere algo».

Hay, pues, lugares por los que transitamos que no escapan de la anodinidad, y otros salvados o «re-creados» por la literatura. En las páginas iniciales del mismo libro el escritor, vuelto a la altiplanicie castellana después de las vacaciones estivales, declara que sólo la lectura de los clásicos -«unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo*»- le hacen compenetrarse «con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla». La literatura da un sentido a la realidad, haciéndola para nosotros «más verdadera, más benéfica y más fecunda» (nota 10).

8. Azorín y la imagen de la realidad

Las lagunas de Ruidera quedan asociadas a Cervantes, y sin el escritor el lugar geográfico no impresionaría nuestra sensibilidad de la misma manera. Cervantes ha creado la verdadera imagen de las lagunas, como el olvidado escritor Jacinto Bejarano, el cura del siglo XVIII, nos ha transmitido la imagen del pueblecito abulense, y nuestros escritores clásicos -y modernos- han ido creando la de Castilla. Azorín, pura dimensión literaria de Martínez Ruiz, nos ofrece la imagen de la realidad según la imagen que él se ha formado en la literatura: la imagen de una imagen, o el mundo visto desde los libros y desde una sensibilidad ensoñadora. «De los libros somos prisioneros todos nosotros. Vivimos con ellos en comunión íntima y constante; a ellos amoldamos nuestro espíritu; sobre ellos fabricamos nuestros odios, nuestras fantasías, nuestras esperanzas» (nota 11); los sentimientos fundamentales se convierten también en imágenes: «Imágenes del amor, del heroísmo, de la amistad, de la dicha, de la esperanza. Imágenes a que nos aferramos con toda nuestra alma. Tal es el consuelo y la razón de vivir de los mortales» (nota 12). Aquí reside buena parte del peculiar arte azoriniano. «La imagen lo es todo». Del mundo tenemos nuestra representación, única certeza sobre la que es posible operar. Azorín es, obviamente, un claro resultado literario e intelect-

tual de la crisis del positivismo, y el estímulo de Schopenhauer es fundamental en su visión del mundo. Pero la representación azoriniana depende, en buena medida, de la literatura española. Se explica así que en la mayor parte de su labor como escritor se dedique a dar cuenta de sus lecturas; y no sólo se refiere Azorín a lo que ha leído, sino -esto es lo primordial- a la manera de leerlo, manteniendo siempre presente su conciencia de lector, y realizando la tarea desde la sensibilidad, dando vida y actualidad -«recreando»- a los clásicos, porque ellos han creado unas imágenes del mundo que les han sobrevivido.

8. Azorín y la imagen de la realidad

- 1 El texto fue publicado en *ABC* el 27 de abril de 1930. No aparece en la edición del libro en Espasa-Calpe (1947), pero sí en el vol. VII de las *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, págs. 1.100-1.103.
- 2 O.C., I, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 309.
- 3 Cito por la ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 74.
- 4 «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)» [1967], recogido en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 121-155.
- 5 He de remitir al lector interesado en este aspecto de la literatura azoriniana al breve ensayo de E. Inman Fox «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», en *José Martínez Ruiz. Actes du Colloque International*, Université de Pau, 1985, págs. 349-356.
- 6 Notas preliminares a las *Páginas escogidas* por Azorín; en O.C., IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 1.195-1.196.
- 7 Carta fechada el 14 de mayo de 1907, recogida por Santiago Riopérez y Milá en su libro *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, págs. 407-408.
- 8 *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974, págs. 31-32.
- 9 Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pág. 151.
- 10 Véase *Sintiendo a España* [1942], en O.C., VI, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 716.
- 11 *Un pueblecito*, ed. cit., pág. 149.
- 12 «Las lagunas de Ruidera», citado en nota 1.

Darío de Regoyos, «Víctimas de la fiesta», *España negra*.

Fotografías

Darío de Regoyos, «Viático», *España negra*.

Solana. Cubierta de *La España negra* (1920).

Fotografías

Solana. «Pájaros», Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Solana. «Autorretrato con muñecas» (1943) , Madrid, colección particular.

Fotografías

Solana. «El tío Florencio» (c. 1915) , Madrid, colección particular.

Solana. «Chulos y chulas» (1906) , Madrid, colección particular.

Fotografías

Solana. «Las vitrinas» (1910) , Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Solana. «Carnaval» (1929) , Madrid, colección particular.

Fotografías

Solana. «El entierro de la sardina» (1912) , Madrid, colección particular.

Solana. «El Cristo de la Sangre» (1920) , Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou. París.

Fotografías

Solana. «La procesión de la muerte» (1930) , Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.