

La impronta de la crítica de Azorín en la prosa de la Edad de Plata: el ejemplo de Francisco Valdés

GUADALUPE NIETO CABALLERO

Universidad de Extremadura

Título: La impronta de la crítica de Azorín en la prosa de la Edad de Plata: el ejemplo de Francisco Valdés.

Title: Azorín's Critical Mark in the Prose of the Silver Age: Francisco Valdés's Example.

Resumen: Este artículo ofrece una relectura de la obra crítica de Azorín a través de su proyección en autores de la Edad de Plata de la cultura española. De manera más precisa, se aborda su labor en este género y la asimilación de su modelo por Francisco Valdés. Para ello se parte de las reflexiones de Azorín sobre el género, el análisis de su singular método y de sus lecturas, para después plantear el estudio de la crítica literaria desarrollada por Valdés y la puesta en común de sus fuentes e intereses. Este análisis pondrá de manifiesto la vigencia del modelo impresionista de Azorín en la prosa de la Edad de Plata a partir del ejemplo de Francisco Valdés.

Abstract: This article offers a reinterpretation of Azorín's criticism through his influence in Spanish Silver Age. Specifically, the analysis focuses on Azorín's critical work and Francisco Valdés's conscious use of his model. To do so, we used Azorín's comments on literary criticism, the analysis of his unique method and his readings. This is followed by a detailed analysis of Valdés's prose. Finally, a comparison of both authors' use of sources and their interests is carried out. This study will demonstrate the influence of Azorín's impressionistic model on the Spanish Silver Age literary criticism using Francisco Valdés as a case study.

Palabras clave: Azorín, Francisco Valdés, Crítica literaria, Impresionismo literario.

Key words: Azorín, Francisco Valdés, Literary criticism, Literary impressionism.

Fecha de recepción: 24/5/2019.

Date of Receipt: 24/5/2019.

Fecha de aceptación: 23/6/2019.

Date of Approval: 23/6/2019.

INTRODUCCIÓN

Posiblemente, una de las zonas menos exploradas en la literatura noventa-yochista es la obra de crítica literaria llevada a cabo por aquellos escritores, y centrada —de manera fundamental, aunque no exclusiva— en las letras españolas. Los críticos no suelen tener un hueco en el canon literario, a

menos que compartan esta tarea con la de novelista, poeta o dramaturgo. Uno de estos críticos-escritores, el más prolífico de su promoción, es José Martínez Ruiz, *Azorín*, cuya labor fue ampliamente conocida gracias a su colaboración en periódicos y revistas de la primera mitad del siglo XX y a la publicación de distintos volúmenes con sus comentarios y recreaciones literarias. Su singular proceder crítico en el contexto de la literatura española atrajo a autores coetáneos, como Francisco Valdés (Don Benito, Badajoz, 1892-*ibidem*, 1936), un escritor habitualmente considerado normalmente periférico que, sin embargo, participó de los movimientos de renovación de la prosa ensayística de la Edad de Plata y que contribuyó al renacer literario de Extremadura.

La mayor parte de los artículos de Azorín no encajan, ni en forma ni en contenido, en los moldes habituales de lo que se entendía entonces —y aún hoy— por crítica literaria. Como señala Rafael Conte, “Azorín era un crítico sin serlo, sin adaptarse nunca a serlo del todo; no colaboraba en las ‘secciones literarias’ —o quizá sí, aunque como articulista, no como crítico— ni estructuraba esos artículos como críticas propiamente dichas”¹. Para el estudio de la impronta azoriniana en la crítica de Valdés se hace necesario el análisis de los pilares fundamentales del proyecto de Azorín: sus formas, sus lecturas y la aceptación de la ruptura entre los géneros. Este acercamiento contribuirá a perfilar el esquema crítico de la prosa del extremeño, tras lo cual trataremos de poner en común los métodos, el proceder y los modelos de los que se sirvieron ambos autores.

1. APUNTES SOBRE EL MODELO CRÍTICO DE AZORÍN

En una temprana conferencia y posterior libro titulado *La crítica literaria en España* (1893)², el futuro Azorín presenta ya una indudable vocación hacia esta disciplina. Desde entonces, y hasta el final de su trayectoria, en los años sesenta del siglo pasado, Azorín escribiría periódicamente sobre sus lecturas y relecturas, convirtiéndose así en el crítico más prolífico de

1 Rafael Conte, “Azorín o el crítico”, *Anales azorinianos*, 7 (1999), pp. 295-302 (p. 297).

2 Se trata del primer opúsculo de Martínez Ruiz. En él se recoge el discurso que pronunció en el Ateneo de Valencia en sesión del 4 de febrero de 1893. Firmó estas páginas con el pseudónimo de *Cándido*.

su grupo. Durante estas décadas, Azorín fue perfilando un estilo propio, una forma original de hacer crítica, de crear literatura sobre la literatura de otros. El punto de partida del singular proceder del alicantino es su condición de lector incansable y perspicaz, con un amplio fondo de cultura bibliográfica y con la capacidad para extraer un motivo de inspiración de cada lectura. Azorín es “a la vez un bibliófilo, un lector voraz con un conocimiento de la literatura española y universal muy superior al de sus compañeros en el gremio del periodismo en general, y de la crítica en particular”³. La condición desahogada de su padre contribuyó a esta bibliofilia a la que nos referimos, pues pudo adquirir libros y con ello alimentar su experiencia literaria y convertirse en un “lector de primer orden”⁴. El joven Azorín fue delineando sus propios gustos y adquiriendo criterio para enjuiciar los libros que leía. Junto a esta pasión por la lectura se entiende la reseña de la novedad editorial en la prensa o el comentario y rescate del clásico traído para la ocasión. La literatura deja de ser entonces secundaria para convertirse “en algo ya indisociable de la propia existencia”⁵.

En esta línea, la sensación emanada de la lectura se convierte en la materia básica sobre la que se asientan la creación estética y la recreación crítica. A esa sensibilidad se le suma “un impresionismo básico y constante en la percepción, que requiere la búsqueda y el encuentro del detalle verdaderamente significativo, capaz de sugerir la totalidad escondida en el objeto referente”⁶. Ese impresionismo que encontramos en la obra de Azorín tiene claros precedentes en Sainte-Beuve y Anatole France, a quienes el autor de *Castilla* tiene en especial consideración. En sus primeros libros, Azorín miraba a la literatura francesa y veía en Sainte-Beuve un maestro —“Yo debo, en gran parte, a Sainte-Beuve mi educación literaria”⁷. Esta afirmación lo relaciona con la función de la biografía

3 Francisco Fuster García, *Ante Baroja. Edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2012, p. 37.

4 Francisco López Estrada, “La crítica literaria en Azorín”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 141 (1990), pp. 65-94 (p. 68).

5 Francisco Fuster García, *op. cit.*, p. 37.

6 Inmaculada Ballano Olano, *Stendhal en España: un siglo de recepción crítica 1835-1935*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993, p. 134.

7 En Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, p. 39.

en la crítica. El francés es considerado el padre del método biográfico, centrado sobre todo en aspectos de la vida y la psicología del autor, pues se considera que existe una íntima relación entre este —el autor— y su obra⁸. Puede decirse que la crítica de Sainte-Beuve “es histórica, a veces impresionista y, fundamentalmente, biográfica”⁹. Sus opiniones influyeron en críticos posteriores como Taine, Brunetière o Anatole France. De hecho, Azorín también admira, aunque con ciertas reservas, el estilo de Taine, que asume las ideas principales de Sainte-Beuve, pero va más allá al tratar de explicar “los hechos literarios y el estado moral desde el que nacen como resultado de la combinación de tres factores: la *raza*, el *medio* y el *momento*”¹⁰. Le interesa la literatura más como *documento* que como *monumento*, pues esta “conserva la huella del hombre que lo creó” y entiendo, por tanto, que a partir de los textos puede reconstruirse la vida del escritor¹¹. El propio Azorín reconoce que se podrán criticar los métodos de Sainte-Beuve y Taine, pero es indiscutible el hecho de que no se han li-

8 Cabe mencionar aquí, en relación con estas corrientes, el concepto de *vivencia* o *Erlebnis*, propuesto por Wilhelm Dilthey. El filósofo alemán “buscaba un nexo casual entre el estado de ánimo de un autor que produce una obra poética determinada y la forma específica de esa obra, lo que estaba en contra de una postura formalista basada solo en los textos” (David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 386). Dilthey incluía en este concepto un amplio abanico de experiencias que abarcaba desde contenidos materiales hasta procesos intelectivos. Gadamer advertía, no obstante, que “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no solo es vivido, sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero” (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996, p. 96). Con estos presupuestos, no todas las experiencias vitales sirven de base para la creación literaria, sino únicamente aquellas que de alguna manera han dejado huella en el escritor.

9 David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 329.

10 *Ibidem*, p. 332.

11 *Ibidem*. Relacionado con ello podemos mencionar el New Historicism o neohistoricismo, surgido en el ámbito anglosajón en los años ochenta del siglo pasado. Esta corriente reaccionaba contra algunos postulados del New Criticism, que apostaba, entre otros principios, por prescindir de datos históricos y biográficos del autor, así como de las reacciones personales del crítico, esto es, del impresionismo que defendían autores como Azorín. El New Historicism propone, en línea con las teorías seguidas por Azorín, un estudio de la literatura desde una perspectiva socio-cultural. La literatura se concibe “como un conjunto de elementos interdependientes y cada uno de ellos desempeña una función en el sistema” (*ibidem*, p. 562).

mitado a ser meros eruditos o recopiladores de información, sino que han pretendido explicar “lógica y coherentemente una literatura, han tratado de decirnos el porqué de los productos literarios, han intentado, en fin, formar la literatura de un país, en un determinado periodo, un organismo vivo”¹². Azorín conoce también las teorías positivistas de Ferdinand Brunetière¹³, aunque “sus preferencias van por la salida radical de la crítica sociológica, o sea, la crítica impresionista de Rémy de Gourmont y de Anatole France, que eran las novedades más importantes en Francia en la última década del siglo XIX”¹⁴.

La crítica impresionista plantea un acercamiento a la literatura desde posiciones subjetivas, confiando en la impresión personal e intuitiva que una obra despierta en el crítico-lector. Esta perspectiva acentuó su carácter subjetivo, acientífico y no dogmático frente a la crítica histórico-positiva y cualquier manifestación de racionalismo científico¹⁵. En un artículo publicado en *ABC*, el 1 de febrero de 1910, titulado “Crítica y deber social”, el escritor, conocedor de esa objetividad que se le reclama al crítico, defiende que “la objetividad de la crítica es algo que no puede ser alcanzado en absoluto”¹⁶. La sensación procedente de la lectura, base de este método, puede variar ante una misma obra leída en momentos distintos, pues la personalidad del lector-crítico cambia con el tiempo. En

12 Azorín, “La crítica literaria”, *ABC*, 20 de julio (1912), p. 5.

13 Brunetière aplica al estudio de la literatura una teoría histórico-genética, fruto de una relación cada vez más estrecha entre la crítica y las ciencias naturales y biológicas, y concibe los géneros literarios como organismos que evolucionan.

14 Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 69.

15 En relación con Azorín, resultan interesantes los estudios de Inman Fox y Miguel Ángel Lozano en los que se aborda, ya sea de manera directa o indirecta, la perspectiva impresionista del autor. Mencionamos algunos de ellos: Inman E. Fox, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, EDICUSA, 1976; Miguel Ángel Lozano Marco, “Azorín y la imagen de la realidad”, *Canelobre. Revista del Instituto de Juan Gil-Albert*, 9 (1987), pp. 33-36. Otro trabajo relacionado con la estética azoriniana, en la que se plantea la perspectiva impresionista del escritor, es Miguel Ángel Lozano Marco, “José Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín”, en *En el 98 (los nuevos escritores)*, eds. José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, Madrid, Visor, 1997, pp. 109-136. Un último estudio que conviene destacar es el de Manuel Granell, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, donde adelanta ya algunas de estas cuestiones relacionadas con la vertiente impresionista del autor de *Castilla*.

16 Azorín, “Crítica y deber social”, *ABC*, 10 de febrero (1910), p. 6.

esta dirección, Azorín alude a la *receptividad cerebral* y al *momento* de la lectura como factores que influyen en la recepción de un texto:

¿Cómo podemos graduar, apreciar, definir, la impresión que nos produce una lectura? Se tiene generalmente en cuenta el libro, no se tiene en cuenta, las más de las veces, la *receptividad cerebral*, es decir, un mundo de circunstancias sutiles, indefinibles, relativas a nuestro estado orgánico —psicológico, patológico— y al *momento* de la lectura, y que son precisamente los que hacen que amemos un libro o que lo detestemos. Nada más variable, más complejo, más contradictorio que la lectura¹⁷.

Dadas las contingencias y circunstancias de las que depende una impresión lectora, el escritor cuestiona cualquier juicio que se presuma definitivo: “¿cómo echaremos sobre un libro una sentencia definitiva, inapelable, después de una primera lectura?”¹⁸.

Por otra parte, una actitud común del impresionismo es acercarse únicamente a obras hacia las que se tiene una actitud favorable, como ocurre en el caso de Azorín. El autor de *Clásicos y modernos* se pregunta qué hacer ante libros de autores sin talento: si ser honesto y granjearse la hostilidad del escritor, o hacer una crítica superficial y “dejar que las cosas se desenvuelvan ellas solas”:

Caso de que los que hemos de hacer la crítica tengamos gusto y discernimiento (porque esta es otra cuestión), ¿seremos francos y diremos que el tal libro es malo? Si decimos que el libro es malo, ¿qué nos pasará con el autor? Nos pasará que andando el tiempo nos habremos enemistado con estas 94 personas a quienes vemos una o dos veces al día; ellas propalarán de nosotros mil insidias y chismes, nos hostilizarán y harán la oposición de múltiples maneras; nuestra vida, en suma, resultará imposible.

Ante tan desagradable perspectiva la elección no es dudosa. Valdrá más dejar que las cosas se desenvuelvan ellas solas y decir de tal o cual libro cuatro generalidades brillantes y halagüeñas¹⁹.

17 Azorín, “Andanzas y lecturas. Los libros”, *La Vanguardia*, 4 de marzo (1912), p. 6.

18 Azorín, “La crítica literaria”.

19 Azorín, “La crítica”, *ABC*, 6 de abril (1909), p. 4.

Asimismo, en este artículo Azorín recela de la crítica sobre escritores vivos, pues considera que más que una crítica honesta se escriben panegíricos: “La crítica sincera de los escritores vivos, a mi parecer, no se hace ni puede ser hecha. Leo con atención cuanto se escribe sobre nuestros autores vivos, y compruebo que en casi todos los casos, por no decir en todos, lo que se hace no es *crítica*, sino *elogio*”²⁰.

La crítica impresionista, por tanto, es una teoría o método crítico basado en la sensibilidad artística del crítico que, ante todo, es lector. Precisamente, Anatole France, referente indiscutible y reconocido por Azorín, fue quizá el que más insistió en la idea de que no podía ser ciencia y que, por lo tanto, la asepsia característica de las ciencias naturales no podía plantearse de ningún modo ante una obra literaria. El francés acuñó su propia definición de la crítica literaria: “Buen crítico es quien cuenta las aventuras de su espíritu a través de las obras maestras”²¹.

Los modelos reseñados ejercieron un influjo evidente en Azorín y contribuyeron a delinear su singular método crítico. Junto a la sensibilidad, el subjetivismo y el impresionismo, enriquecido con características de otros métodos como los citados arriba, dos presupuestos básicos de la escritura de Azorín —principalmente en sus publicaciones en prensa— son la brevedad y el fragmentarismo. Sus artículos muestran el citado fragmentarismo en la aprehensión de la realidad, pues el escritor se detiene en el detalle, en las minucias “que sugieren y hacen que nuestra captación sea comprensiva”²². Normalmente, la brevedad del medio periodístico exige propiamente el recurso al fragmentarismo con el fin de acotar un mundo, una historia o un momento que se enriquece con la menudencia y el detalle. Azorín, consciente de la heterodoxia de este subgénero, se plantea en el prologo a las *Páginas escogidas* si lo que él hace se puede considerar crítica: “¿He hecho yo crítica? No sé; he intentado expresar la impresión que en mí producía una obra de arte. Toda crítica, aun la más unipersonal, aun la más objetiva, es una impresión”²³. Lo realmente auténtico, por tanto, es la impresión.

20 *Ibidem*.

21 *Apud* Enrique Anderson-Imbert, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 92.

22 Inmaculada Ballano Olano, *op. cit.*, p. 134.

23 Azorín, *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Calleja, 1917, p. 271.

Fruto de ese impresionismo al que nos venimos refiriendo, los límites entre crítica y creación se diluyen, de modo que a veces es difícil delimitar dónde comienza el crítico y dónde el escritor. Vargas Llosa considera que Azorín creó un género nuevo “que participa a la vez de la ficción, el ensayo y la crítica literaria, en el que el conocimiento, la fantasía y el buen gusto se coligan”²⁴. Sobre la ruptura de los límites entre géneros reflexionó el propio Azorín en un artículo publicado el 20 de noviembre de 1912 en *ABC* y titulado, precisamente, “El fracaso de los géneros”:

Llamamos géneros literarios a tales compartimentos de la producción intelectual; pero anteriormente a la división en géneros hacemos otra gran división, no menos ilógica y artificial: la de literatura crítica y la de literatura imaginativa o creadora. Es decir, que según el concepto tradicional, a una parte colocamos, por ejemplo, una novela y a otra un libro de crítica; a una banda un poema y a otra un ensayo que nos inspira un cuadro, un paisaje o una sonata. Lo artificioso del procedimiento salta a la vista, puesto que tan *imaginativo*, tan *creador* es el crítico —a veces más— como el novelista o el poeta. ¿Cómo no poner al mismo nivel de creación, por lo menos, las páginas de Taine sobre los pintores italianos y las novelas de Zola, o los ensayos de Sainte-Beuve y la poesía de Baudelaire? 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 profunda²⁵.

En este artículo, y en otro publicado también en *ABC* el 21 de abril de 1921, titulado “La crítica y la conciencia colectiva”, Azorín defiende que la crítica debe ser creadora de materia estética: “La crítica no puede crear valores nuevos; es decir, nuevas personalidades. Sí puede suscitar nuevos estados de conciencia estética. La crítica debe ser una continuación, una

24 Mario Vargas Llosa, “El miniaturista”, *El País*, 3 de agosto (1992), pp. 15-16. Puede leerse también en Mario Vargas Llosa, “El miniaturista”, en *Azorín, Páginas escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Altea, Ediciones Aitana, 1995, pp. 455-462 (p. 461).

25 Azorín, “El fracaso de los géneros”, *ABC*, 20 de noviembre (1912), p. 6.

ampliación de la obra que se examine²⁶. En estas palabras se resume la esencia del método crítico de Azorín: la crítica, nacida de una impresión, deja de ser una mera glosa o comentario superficial para convertirse en una nueva creación artística. La crítica es en sí misma arte. Y este modelo, que escapa de los resortes de la crítica literaria más ortodoxa, tendrá continuación en el contexto de la Edad de Plata. El Veintisiete contó con críticos de la talla de Pedro Salinas²⁷, Jorge Guillén²⁸ o Luis Cernuda²⁹, pero en un contexto más periférico, y alejado normalmente del canon, Francisco Valdés asimiló y practicó con notable altura el método crítico desarrollado por Azorín.

2. FRANCISCO VALDÉS Y LA CRÍTICA LITERARIA

Para el análisis de la labor crítica desempeñada por Francisco Valdés siguiendo el modelo de Azorín se hace necesario enmarcar la producción del extremeño en su contexto. Como venimos observando a propósito del autor de *Castilla*, la prosa crítica de Francisco Valdés está también unida de manera indisoluble a su condición de autor de creación. Si bien su producción es bastante más exigua que la de Azorín —ténganse en cuenta los 5500 artículos rescatados y clasificados por Fox en la guía de la obra completa del autor³⁰—, podemos concluir que en la del extremeño se proyecta un método crítico caracterizado igualmente por su condición de lector y escritor. Valdés colaboró en publicaciones nacionales como *La Gaceta Literaria*, *Luz* o *Informaciones*, y en otras de tirada regional como *Correo de la Mañana* y *Hoy* de Badajoz, o *El Norte de Castilla*, de Valladolid. Sus artículos aún se encuentran dispersos entre las publicaciones de la época.

26 Azorín, “La crítica y la conciencia colectiva”, *ABC*, 21 de abril (1921), p. 3.

27 Véanse, por ejemplo, *Reality and the Poet in the Spanish Poetry* (1940), *Literatura Española. Siglo XX* (1941), *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947) y *La poesía de Rubén Darío* (1948).

28 De Guillén destacamos *Lenguaje y poesía* (1962), *El argumento de la obra* (1969) y *En torno a Gabriel Miró: breve epistolario* (1973).

29 La crítica de Cernuda cuenta con títulos señalados como *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (1958) y *Poesía y literatura I y II* (1960 y 1964, respectivamente).

30 Inman E. Fox, *Azorín: Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

No obstante, hemos llevado a cabo una recopilación que aglutina más de 600, ya sea escritos por él o bien con comentarios hacia su trayectoria. Debe tenerse en cuenta, asimismo, que Valdés desarrolló su obra entre 1914, en los comienzos de su vida universitaria en Madrid, y 1936, año de su muerte. Durante este lapso se cuentan también periodos de silencio literario, motivados, fundamentalmente, por sus estancias en el pueblo.

La personalidad de Francisco Valdés como crítico queda perfectamente configurada en más de 300 artículos en prensa³¹ y en dos libros recopilatorios: *Resonancias* (1932) y *Letras (Notas de un lector)* (1933). Como ya hiciera Azorín en *Castilla* (1912), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914) y *Al margen de los clásicos* (1915), Valdés recuperó una serie de artículos que aparecieron originalmente en periódicos y revistas y les dio forma de libro con un claro sentido organizador. En estos recopilatorios, Francisco Valdés recoge algunos de sus mejores ensayos, en los que aborda la literatura desde su posición de lector consumado. Su pasión lectora y bibliófila queda reflejada en estas palabras que antepone al volumen de *Letras*³²: “Lector y solo lector. [...] En ellos —en los libros— mi vida entera. Entre sus páginas. En sus márgenes. En sus anotaciones. En sus glosas. En los libros: bisel de mis pensamientos”³³. El extremeño demuestra ser erudito y clásico en sus lecturas, ojo avizor también a las novedades editoriales del momento. Es sin embargo innovador y moderno en su estilo y método crítico.

Francisco Valdés fue crítico y escritor creativo, condición que refuerza, como en Azorín, que muchas veces los límites entre ambas formas se desdibujen. Recopiló textos de creación en forma de dos volúmenes: *4 estampas extremeñas con su marco* (1924) y *8 estampas extremeñas con su marco* (1932). Dio a la prensa numerosos artículos de creación, aunque en ellos también hay evocaciones literarias. Como apuntan Viola y Bernal en la introducción de *8 estampas*, “*Letras y Resonancias* se visten de prosa creativa en múltiples ocasiones y las *Estampas* se visten de prosa ensayísti-

31 No descartamos localizar y recuperar más artículos que podrían ser incluidos en el corpus de estudio.

32 El título de esta obra sirve como recuerdo y homenaje a la obra homónima de Rubén Darío, publicada en 1910.

33 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 12.

ca cuando les conviene”³⁴. En esta línea, Valdés escribe, incluso su prosa de creación, “desde una concepción integral del hecho literario en tanto vivencia encarnada de lector ávido”³⁵.

Dado el propósito y naturaleza de este estudio, y con el fin de señalar las relaciones existentes entre la prosa de Valdés y la de Azorín, nos centraremos en artículos de crítica literaria en la prensa de las primeras décadas del siglo pasado y en los volúmenes de *Resonancias* y *Letras*.

2.1. *La prosa crítica de Francisco Valdés*

Resonancias vio la luz a finales de mayo de 1932, en Madrid, en la editorial Espasa-Calpe. De los doce capítulos que componen el libro —el primero y el último sirven de marco y justificación—, siete, hasta donde hemos podido comprobar, se habían publicado con anterioridad en la prensa; los restantes son nuevos, lo que incide en la idea de que el libro fue concebido con cierto sentido unitario. En esta obra, el escritor recrea obras clásicas de la literatura española y europea desde la perspectiva de lector. Algunos de los títulos que moldea desde este prisma son *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917), de Miró, *Pequeñas memorias de Tarín* (1915), de Sánchez Mazas, o *La ilustre fregona cervantina*³⁶. Francisco Valdés —como ya hiciera Azorín— propone incluso tramas y finales distintos a los originales de las obras que glosa.

El volumen de *Letras*³⁷ apareció en el panorama editorial a comienzos de 1933 nuevamente con el sello de Espasa-Calpe. El libro se articula alrededor de catorce capítulos y un breve texto que sirve de marco y

34 Francisco Valdés, *8 estampas extremeñas con su marco*, edición, introducción y notas de Manuel Simón Viola y José Luis Bernal, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2013, p. 25.

35 *Ibidem*.

36 En un artículo anterior abordamos ya, aunque de manera parcial, el influjo de Cervantes y Azorín en la obra de Valdés. Se trata de Guadalupe Nieto Caballero, “Otras voces de la Edad de Plata: Francisco Valdés, escritor y crítico literario”, *Castilla. Estudios de literatura*, 7 (2016), pp. 652-670 (662-664).

37 Consúltese la cuidada y completa edición de *Letras* de José Luis Bernal: Francisco Valdés, *Letras (Notas de un lector)*, introducción, edición y notas de José Luis Bernal, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1993.

justificación del volumen (el “Antecedente”). Desde el principio el autor expone su perspectiva lectora como germen de los textos, de ahí la incorporación del “Antecedente”. Las glosas de este libro siguen la línea del lenguaje del ensayo clásico, por lo que, en lugar de recrear una obra, como en *Resonancias*, hace un comentario de esta y un retrato del autor. Asimismo, y a diferencia del libro de 1932, donde afloran ecos clásicos junto a otros coetáneos, en *Letras* el autor se detiene en escritores de su momento como Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Gerardo Diego, Antonio Machado o el propio Azorín.

Por otra parte, y como venimos comentando, el extremeño encontró en los diarios el medio en el que dar a conocer su obra y la de otros escritores. A diferencia de Azorín, por ejemplo, su colaboración en la prensa no fue su medio de vida principal, sino que siguió ejerciendo como abogado y trabajando como profesor de Historia en el Colegio San José de Don Benito, centro en el que se formó parte de la intelectualidad extremeña de la época. No obstante, la prensa, como decimos, sirvió de escaparate para su obra y la de los escritores a los que reseñaba. Los diarios *Correo de la Mañana* y *Hoy* de Badajoz fueron una oportunidad para los escritores de las décadas diez, veinte y treinta para acercar la literatura —y la cultura en general— a un público poco letrado y deseoso de este tipo de páginas. En ambos diarios, Valdés se encargaba de abrir una ventana al panorama cultural español y europeo de la época. Buena parte de estos textos estaban escritos desde Madrid, de cuya vida literaria participaba.

Por último, si se consideran los criterios que expone el escritor acerca de este género en el artículo “Sobre el tema del ensayo”, publicado en *Informaciones* en junio de 1933, y recogido más tarde en el volumen póstumo de *Vida y Letras* (1980), los textos en prensa y los que aparecen en *Resonancias* y *Letras*, independientes y variados, encajarían en la definición de “ensayos literarios”, por cuanto que el *leitmotiv* de cada reflexión es un texto o autor literario. Cada texto es un “enlace de sugerencias o resonancias” literarias que nacen del ejercicio impenitente de lector³⁸. Los textos suelen tener una extensión similar —“ni de largas ni de cortas propor-

38 Francisco Valdés, “Sobre el tema del ensayo”, *Informaciones*, 17 de junio (1933), p. 12. Puede consultarse también en Francisco Valdés, “Sobre el tema del ensayo”, en *Vida y letras. Páginas electas*, ed. Magdalena Gámir y Manuel Hidalgo, Madrid, Taravilla, 1980, pp. 387-391 (p. 388).

ciones”—, sobre todo aquellos publicados en periódicos y revistas, y sus notas diferenciales son la “carencia de lógica y presencia de intuición”³⁹.

3. LOS OJOS EN AZORÍN: LECTURAS Y CREACIÓN

La diferencia entre la crítica desarrollada por Azorín y Francisco Valdés y la crítica más ortodoxa es que en el caso de los autores de los que tratamos en este artículo la glosa del libro deja de ser un mero comentario superficial, o coyuntural, para convertirse en una nueva creación artística. Como se ha destacado a propósito de Azorín, Valdés es también un lector culto y refinado con una vasta cultura bibliográfica, diríase enciclopédica, y con el instinto para dar en cada lectura con un motivo inspirador. De hecho, y en la línea de Azorín, son los libros de otros escritores los que dan forma a la prosa valdesiana. Ambos autores, además, se alejan de la crítica erudita, afanada en la búsqueda del detalle o el dato ocasional. Tampoco participan de la crítica formalista, centrada en el criterio retórico y estilístico, ni de la crítica histórica, que se atiene a ordenar cronológicamente los datos del libro, autor, género o época. Véase lo que afirmamos, por ejemplo, en el siguiente fragmento, extraído de un artículo dedicado a Valle-Inclán:

Se ha presentado en Madrid, llegado de Galicia, un raro personaje que se dice literato y descendiente de la nobleza galaica. ¿Quién es este linajudo señor que tan a lo arbitrario se comporta y se atavía? Trae unas largas y nudosas melenas, un macferlán verdinegro, un sombrero de media copa, unas gafas barrocammente concheadas, una barba apostólica e hirsuta. Diz que viene a la conquista de la corte de las Españas. ¿Qué armas trae para realizar tan magno empeño? ¡Un libro! Sí, un pequeño volumen que se titula *Epitalamio*, escrito con una prosa moderna, galante, ática, refinada; con un estilo que se despega de toda la literatura del tiempo⁴⁰.

39 *Ibidem*.

40 Francisco Valdés, “Nuestros escritores. Don Ramón del Valle-Inclán”, *Correo de la Mañana*, 23 de abril (1915), p. 2.

El texto, sin ir más lejos, ofrece guiños y paralelismos evidentes con otro texto de Azorín al que hace referencia en el propio artículo. Se trata de “La Generación del 98”, publicado en *La Esfera* en abril de 1914. En esta ocasión, Azorín hablaba así de Valle:

Lleva unas largas melenas Valle-Inclán. Acaba de llegar de Galicia. ¿Es un gran señor? ¿Es el último de los conquistadores de América? Es, sí, un grande, un soberano señor de la prosa castellana. Ha publicado, allá en su tierra, un libro del que no se encuentran ejemplares en Madrid. Ricardo Fuente posee uno, y de cuando en cuando, como quien nos hace un exquisito regalo —y lo es en efecto— lo saca del bolsillo, y, con dicción admirable, nos lee unas páginas. Valle-Inclán ha recorrido las librerías con *Epitalamio*; no ha colocado más que cuatro o seis ejemplares. Genialmente, con altivez magnífica, Valle-Inclán abre la ventana del café y lanza su librito a la calle⁴¹.

En cuanto al estilo, Azorín apelaba a una expresión “libre de tecnicismos, la mayor claridad en la exposición, abierta con un preámbulo explicativo de sus intenciones y cerrada con una demanda de benevolencia a oyentes y lectores”⁴². Este es, precisamente, el rumbo que tomaría la prosa de Francisco Valdés. Su estilo se caracteriza por una sintaxis y léxico sencillos, como puede apreciarse en las siguientes líneas:

Pasan veinte o veinticinco años y surge en Madrid —solo en Madrid— una nueva “generación” de intelectuales. Está mejor dotada de elementos técnicos para conseguir la realización de su tarea. Su preparación es más sólida y seria. Su sensibilidad más refinada. Su erudición más extensa y profunda. Su criterio más amplio y seguro. No en vano se han abierto las fronteras murales de la cultura entre España y los países del centro de Europa: labor meritísima de don Santiago Ramón y Cajal. Pero a esta nueva juventud le acontece la misma dolencia que a la anterior: falta de amor a España, impedido por su egolatría⁴³.

41 Azorín, “La Generación del 98”, *La Esfera*, 25 de abril (1914), p. 7.

42 En Antonio E. Díez Mediavilla (coord.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Editorial Aguaclara, 1998, p. 59.

43 Francisco Valdés, “Notas de un lector. Sintiendo a España”, *Correo de la Mañana*, 18 de abril (1925), p. 3.

Por otra parte, respecto a la estructura, los textos no suelen presentar un esquema fijo. Sí podemos advertir, no obstante, una serie de elementos que se repiten de manera más o menos consistente en ambos autores. Así, suelen contar con un preámbulo explicativo que sirve para introducir el tema, obra o autor que se comenta —“¿Dar una impresión de la obra de Baroja, sin notas, sin apuntes, guiándonos solo por los recuerdos? Cosa difícil; lo intentaremos”⁴⁴— y una demanda de benevolencia a los lectores como cierre: “El relleno, la fantasía y la musicalidad que puso Felipe Cortines y Murube solo lo podemos adquirir leyendo las páginas del volumen así titulado: *Jornadas de un peregrino: Viaje a la Tierra Santa*”⁴⁵. Otro elemento frecuente son las citas, la bibliografía y los comentarios bibliófilos que ambos incorporan a sus textos. En ocasiones, tanto Azorín como Valdés se permiten ciertas licencias y no citan textualmente algunos fragmentos de la obra que sirve de base para su comentario. Por ejemplo, en el capítulo de “Homenaje a Cervantes”, incluido en *Resonancias*, Valdés cita entre comillas que Constanza “Viste saya y corpiño bajos, verdes, zapatos colorados”⁴⁶. En *La ilustre fregona*, el texto de origen, leemos: “Su vestido era una saya y corpiños de paño verde, con unos ribetes del mismo paño. Los corpiños eran bajos [...]. No traía chinelas, sino zapatos de dos suelas, colorados”⁴⁷. No obstante, la descripción que recrea el extremeño coincide plenamente con la de la joven mesonera.

En una obra como *Resonancias*, todo texto surge de otro texto previo, incluso aunque no se mencione. Entre sus páginas reconocemos textos de Jacinto Benavente, Rafael Sánchez Mazas o Pío Baroja; estas obras sirven de base para el nuevo texto y lecturas que propone Valdés. Pongamos por caso la última resonancia, “Un queso de bola”, cuyo trasfondo es, sin duda, *Aurora Roja* (1905), de Pío Baroja. En ningún momento de la resonancia se menciona ni la obra ni el autor, pero los ecos son evidentes tanto por el asunto tratado —un asunto histórico novelado, en este caso—, como por la forma de abordarlo —los mimbres narrativos recuerdan a la obra que le sirve de base—. El juego que Valdés establece con el lector es

44 Azorín, “Pío Baroja”, *Blanco y Negro*, 25 de julio (1915), p. 8.

45 Francisco Valdés, “Literatura. Apunte: Viajando en un libro”, *Bética*, 28 (1915), p. 6.

46 Francisco Valdés, *Resonancias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 60.

47 Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2007, II, pp. 155-156.

evidente. “Un queso de bola” es, sin ninguna duda, y tomando la terminología de Genette, un hipertexto de *Aurora Roja*, en tanto que este es un “texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos de ahora en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*”⁴⁸.

3.1. *Lecturas, recreaciones y reseñas*

Como venimos viendo a lo largo del artículo, el modelo crítico azoriniano fue uno de los puntos de partida para la prosa de Francisco Valdés. A los elementos ya mencionados se suma el bagaje de lecturas al que el extremeño fue dando forma, motivado, en parte —y precisamente—, por el proceder crítico y creativo de Azorín. De él tomó en buena medida la base para sus relecturas. En este apartado ponemos en común las lecturas de ambos escritores y tratamos de establecer un mapa de la intertextualidad entre ellos. El fondo lector al que nos referimos justifica en buena medida los distintos niveles de metaficción que encontramos en Valdés, dando lugar a textos que participan del ejercicio de la hipertextualidad que define Genette y al que acabamos de referirnos, esto es, “toda relación que tiene un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁴⁹. De esta manera, Francisco Valdés colabora de manera entusiasta en el rescate de los clásicos iniciado por el alicantino. En términos de Azorín, se trata de una *palintocia literaria*, esto es, de un rescate y renacer de los clásicos: de traerlos de nuevo a la vida y atraer a los lectores modernos hacia el arte de los viejos autores.

Un capítulo al que ya nos hemos referido es “Homenaje a Cervantes”, incluido en *Resonancias*. La trama argumental continúa *La ilustre fregona* de Cervantes y tiene un referente indiscutible en “La fragancia del vaso” (*Castilla*) de Azorín. En este episodio, Valdés propone una recreación en la que modifica las vidas de personajes tan conocidos como la joven Constanza, Diego de Carriazo y Pedro de Avendaño. En el cuento de

48 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, p. 16.

49 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

Azorín el narrador traslada al lector veinticinco años después del periodo en que transcurren los acontecimientos de la novelita ejemplar. Se centra en el devenir de Constanza, ahora casada y con hijos, y su visita al mesón en el que trabajó y del que ya no queda ningún recuerdo. En el texto de Valdés, en cambio, el narrador pide al lector que se traslade desde su contemporaneidad, 1925, al siglo XVI, y en concreto al mesón del Sevillano en Toledo, coincidiendo así con la temporalidad del relato cervantino. Reproduce fragmentos textuales y recrea algunos de los momentos más representativos de esta novelita.

Hacia el final del capítulo vemos cómo Pedro de Avendaño sale del mesón y camina sin rumbo fijo durante la madrugada hasta que escucha pasos en la lejanía. Se refugia en un portalón de la calle del Cristo y ve venir a dos caballeros embozados. Se trata de Alonso de Carrillo y Lope de Sandoval, que se disputan en duelo el amor de doña Inés de Tordesillas, con Avendaño como testigo oculto e inesperado. El autor inserta aquí la leyenda becqueriana de “El Cristo de la Calavera”. De hecho, Valdés alude a la “pálida y mortecina lamparita de aceite que alumbraba al Cristo” como lugar al que se dirigieron Carrillo y Sandoval para dirimir su honra y el amor de la dama, espacio simbólico de la leyenda⁵⁰. Posiblemente Valdés relacionó la novela ejemplar con la historia de Bécquer porque transcurre en Toledo y tanto en una como en otra peripecia aparece la calle del Cristo. A partir de aquí, el narrador regresa a su contemporaneidad e indica que nada más se supo de aquel Pedro de Avendaño, salvo rumores que lo situaban en tierra flamenca, otros en Medina, Rioseco o Barco de Ávila. Sin embargo, y aquí reside otra clave de la originalidad del texto de Valdés, remite a dos autores que más tarde dieron noticia de su destino: Cervantes y Azorín:

Un manco escritor que vivió en la segunda mitad del siglo XVI, muy celebrado por la donosa historia que compuso en loor de un caballero manchego que dieron en llamarle loco, nos le presentó casado con una dama de condición elevada, a quien durante su juventud llamaban, en un mesón de Toledo, “la ilustre fregona”. Otro escritor del siglo presente, discípulo del anterior, le ha donado dos hijos, en una crónica espiritual que ha titulado “La fragancia del vaso”⁵¹.

50 Francisco Valdés, *Resonancias*, p. 65.

51 *Ibidem*, p. 67.

De esta manera, a la vez que proyecta un componente novedoso —la leyenda de Bécquer—, Valdés reconoce sus fuentes. No obstante, considera que solo se puede conjeturar. Dice que la leyenda se la contó “una desdentada vieja de negras tocas y aire sibilítico”, quien le dijo que de Tomás Pedro jamás volvió a saberse nada⁵². Este recurso metaficcional permite a Valdés proyectar un mayor perspectivismo sobre su obra, confiriéndole objetividad y verosimilitud al afirmar la imparcialidad del autor y su no participación en la edición del texto —el autor se presenta así como mero “editor” de las noticias que le han llegado—.

Similar técnica domina el episodio de “Un hidalgo”, incluido en *Letras*, y cuyas bases más inmediatas son el texto homónimo de Azorín en *Los pueblos* (1905), y “Lo fatal”, en *Castilla*. El punto de partida de todos ellos es el tratado tercero de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Como en “Homenaje a Cervantes”, Valdés juega con la temporalidad al localizar al protagonista en su coetaneidad, en unión inevitable con el pasado del *Lazarillo*. Los textos de Azorín se desarrollan en Toledo y Valladolid, mientras que el de Valdés se sitúa en Alcántara, en la frontera cacereña entre España y Portugal. En su relato, Valdés pone en boca de sus personajes comentarios políticos y literarios. Las campanas, que también aparecen en Azorín, parecen querer anunciar al hidalgo “visiones turbias de aciagos tiempos en inmediata perspectiva”⁵³. A lo largo del texto, y con el simbolismo de las campanas, el narrador manifiesta de manera tajante su oposición al régimen republicano y sus políticas⁵⁴.

Por otra parte, el hidalgo valdesiano está casado y tiene cinco hijos. El texto de Azorín presenta un giro inesperado hacia el final, con la inclusión de algunos versos de “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”, de Góngora, y la asimilación del hidalgo con el caballero de la mano en el pecho del Greco⁵⁵. En Valdés, en cambio, el narrador

52 *Ibidem*, p. 68.

53 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, p. 150.

54 La fecha de escritura del texto, 1932, es también reveladora pues fue entonces cuando una de las fincas de Valdés fue invadida por jornaleros republicanos. En “Las retamas”, texto incluido en *8 estampas extremeñas con su marco* (1932), aparece recogido este episodio.

55 Las alusiones y referencias al Greco en las letras hispánicas no son novedad. Así lo apunta Rafael Alarcón Sierra en *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014. Alarcón

da el salto al texto —pasa de la tercera a la primera persona— y departe sobre temas literarios con el hidalgo. Centran su atención en Ricardo de León y su última novela, de 1932, *Bajo el yugo de los bárbaros*, aunque hacen mención a otras publicaciones del escritor catalán, como *Casta de hidalgos* (1908) y *La escuela de los sofistas* (1910). Esta referencia confirma la modernidad de las obras y autores que perfila en las páginas de *Letras*, y que distan, en buena medida, de los episodios de *Resonancias*. El texto plantea así un doble propósito: crear literatura a partir de la literatura de otros (el *Lazarillo* y Azorín en este caso) y proyectar un comentario crítico hacia un autor coetáneo, Ricardo de León. El ejercicio mismo de la lectura del hidalgo, personaje que conecta directamente con el del tratado tercero del *Lazarillo*, se convierte en pretexto para comentar de manera crítica la obra de un autor del primer tercio del Novecientos.

Junto a estas recreaciones con trasfondo crítico, Valdés elaboró también reseñas y comentarios sobre la obra de autores de su tiempo. Uno de los escritores a los que dedicó mayor atención fue Pío Baroja: “Entre la novelística contemporánea española, el ejemplar Baroja fue el de mi máxima predilección”⁵⁶. El novelista vasco es también, tras Cervantes, el autor más reseñado por Azorín. En “Tres fechas sobre Baroja”, un capítulo de *Letras* formado a partir de artículos que se publicaron previamente en prensa, Valdés destaca el cultivo que el autor de *Camino de perfección* hace del folletín psicológico, afirmación que coincide con la expresada años antes en un artículo del *Heraldo de Zamora* en el que los protagonistas (un librero y el propio autor) dialogan acerca de la novela contemporánea: “Pudiera decirse que es el inventor del ‘nuevo folletín’, un folletín literario, culto, educativo; pero folletín a la postre, por su estructura externa”⁵⁷. Destaca asimismo su concisión y el humor que recorre sus obras. Volviendo al episodio de *Letras*, Valdés considera que en la novelística de Baroja se distinguen dos castas de personajes: “una, aquellos que, sin opción a ello, gozan de las aventuras del vivir, actuando satisfechos, felices y con-

destaca la presencia de Doménikos Theotokópoulos en la literatura española de la primera mitad del siglo XX y afirma que el pintor de origen griego “es visto como un precedente de simbolistas, modernistas, cubistas, futuristas o expresionistas” (*ibidem*, p. 9).

56 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, p. 117.

57 Francisco Valdés, “Crónica. Pío Baroja”, *Heraldo de Zamora*, 6 de mayo (1914), p. 1.

tentos; otra, los que constantemente guían sus pasos hacia la felicidad, sin que jamás consigan vislumbrar un rayo feliz”⁵⁸. Dentro del segundo grupo tendrían cabida aquellos que, según Azorín (1906), participan de “un mundo misterioso y fatal de desdichados, viandantes, vagabundos y criminales. Con esta gente se mezcla otra de buena fe, hombres buenos caídos en la miseria, ‘mártires de la idea’, propagandistas ingenuos, humoristas que soportan alegremente su torpeza”. Al final de este capítulo de *Letras*, y retomando el concepto de *receptividad cerebral* al que aludía Azorín (cf. §1), Valdés da cuenta de los cambios de percepción sobre la obra de Baroja, atendiendo a distintos momentos de su vida y a sus lecturas. Así, el extremeño pasa de la admiración inicial al lamento, por cuanto el novelista ha quedado sepultado “entre el escombros de sus impropiedades para muchos lectores que antes le fueron férvidos. Tampoco creo que la gente nueva se encare con él. Se quedó rezagado”⁵⁹.

A la luz de todo lo expuesto, podemos considerar que la labor crítica de Azorín tuvo reconocimiento y continuidad en escritores más jóvenes como Francisco Valdés. Un aspecto destacado de la labor crítica de los escritores que hemos tratado es que crean literatura inspirada en la lectura de las obras de otros autores; hacen una valoración de la literatura desde los textos, apelando a la libertad en el examen y reivindicando en todo momento que no existen resultados definitivos en la crítica literaria. Azorín y Valdés son dos escritores que leen, y mientras leen no dejan de mirarse “en una galería de espejos en los que los libros se transforman y cuyos renglones-azogue puede traspasar, como Alicia, para adentrarse en el pasado y encontrarse allí [...] con su propia alma”⁶⁰. Leer consiste, al fin y al cabo, en construir un juicio práctico a partir de las circunstancias de cada época, y este camino discurre parejo a la lectura. Es posible, en fin, que las mejores páginas de Valdés, nacidas algunas de ellas del modelo azoriniano, sean aquellas que surgen de una sensibilidad lectora más que de un criterio que enjuicia.

58 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, p. 119.

59 *Ibidem*, p. 155.

60 Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, San Vicente de Raspeig, Universidad de Alicante, 2007, p. 31.