



## *Los cuentos de Azorín*

Mariano Baquero Goyanes

### - I -

A la primera época de José Martínez Ruiz, cuando éste firmaba con su nombre y apellidos, tras haber utilizado los seudónimos de *Cándido* y *Ahriman*, y antes de popularizar el de *Azorín*, pertenece su primer libro de cuentos, *Bohemia* (1897).

La verdad es que con *Bohemia* Martínez Ruiz no había encontrado aún el camino del cuento, descubierto en 1929 con *Blanco en azul*. Con posterioridad aparecieron otras colecciones de relatos: *Espanoles en París* (1939), *Pensando en España* (1940), *Cavilar y contar* (1942), *Sintiendo a España* (1942) y la colección de *Cuentos*, publicada por Afrodisio Aguado en 1956. Quedan fuera de esta lista los muchos cuentos azorinianos dispersos por revistas y periódicos como *Blanco y Negro*, *La Prensa*, de Buenos Aires, etc. Y si a tales narraciones añadimos aquellas páginas de Azorín -en *Castilla*, *Los pueblos*, etc.- que, de hecho, equivalen a cuentos o se acercan mucho a tal especie, podremos llegar a la conclusión de que Martínez Ruiz ha sido uno de los más fecundos cultivadores del cuento en nuestra literatura, tras los precedentes de un *Clarín* o una Pardo Bazán.

Con razón decía Azorín en un artículo («El arte del cuento», publicado el 17 de enero de 1944 en *ABC*) que llevaba escritos «más de cuatrocientos cuentos», a la par que reconocía cómo «el hábito facilita la gestación». El hecho de que, en 1956, utilizara Azorín dicho artículo como «Prólogo» para una colección de sus *Cuentos* (presentado aquí con el título de *La Estética del Cuento*), revela hasta qué punto el autor concedió importancia a esas páginas periodísticas.

Junto a ellas cabría citar algunas otras que servirían para darnos una imagen de lo que Azorín entendía por *cuento*. Así, ya en 1939 y en la colección *Espanoles en París* aparece un relato, el titulado «Un cartujo en París», en el que Azorín da -por primera vez, que yo sepa- una definición (mejor, una equivalencia) del cuento, que después habría de repetir en el artículo de 1944: «Fulgencio Grases, escritor español refugiado en París, escribe cuentos. Escribe otras muchas cosas. El cuento es lo que más le seduce. Dice Fulgencio Grases que el cuento es la flor de la literatura. El cuento representa en la prosa lo que el soneto en la poesía. El que no sepa escribir un cuento, no domina su arte».

En el citado artículo de *ABC*, de 1944, utilizado luego en 1956 como prólogo de sus *Cuentos*, se repite la misma equiparación literaria: «El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso».

Azorín se limitó a apuntar esta fórmula, sin desarrollarla, quizá por lo intuitivo de la misma y por la virtud apotegmática de su deliberada concisión. En 1949 creí oportuno servirme de ella para justificar mi aproximación del género estudiado a la poesía: «La semejanza entre la concepción del cuento y la de la poesía es la que, seguramente, ha hecho decir a Azorín que el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso».

«El soneto supone un esquema rígido de versos, de sílabas y de acentos, al que ha de adaptarse el pensamiento poético del *autor*. El límite del cuento es flexible, no sujeto a esquema alguno, sino impuesto por la índole del asunto. No obstante, la comparación de Azorín es certera, ya que la finura, la concentrada belleza y la precisión del cuento evocan las características de los mejores sonetos»<sup>1</sup>.

Más recientemente, en 1967, al insistir sobre ese allegamiento entre cuento y poesía -percibido ya, en 1898, por la Pardo Bazán, y, en nuestro siglo, en 1958, por Alberto Moravia-, he vuelto a servirme de la comparación azoriniana:

«Es así como, aun admitiendo que la forma del cuento se relaciona muy estrechamente con la de la novela, su tono ya no puede ser calificado de novelesco. Y sin que el mismo admita totalmente la consideración de *poético*, parece claro que es a éste al que más se acerca, aunque su acento, su voz, no sean los de la pura poesía lírica. Es rasgo propio de ésta su fuerza penetrativa, que diríamos se afila cuando el molde métrico se presta a ello. De ahí lo acertado de la comparación azoriniana entre el cuento y el soneto. La intensidad poética que ésta conlleva en sus catorce endecasílabos es fruto y consecuencia de tan limitada estructura. [...] Y no es, naturalmente, que el cuentista opere por reducción, y comprima en los límites de un cuento un tema o un asunto que podría haberse desarrollado con más eficacia en las dimensiones de una novela. Lo que sucede es que el cuentista intuye cuáles son los asuntos adecuados a la forma del

cuento, de manera semejante a como el sonetista sabe bien cuáles son las motivaciones que pueden apretarse en los catorce versos, sin que se le ocurra comprimir en ellos lo que hubiera sido materia de una composición poética más amplia. ¿Cabe, por ejemplo, imaginar a Quevedo apretando la materia de su famosa *Epístola censoria* en uno de sus sonetos; o, por el contrario, diluyendo la sustancia de alguno de éstos -piénsese en la serie de los llamados metafísicos, en los que tiempo y muerte constituyen las motivaciones fundamentales- en la estructura de una extensa epístola?»<sup>2</sup>.

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

Lo que simplemente rechazo es la muy divulgada creencia de que esto es posible con cualquier cuento, con los más de los cuentos. Y ésta venía a ser a postura teórica de Azorín, el cual en su citado «Prólogo» de 1956 decía: «todo verdadero cuento se puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela».

El que Azorín fuera capaz de realizar tales metamorfosis no me ha convencido nunca demasiado. Creo que con las mismas queda probada la habilidad de su autor, pero nada más. Para mí, «las diferencias entre novela extensa, corta y cuento residen en algo más que sus dimensiones, con ser éstas las que, al imponerse a nuestra vista de forma muy ostensible, parecen delimitar con suficiente claridad el área específica de cada género. Ese 'algo más' viene dado por la índole de sus argumentos. Imaginemos un cuento típico, un clásico del género -v. gr., "¡Adiós, Cordera!", de *Clarín*-, convertido en novela. El alargamiento de tan breve anécdota equivaldría a la anulación de su intensidad, de su fuerza emocional y poética. La virtud estética de un relato como ése está en razón directa de su brevedad, y tan pronto como ésta cediera el puesto a una considerable extensión narrativa, se evaporaría, simultáneamente, el aliento poético que sólo parecía poder darse en las escasas páginas del relato breve. Con su ensanchamiento se diluiría, se disolvería lo que antes era apretado granulo emocional»<sup>3</sup>.

Con excepción de tal distinguo -que quizá carezca de fuerza, habida cuenta de que siempre tiene más validez la realización del creador (en este caso, Azorín) que la especulación o teoría del crítico-, nada tengo que oponer a las restantes apreciaciones de Martínez Ruiz sobre el cuento. Ya en «Paloma del campo» -relato incluido en la colección *Pensando en España*- el narrador-protagonista dice: «No sé si podré imaginar un nuevo cuento. El arte del contar me apasiona. Lo reputo por el más arduo». Y en el artículo de *ABC* de 1944: «El cuento es cosa difícil; necesita tres períodos: prólogo, desenvolvimiento y epílogo. No se puede llevar al lector durante cierto trecho para enfrentarle luego con una vulgaridad. Desde el primer instante, análogamente de lo que sucede en el teatro, el lector ha de 'entrar' en el cuento. Después de escribir tantos

cuentos, he llegado a la conclusión de que el verdadero cuento, el más artístico, es el que el cuentista forja con una minucia; el cuento con argumento de cierta truculencia está al alcance de todos. Naturalmente que la minucia de que se trate ha de ser cosa delicada».

En el prólogo de *Cavilar y contar* (1942) se encuentran ya ideas semejantes: «Un cuento ha de ser narración breve. En esos términos angostos se ha de encerrar lo siguiente: exposición, desenvolvimiento y epílogo. Si el cuento no guarda armonía, proporción, equilibrio en todas sus partes, no será cuento bueno. La brevedad no ha de empecer tampoco a la plenitud artística. Dentro de tan apretados límites, bien se puede - si se sabe- encerrar una obra de arte».

A tan repetidas afirmaciones sobre la dificultad y alta categoría estética del cuento, une Azorín en el mismo prólogo de *Cavilar y contar* la muy certera apreciación de que «el cuento es cosa moderna; nace con el periódico; la necesidad de constreñir la narración a una o dos columnas hace que surja el cuento, narración abreviada. Cervantes habría sido, en nuestros días, con la necesidad periodística, un admirable cuentista».

Posiblemente con la combinación de todos esos rasgos -no muchos y muy escuetamente trazados-, obtendríamos una imagen de lo que el género *cuento* fue para Azorín. ¿Se ajustó, en este caso, la práctica a la teoría? Pienso que en lo sustancial sí, pero no de forma total, ya que son bastantes los cuentos azorinianos en los que no parecen percibirse los tres momentos de «exposición, desenvolvimiento y epílogo». Ello se debe -sospecho- a que, si bien la teoría azoriniana del cuento es bastante clara, en la práctica advertimos que no todos los presentados como *cuentos* (en los libros que llevan tal título o subtítulo) lo son realmente. Esto es lo que ocurre -por citar algunos ejemplos- con «La capilla desierta», «Misa mayor en la Magdalena», «La aventura de Corot», «Homero en el Louvre», etc., en *Espanoles en París*; o en «Se ha dormido el tiempo», «El pretérito perfecto», «El extranjero en su patria», etc., en *Pensando en España*; o con «La capa de paja» y «La seca España», en *Cavilar y contar*; o con «Las fiestas en el campo», «Una evocación», «Los vinos de España», «En el escenario», etc., de *Cuentos*.

En definitiva, este hecho se explica por la tradicional confusión en que el cuento ha vivido, desde el siglo XIX, cuando se cruzó y mezcló con otras manifestaciones narrativas breves: el cuadro de costumbres, el poema en prosa, etc. En la obra de Azorín no siempre es posible diferenciar con acuidad tan menudas especies literarias. Aceptemos, pues, como *cuentos* los así presentados por su autor, y a su través tratemos de ver cuáles fueron el significado y alcance que el género tuvo en la obra literaria azoriniana.

## - II -

Hay en *Los pueblos* estampas o capítulos que muy bien podrían haber sido publicados por Azorín como cuentos, en cualquiera de los volúmenes así subtitulados. Un lector fiel de Azorín no advertirá grandes diferencias entre los relatos que su autor agrupó como cuentos y los que, en *Los pueblos*, llevan los títulos de «Los toros», «El

buen juez», «Un trasnochador», «El pez y el reloj», etc. Recuérdense asimismo capítulos de *España*, como «Vida de un labrantín», «El melcochero», «Juan el de Juan Pedro», o las extraordinarias estampas de «Las nubes», «Lo fatal», «La fragancia del vaso», «Una flauta en la noche», «La lucecita roja», etc., en *Castilla*. Títulos como los últimamente citados podrían incluirse sin dificultad en cualquier antología de cuentos. Es más, yo diría que alguno de ellos -v. gr., «Una flauta en la noche», «La lucecita roja»- suponen casi las más altas cimas que Azorín logró en el arte del cuento.

Es lástima que el autor no haya creído conveniente matizar el porqué de determinadas inclusiones o exclusiones. Si lo hubiese hecho, podríamos hoy ver claro en una cuestión discriminadora -tal vez, bizantinamente discriminadora-, frente a la cual apenas es posible otra cosa que la pura interpretación personal.

Examinados con atención los prólogos de Azorín a *Cavilar y contar* (1942) y a *Cuentos* (1956), podría señalarse en ambos una especial propensión del autor a identificar -con un deje o eco casi romántico- la materia más característica del cuento con lo fantástico, misterioso o sobrenatural. Así, en las líneas finales del prólogo de *Cavilar y contar* -fechado en octubre de 1941- se lee: «He reunido en este volumen algunos de los cuentos que he escrito con más cariño; los escribí cuando tenía aún entusiasmo por las fábulas un tanto complicadas; a esa complicación fui desde la primitiva sencillez; a la primitiva sencillez creo que he retornado luego. No existe, sin embargo, en estos cuentos, sacrificio de lo natural a lo sorprendente trivial. Hay, sí, en muchos de ellos, un deseo de penetrar en el mundo misterioso. En la lejanía, más allá de las apariencias cercanas, he procurado que se entrevea una región ignota; en esa región ignota, lo que a nosotros nos parece azar es un orden preestablecido, y lo que reputamos misterio es claridad eterna».

Por otro lado, en el artículo que sirvió de prólogo a los *Cuentos* (1956), la breve delimitación teórica del género está situada entre la narración de varios cuentos, uno de ellos el de un poeta que un día ve a una sirena. Nadie da crédito a su historia; lo cual satisface al poeta: «así guardaría para él solo la imagen de la hermosa sirena; de otro modo semejaría que, al crearle sus convecinos, se la apropiarian». Más tarde en un café madrileño traba amistad con un caballero que resultaba ser un antiguo marino: «Ocurrió que cierto día, después de mucho tiempo de relaciones cordiales, el viejo marino contó que él había visto, precisamente por los lugares en que el poeta se deportaba con su barca, un prodigio: una sirena, en suma. El poeta le escuchó conmovido; pero al día siguiente ya no volvió al café; no puso ya en él los pies jamás».

Los otros cuentos, con cuyo esquema se cierra el prólogo, son otras tantas variaciones sobre una posible narración para el Día de Reyes. Con ello no hace Azorín otra cosa que ajustarse a una tradición cuentística que tuvo gran vigencia en el XIX. Los cuentos que Azorín presenta en su prólogo se refieren -un cuento por rey- a cada uno de los tres personajes, Melchor, Gaspar y Baltasar. Y el artículo se cierra con un cuento en que aparecen conjuntamente los tres personajes y que equivale a un símbolo -un apólogo- de la confraternidad cristiana.

He resumido todo esto porque sospecho que Azorín en su concepción del cuento -ya que no siempre en su tratamiento- se ajustó bastante a la imagen romántica del género. Entiéndase bien que con tal suposición no quiero decir que Azorín fuese fundamentalmente un cuentista calificable de post o neorromántico (a veces sí lo es,

sobre todo en determinados relatos de *Blanco en azul*). Lo único que deseo sugerir -con toda clase de reservas- es que, para Azorín, el cuento de tema fantástico, misterioso o sobrenatural, debió ser algo más que una posibilidad temática del género: debió ser, casi, el género mismo, en su versión más auténtica y primigenia.

Es cierto que en un examen temático de los cuentos azorinianos, los caracterizados por esa tonalidad -la fantástica o sobrenatural-, representan sólo una pequeña parte. Aun así, ésta me parece hartamente expresiva, contemplada a la luz de las apreciaciones que he creído conveniente destacar en los prólogos azorinianos.

La existencia de cuentos realistas -nunca demasiado, tan *sui generis* es el posible realismo azoriniano- no invalida cuanto vengo apuntando; pues la verdad es que cualquier lector de Azorín percibirá como nota común de todos o de casi todos sus cuentos un especial tono poético que los aleja suficientemente de cualquier intención cerradamente realista.

Que en los cuentos azorinianos parece prolongarse la vieja, secular, identificación del género con lo inusual, imaginativo o fantástico, lo revelan ciertas estimaciones críticas. Recuerdo ahora algunas de las formuladas acerca de la fantasía creadora de Azorín, negada por bastantes críticos, entre ellos Casares, Cansinos Assens, Mulertt, etc. Al ocuparse de este asunto, dice J. M. Martínez Cachero: «Sólo registro un testimonio que abiertamente contradiga los cinco anteriores: el de Ángel Cruz Rueda (quizá lo empañe algo su afectuoso fervor)». Y seguidamente reproduce M. Cachero unas frases de Cruz Rueda -prologuista de Azorín en la edición de sus *Obras completas*, de Editorial Aguilar-: «¿Puede decirse que carece de imaginación quien inventó tanto? Si la ficción se entiende como la de un folletinista, ciertamente carece de ella. Si se trata de urdir aventuras con las cuales se teje la existencia cotidiana, Azorín goza de imaginación fértil. Una fina coherencia guía, además, la urdimbre de estas páginas amenas [...] El análisis de media docena de libros de cuentos y de una docena de novelas, más otro centenar de cuentos no coleccionados todavía, demostraría cuanto decimos»<sup>4</sup>.

Desde luego, Cruz Rueda alude conjuntamente a novelas y a cuentos, pero con especial énfasis en el número de éstos, como si pretendiera demostrarnos que tal mundo, el de la fabulación cuentística, supone la prueba más evidente de cuan rica es la imaginación, la fantasía del escritor.

Por otro lado (bien es verdad que con referencia, fundamentalmente, a las novelas), M. Cachero ha destacado lo mucho que Azorín gusta del misterio: «Misterio y observación, desigualmente combinados a lo largo del tiempo y de la obra, constituyen el primordial fundamento del arte azoriniano: lo reconoce así el propio escritor [...]. Pero fundido al Azorín de la observación, está el Azorín del misterio, el que sabe cómo el gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye, por cuya razón, el arte no vale si no lleva ínsito un átomo de misterio. Y ambas facetas cuentan por igual en su manera: coexisten y se apoyan mutuamente»<sup>5</sup>.

Es, por tanto, muy posible que para Azorín el cuento, como especie literaria, respondiese a la tradicional identificación con lo más inequívocamente imaginativo, aunque no siempre sus relatos presentasen tal característica.

### - III -

Que Azorín tuvo una concepción tradicional del cuento -entendiendo por tal la que se remonta a la configuración del género en el XIX- lo revelan no sólo las páginas teóricas dedicadas al mismo, sino también ciertas fórmulas empleadas en bastantes relatos.

Azorín se complace, repetidas veces, en iniciar sus cuentos con alguna expresión o latiguillo típico de las más añejas modalidades del género; fórmulas casi propias del cuento infantil, de aquel que supone la muy explícita presencia de un narrador, cuya voz se adelanta en las primeras líneas y cuya presencia supone también la de un auditorio más o menos numeroso.

Recuérdense a este respecto algunos comienzos de cuentos azorinianos. A la serie *Blanco en azul* pertenece «Los niños en la playa», en cuyas primeras líneas se lee: «¿Un cuento de niños en la playa? Perfectamente. Principiemos. Pues, señor, una vez había un poeta». A la misma colección pertenece «Rosa, lirio y clavel», con el siguiente comienzo: «¿Eh, jovencitas? A ustedes les digo; sí, sí; atiendan un momento. ¿No me oyen? ¿No quieren oírme? Jovencitas, jovencitas. ¡Aquí! Quiero contarles un cuentecillo. ¿Alegre? Sí, sí». En «El pobre pescador» (perteneciente a *Españoles en París*) la introducción no puede ser más tradicional: «No metáis bulla. Os voy a contar un cuento para distraeros un rato. Vosotros sois niños formalitos. Si decís después que el cuento no es lindo, yo os digo desde ahora que doy todo lo que tengo». Y en *La estrella de Belén (Cuentos)*: «¿Un cuento de Navidad? ¿Quieren ustedes un cuento de Navidad? Acerquense ustedes a mí, formen corro en mi alrededor». Parecido es el comienzo de «La razón y la fe. Cuento de Navidad», recogido en la misma colección: en una casa de campo, junto al fuego, el más anciano de los allí congregados dice: «No es noche de dormir ésta; pasaremos entretenidos hasta media noche; os contaré un cuento».

Incluso fuera del cuento, en un relato ya de alguna extensión, propiamente una novela, *Tomás Rueda*, vuelve a servirse Azorín en las líneas iniciales de la tan querida fórmula del relato oral, tradicional: «Pues, señor, una vez era un rey... No; no era un rey. Una vez era un gran caballero. Era un valiente capitán... Tampoco; no, no era un valiente capitán. ¿Qué era entonces? ¡Ah, sí! Una vez era un niño».

Salta a la vista que en todos o casi todos los casos en que Azorín maneja el viejo esquema introductivo, lo hace movido por una intención humorística, tiernamente irónica; pero, aun así, su empleo no deja de ser revelador, sobre todo si lo confrontamos con el de otras fórmulas más literarias y artificiosas, pero asimismo tradicionales.

En muchísimos cuentos del XIX -de Alarcón, de la Pardo Bazán, etcétera- encontramos una especie de preámbulo del relato, que constituye algo así como su marco y su motivación. Fue muy frecuente en la cuentística del XIX el que sus cultivadores presentasen como primera escena de su relato, el diálogo, tertulia o discusión en torno a un determinado asunto o tema, a propósito del cual uno de los contertulios narra la historia que ha de constituir el cuento propiamente dicho.

Azorín se sirvió de tal esquema en algunos de sus relatos; v. gr., el titulado «Tom Grey», perteneciente a la serie *Blanco en azul*: Se discute entre varios amigos acerca de la fatalidad. Uno de ellos cuenta entonces la historia del *clown* Tom Grey, como expresivo ejemplo de hasta qué punto el adverso destino, la implacable fatalidad, es capaz de perseguir y acosar a algunos hombres.

Muy parecida es la introducción de «El santuario abandonado» (en *Cavilar y contar*):

«Paulino Sojo, en una reunión de amigos, de unos pocos amigos íntimos, habla de esta manera:

-Todos habéis hablado del espectáculo que más os agrada. Ahora me toca a mí».

En la misma línea está el preámbulo de «Un librito de versos» (también en *Cavilar y contar*).

Una variante de este esquema consiste en la narración no de una historia, sino de varias a propósito de un mismo tema. Es lo que ocurre en «La mayor emoción» (de *Cavilar y contar*): «-Esta rosa blanca, esta bella rosa, ¿a quién se la doy yo? Yo le doy esta rosa blanca a quien nos cuente...». Y al fin, la que así habla, «la gentil condesita de la Llana» promete entregar la rosa blanca a aquel de sus invitados -un dramaturgo, un novelista, un poeta- que «nos cuente su mayor emoción». La introducción no puede ser más del gusto romántico, como románticas son las tres historias de que se compone el relato.

No menos tradicional es la técnica -manejadísima por los cuentistas del XIX- que podríamos llamar del objeto evocador. En este caso el preámbulo del cuento viene dado por la presencia de algún objeto que despierta en el narrador recuerdos amables o (las más veces) trágicos. Recuérdese, entre los cuentos del XIX de este tipo, *La corneta de llaves*, de P. A. de Alarcón: Unos muchachos piden a un anciano que toque la corneta de llaves, negándose éste, va que aquel instrumento tiene para él un trágico significado, cuya historia pasa a contar. En la guerra carlista el anciano narrador peleaba en las filas de Isabel. Cae prisionero de los carlistas, y cuando va a ser fusilado, un amigo que tenía en aquel bando pide su perdón, diciendo que se trata de un músico -única clase militar que respetaban los carlistas, para nutrir sus bandas militares-, tocador de la corneta de llaves. Para salvarse de la muerte y librar de ella también a su amigo, el prisionero, aunque nada sabía de música, aprende en quince días a tocar la corneta hasta casi enloquecer.

*El abejorro*, de Unamuno, es también un cuento de esta clase, y su tema recuerda algo el de *La corneta de llaves*, al explicarnos aquí el narrador el porqué de su aversión hacia tal insecto.

En «El paraguas», de Azorín (de la serie *Cuentos*), la vieja duquesa de Brandilanes habla con su nieta. Es el preámbulo, de corte parecido al de *La corneta* o *El abejorro*: «No, hija mía: no gastes paraguas; el paraguas es un artefacto fatídico. Por el paraguas

me ocurrió a mí lo que te cuento». Realmente no nos enteramos de lo que le ocurrió, pues el final de la historia es contado por la duquesa al oído de la nieta. Se trata de una brevísima humorada (apenas llega a una página impresa) cuya gracia reside en lo que no se dice. La proverbial voz baja azoriniana desciende aquí, festivamente, a un nivel inaudible para el lector.

Digamos de paso que no siempre los objetos tienen en los cuentos azorinianos la tradicional función evocadora que se asigna a «El paraguas». Hay veces en que esos objetos nos son presentados con un énfasis y, al mismo tiempo, paradójicamente, con una tan nítida simplicidad, que nos recuerdan lo que los objetos son para algunos cultivadores del «*nouveau roman*», especialmente Robbe-Grillet. Cualquier lector de este novelista francés percibirá ciertas semejanzas con el tratamiento azoriniano de los objetos en algunas páginas de *La voluntad*, *Félix Vargas*, *Superrealismo* y, sobre todo, *Pueblo*. En el cuento «La infidente de sí misma» (de *Blanco en azul*) los cambios, desplazamientos, reiteraciones en la presentación de unos mismos objetos no distan demasiado -formal, no intencionalmente- de los procedimientos empleados por Robbe-Grillet en algunas páginas de *La jalousie*. La atención prestada por Azorín a una tetera en la mesa, en «Gestación» (también de *Blanco en azul*), hace casi pensar en algunas de las parodias o sátiras que en la literatura francesa ha suscitado el obsesivo objetualismo del citado Robbe-Grillet.

## - IV -

Entre los recursos tradicionales de que Azorín se sirvió para sus cuentos, tal vez habría también que incluir el muy frecuentemente manejado de la reaparición de personajes. Ya en el *Decamerón* se advierte que Boccaccio hizo del bobo y siempre burlado Calandrino, el protagonista de varios cuentos. Quizá haciéndose eco de esa tradición, un excelente cuentista italiano contemporáneo, Ítalo Calvino, en sus *Idilios y amores difíciles*, se ha servido de un mismo personaje, Marcovaldo, para distintos cuentos.

En nuestra literatura del XIX cabe recordar cómo ya Mesonero Romanos, bastante antes de que Galdós -por influencia de Balzac- pasara personajes de unas novelas a otras, hizo algo parecido (en nivel muy modesto) con algún figurón de sus cuadros de costumbres. Pero fue a raíz de *La comedia humana* cuando el procedimiento alcanzó una popularidad que ha persistido hasta nuestros días: recuérdense los ciclos novelescos de Faulkner con unos mismos personajes.

En el caso de Azorín vemos cómo el *Félix Vargas*, protagonista en *Blanco en azul* -«Los niños en la playa», «El reverso del tapiz», «Gestación», «La balanza»- y en *Cavilar y contar*: «El topacio», «El secreto oriental».

Eladio Peña aparece, en *Blanco en azul*, como personaje central de «La ecuación», «Voluptuosidad» y «Un incrédulo». El pintor Gaspar Salgado pasa por cuatro cuentos de *Sintiendo a España*: «La continuidad histórica», «Las tres fases», «Doña María de Molina» y «Días en Levante». En la misma colección, la actriz que da nombre al relato «Mariana Pardo» reaparece en «La gran Cenobia».

En alguna ocasión asistimos a la reaparición de un tema, *v. gr.*, el de Betsabé en «No se puede publicar» y en «Un astrólogo en París», ambos de *Españoles en París*. Y, por supuesto, cuando Azorín acude al pasado histórico y literario, para de él extraer y recrear motivos, situaciones, personajes; no puede ya extrañarnos la repetida presencia de unos mismos seres y asuntos: Cervantes, Don Quijote, Sancho Panza, Lazarillo de Tormes y sus amos, etc. Gustó Azorín, alguna vez, de imaginar desenlaces distintos a los que presentan las obras clásicas recreadas. Así, el pobre escudero a quien Lázaro sirve en Toledo, le imagina Azorín en «Lo fatal» (en *Castilla*) rico, pero enfermo, lleno de nostalgia por los felices años en que paseaba su miseria y su altivez por las calles toledanas. Una nueva versión de ese mismo tema la encontramos en «La soledad» (de *Sintiendo a España*).

Un total inventario de estas recreaciones temáticas de Azorín nos llevaría demasiado lejos, y exigiría poco menos que un estudio amplio, dedicado a las mismas.

Por eso prefiero ahora pasar a otro punto, conectable también -me parece- con buena parte de lo que vengo apuntando en torno al tradicionalismo literario de Azorín cuentista. Me refiero a su gusto por el apólogo, por la parábola. De hecho son bastantes los cuentos azorinianos que merecerían tan añejas denominaciones: «La ecuación», «Las tres pastillitas» (en *Blanco en azul*); «San Sebastián en París», «El anhelo de Roma». «Hay loto en París», «Tobías en París», «Las cuatro arpías» (en *Españoles en París*); «El mundo estaría mejor» (en *Pensando en España*); «Tesoro en Valladolid», «El tiempo y las cosas»; (en *Cavilar y contar*), etc. De hecho ni tan siquiera falta en algunos de esos cuentos -*v. gr.*, «El anhelo de Roma», «Las cuatro arpías»- la moraleja final, que acentúa y redondea su tono tradicional.

Con todo esto no quiero sugerir -entiéndase bien- que los cuentos azorinianos respondan a una concepción anticuada del género. Sí, tradicional, que es cosa distinta. Y tradición, en tal especie, equivale a la forjada en el siglo XIX. Realmente algunas narraciones de Azorín podrían haber sido escritas en tal época, bien por el tono y desarrollo de sus temas -*v. gr.*, «Su llegada a París» (en *Españoles en París*), «El dinero llama al dinero. Cuento de lotería» (en *Cuentos*)-, bien por «Rosa, lirio y clavel», «Tom Grey», «Voluptuosidad», «Como una estrella errante», entre otros, de la colección que quizá más abunda en tales rasgos, *Blanco en azul*.

## - V -

También tiene una cierta ascendencia tradicional la fórmula, bastante empleada por Azorín, que pudiéramos llamar del «cuento en el cuento».

Ya en 1884, y en sus *Aguafuertes*, Armando Palacio Valdés se sirvió de tal fórmula en el bienhumorado relato «Seducción». Refiere el autor cómo el editor de una revista literaria le pidió un cuento, y, apremiado por el encargo, salió un día a pasear en busca de un posible argumento. En un banco de un parque público oye la conversación de un joven matrimonio. Ella, guapa, mientras charla con su marido, coquetea descaradamente con el narrador, que se entusiasma ante las miradas femeninas y empieza a acariciar planes de seducción. Hablan los casados de los novios, y de si alguna vez se enamoró el

marido de una mujer casada. Confiesa éste que cierta vez, en el teatro mantuvo una especie de *flirt* visual con una dama que estaba en una butaca próxima con su marido. Al salir y seguirles vio cómo ella, en una calleja oscura, volvía la cabeza hacia el seguidor, besando luego sonoramente a su marido. La joven casada aplaude el final de la narración y besa a su marido, tras mirar al cuentista, que se aleja defraudado, pero con el tema de su próximo relato en la cabeza.

Las narraciones en que Azorín maneja la técnica del «cuento en el cuento» tendrían más bien su modelo en alguno de los famosos «sonetos del soneto», como el de Diego Hurtado de Mendoza, y, sobre todo, el popularísimo de Lope de Vega: «Un soneto me manda hacer Violante».

En *Blanco en azul* viene a ser un «cuento del cuento» «El reverso del tapiz», con el inevitable Félix Vargas como protagonista: «¿Por dónde principiará Félix Vargas, el poeta, su cuento? Ha de escribir Félix un cuento; está el poeta tendido en la cama». Se produce entonces una especie de desdoblamiento o multiplicación de su persona. En tanto que Félix está en su casa de Errondo-Aundi, en San Sebastián, ve en París a Félix Vargas. ¿Los destinos de ambos podrían confundirse? Un personaje irreal se le aparece al Félix de París y le dice que: «En este momento un *clown* que hay muy lejos de aquí, en España, en Albacete, ha decidido trabajar en el circo el domingo próximo; estaba un poco enfermo; ha estado varios días sin trabajar; ya está limpio de fiebre; puede dedicarse a su profesión. Y de su reaparición el domingo próximo depende tu vida». El Félix Vargas imaginado se estremece, y otro tanto le ocurre al real, que está en Errondo-Aundi. El resto del cuento lo ocupa un tema muy azoriniano: el de la fatalidad. El Félix real es quien se salva de la muerte, por un aparentemente casual engranaje de circunstancias.

En *El pobre pescador* -cuya introducción ya hemos reseñado- se presenta el caso del noble señor, reducido casi a la pobreza en París. Pescador en el Sena, encuentra cierta vez un anillo en el interior de un pez. Al ponerlo en el dedo, recupera mágicamente su riqueza, pero no la felicidad, ya que el anillo prodigioso le había hecho olvidarse de España y de los suyos: «Cuando el pobre pescador tornó a su casa, iba aquel día muy despacio. No os he dicho que a los niños no se les debe engañar. Los cuentos que se les cuentan deben ser verosímiles. Este lo es. El pobre pescador, cuando caminaba por las calles de regreso del río, pensaba: La verdad es que yo podía ganarme la vida en París escribiendo cuentos. Con esa historia del anillo y del palacio, que hoy he imaginado mientras estaba pescando, se podría escribir una página bonita».

A la serie *Espanoles en París* pertenece asimismo «No se puede publicar». Un novelista propone a un poeta -ambos españoles- que escriba un cuento para publicarlo en una revista francesa. Pero el director de ésta no acepta el relato, que no es otro que la historia de David y Betsabé.

Con la técnica de la novela *Superrealismo* se relaciona la del «Cuento a medio hacer» (en la serie *Cuentos*). Su forma es la de un monólogo: «he de escribir algo que no sé si será cuento, poema o comedia, todavía no lo he puesto en claro; demos que sea cuento». Piensa luego que su protagonista ha de ser un pintor: «No sé todavía si hacerle nacer en dorada cuna o en mísera, creo que necesito que sea menesterosa. Si no lo fuera, si dispusiera de posibles, tal vez no habría cuento. ¿Y cómo me compondré para hacer el trabajo previo de eliminación?». Aquí realmente apenas puede hablarse de

argumento, ya que las páginas del breve relato están ocupadas por las divagaciones en torno a lo que se proyecta escribir. Pero antes de que el proyecto se realice, el cuento ha concluido (o bien, ha quedado a medio hacer, como el título apunta). Se trata, pues, de un muy claro eco del «soneto en el soneto», logrado cuando entre burlescos tanteos y esfuerzos se ha dado remate al último endecasílabo. Si recordamos, una vez más, que para Azorín el cuento es a la prosa, lo que el soneto al verso, no resultará demasiado forzada la dependencia estructural que estamos comentando.

A la serie *Cuentos* pertenece «¿Qué pasó después?». Como en los casos de *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, estamos de nuevo frente a un relato breve que, andando el tiempo, había de convertirse en la novela extensa *Capricho* (1943). Realmente lo que aquí hizo Azorín no fue ampliar la trama de un cuento hasta transformarlo en novela, sino simplemente continuarlo en forma de las *variaciones* (para decirlo en lenguaje musical) que constituyen el *Capricho*. El primer capítulo de esta novela, titulado «El problema», no es otra cosa que el cuento «¿Qué pasó después?», copiado a la letra: Un misterioso personaje, lector del Kempis, coloca un millón de pesetas en una maleta. Parte en un auto y llega a una casita campesina. Entra en ella y va esparciendo por todas partes los fajos de billetes. ¿Qué ocurrirá cuando entren en la casa los humildes labradores que la habitan?: «He escrito lo que antecede en un cuento que para mí solo tengo en la redacción. No he querido proseguir; no era preciso». El director del periódico considera absurdo el relato, y su autor le propone: «¿Y no le parece a usted, querido director, que podríamos abrir un concurso entre los colaboradores del periódico? ¿Qué pasó después en la casa solitaria y humilde? Cada cual resolvería el problema a su modo; sería desde luego interesante ver cómo distinguidos escritores se ingeniaban en epilogar mi cuento. ¿Qué pasó después? ¿Qué pasó después que se produce en la vida universal o en la individual un acontecimiento enorme e inesperado que trastorna lo habitual y cotidiano?».

En este punto concluye el cuento, y con las mismas frases se cierra el primer capítulo de *Capricho*. Los restantes ofrecen las distintas perspectivas del director, el redactor-jefe, el editorialista, el crítico literario, el poeta, el crítico de teatros, etc. No se trata, pues, de la conversión de un cuento en novela, sino de la utilización de un relato breve como punto de arranque para una novela extensa. Dado el abrupto e interrogante final de «¿Qué pasó después?», se explica suficientemente tal transformación.

Muy bello es «Al salir del olivar», incluido en *Pensando en España*. Consta de tres partes que equivalen a los tres actos de una obra teatral que el narrador del cuento quisiera escribir sobre el tema de la vejez, la proximidad de la muerte, encarnado todo ello en una evocación de Cervantes y de su despedida en el *Persiles*. El narrador se identifica con todo eso, cuya expresión constituye la materia misma *del* cuento. Un cuento que se ha ido elaborando sobre el proyecto de una obra teatral con el título de «Al salir del olivar».

Cuento del cuento es, asimismo, «El tiempo y las cosas» (en *Cavilar y contar*): El novelista Virgilio Prado desearía fijar, inmovilizar el instante. Por la noche se le aparece un gnomo y le concede la fijación de un minuto. Y éste equivale al paso de cincuenta años. Todo ha cambiado en el pueblo. El novelista ve cómo sus conciudadanos le han dedicado una calle, tras su muerte. Cuando viene a visitarle un joven, Virgilio le dice:

«-Voy a leerle un cuento que estaba escribiendo.

El maestro leyó el anterior cuento al joven discípulo.

-¿Qué le parece a usted? -le preguntó al acabar la lectura.

-Muy bonito; pero...

Dudaba en expresar su sentimiento el joven.

-Con franqueza, sea usted sincero -le decía el maestro.

-Perdón, querido maestro; un poco inverosímil.

Entonces hubo una pausa; el maestro sonrió con dulzura y con melancolía, y replicó:

-¿Inverosímil? No, no, desgraciadamente, no. Lo que yo imagino en este momento está ocurriendo todos los días.

-¿Todos los días, querido maestro? -pregunta ansioso el joven.

-Todos los días, sí; todos los días -respondió el gran novelista-. Todos los días estamos sabiendo que el tiempo se fija, se inmoviliza para nosotros. Se inmoviliza cuando penetramos en la vejez».

Este diálogo final equivaldría a la explicación del simbolismo manejado en un relato que, de nuevo, adopta la tan azoriniana configuración de «cuento en el cuento». A la misma se acerca «Nauta en el Sena», de la serie *Sintiendo a España*: Aquí un paseo junto al Sena suscita un diálogo entre el narrador y un amigo: «"¡Nauta en el Sena!" ¿Te gusta el título? Sí, este es un bello título para un poema o un cuento. Cuando yo vuelva a tener treinta años he de aprovecharlo. Escribiré un cuento. "¡Nauta en el Sena!"».

En todos estos casos creo percibir un rasgo común que, en mi opinión, podría darnos la clave de por qué Azorín manejó tantas veces la fórmula del «cuento en el cuento». Y ese rasgo común podría ser el considerar que para Azorín la operación de escribir suponía ya una aventura tan bella y emocionante como para hacer de ella, de su descripción, el equivalente de un cuento. El simple acto de ponerse a escribir un cuento era capaz de sugerir a un escritor tan entregado a su oficio como Azorín la idea de que ese cuento podía ir configurándose como tal con la sola descripción de su posibilidad, de su proyecto, de su título. Un cuento se hace mientras se intenta hacer; tanta es la fe que Azorín tiene en el poder de la palabra escrita, en la magia de la expresión literaria. Basta con que ésta se ponga en marcha para que, mientras se realiza la búsqueda y asedio del tema, vaya engendrándose, simultáneamente, el relato mismo. En la obra azoriniana el «cuento del cuento» viene a ser toda una profesión de fe literaria, de creencia en la fuerza milagrosa de la palabra escrita. Al ser Azorín fundamentalmente

un escritor -un escritor en pureza-, tiene pleno sentido la utilización tan repetida de una fórmula narrativa, por virtud de la cual asume categoría de cuento la sola y estupenda aventura de cómo fue escrito, de cómo podría escribirse, de cómo se va escribiendo, incluso de cómo no se ha escrito.

La búsqueda de otras técnicas y recursos empleados por Azorín en sus cuentos nos llevaría ya demasiado lejos, y nos obligaría a hacernos cargo del otro mundo narrativo azoriniano, el de sus novelas mayores. No quiero dejar, sin embargo, de apuntar cómo, en alguna ocasión, Azorín parece utilizar en el cuento el viejo procedimiento -tan frecuente en nuestros romances tradicionales- de silenciar un final más o menos previsible mediante un desenlace abrupto, casi una falta de desenlace. Es lo que ocurre, por ejemplo, en «Una carta de España» (de *Españoles en París*): Un matrimonio español refugiado en París durante la guerra española, espera siempre carta de la familia que quedó en Madrid. Pasan por situaciones de pobreza y de angustia. él lee las tragedias de Esquilo. Una puerta se abre para la tragedia. Y cuando llega la carta no se atreven a abrirla. Piden a un amigo que lo haga y esperan el momento en que les informe de su contenido. Con esa espera, con esa tensión concluye el cuento: «David y Rosario levantan la vista y miran -en un instante de angustia suprema, un instante que es un siglo- la ventana del cuarto».

En un relato de *Cavilar y contar*, el titulado «Un humorista», se sirvió Azorín del recurso del falso final: Un anciano matrimonio de guardabarreras recoge una cajita que les es arrojada desde el tren por un caballero que solía ir todas las tardes al paso a nivel. En la caja hay unos sobres muy abultados: «En los sobres ponía en letras grandes: "Billetes de Banco". Pero lo único que hay son recortes de papel».

Entonces el narrador introduce un breve diálogo, sostenido con un lector imaginario:

«-¿Ha terminado el cuento, señor? ¡Pues sí que era ese caballero un humorista!

-No ha terminado el cuento; espere usted un poco».

Entre los recortes de papel acaban por aparecer, al cabo del tiempo, los anunciados billetes de Banco, con los cuales los ancianos guardabarreras logran salir de su tradicional pobreza.

«-¡Perfectamente, señor! ¿Ha terminado ya el cuento?

-Todavía no, caballero, espere usted un poco; tenga la bondad».

El siguiente trecho del cuento nos informa de cómo los viejos son acusados de un robo, al no poder justificar debidamente la posesión de esos billetes:

«Pasaron muchos días; el viejecito, de pesar, murió en la cárcel; la mujer sola, amargada también, no tardó en seguir en el sepulcro a su marido».

Y el relato, falsamente concluido en dos de sus momentos decisivos, se cierra por fin con un nuevo y breve diálogo:

«-¿Ha terminado usted, señor?

-Sí, señor; he terminado.

-¿Quién es el humorista en este cuento?

-El azar. ¿Le parece a usted poco?

-¡Pues sí que es un humorista!

-¡Ya lo creo! Y el más terrible de todos».

Se ve con claridad que todo el relato está enderezado a justificar su título, y que los falsos finales no hacen sino marcar otros tantos momentos en que el azar va jugando sus bazas, hasta concluir con la más trágica de todas.

Por el diálogo con el lector, el cuento se acerca a las formas narrativas que fueron gratas a los románticos y aun a los rezagadamente románticos, como Pedro Antonio de Alarcón. En mi opinión, estos dos cuentos -«La carta de España» y «El humorista»- podrían relacionarse con la que, para Azorín, fue casi una obsesión: la de los finales, fuesen terceros actos de comedias o desenlaces de novelas, de relatos, de artículos. Azorín se manifestó, teóricamente, enemigo de esa manera de escribir que busca el efectismo de los finales brillantes, de los sonoros últimos acordes. Su tan repetida opinión de que todos los terceros actos son falsos y superfluos supone, con referencia al teatro, un desdén semejante al que le inspiraban los desenlaces espectaculares en los géneros narrativos.

En definitiva, creo que para Azorín el cuento fue un género muy adecuado a sus gustos, y posibilidades expresivas. Su preferencia por lo menudo, por lo sencillo, por lo leve y como sometido a sordina, por lo dicho en voz baja y sin énfasis, por lo que tan certeramente llamó Ortega «primores de lo vulgar», encaja bien dentro de las dimensiones y tono del cuento, equivalente prosístico de lo que el soneto es en la poesía.

A esta luz no es casual que quizá lo mejor del teatro azoriniano venga dado por las obras extensas, sino por las breves que componen la trilogía *Lo invisible*. Es en los pequeños espacios literarios donde Azorín parece acomodarse a gusto. Por lo mismo, los que la crítica considera sus más importantes libros son aquellos, como *Castilla* y *Los*

*pueblos*, cuya estructura es precisamente la de un conjunto de cuentos, estampas, ensayos, casi poemas en prosa.

Con razón decía César Barja: «Lo propio del arte de Azorín es el carácter fragmentario y estático del pequeño cuadro, de la pequeña escena, de la sensación o de la emoción momentánea, tiene mucho de sala o de galería de musas la obra de Azorín; de ninguna manera el complejo e interno dinamismo de un verdadero organismo de novela o drama»<sup>6</sup>.

Y J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero apunta asimismo: «Azorín, gran artista de estampas, artesano inigualable de esas delicadas minucias -lo cual no es sinónimo de naderías- inicia así [con *Antonio Azorín*] una peculiarísima característica de su arte que es, al mismo tiempo, una tendencia antinovelesca [...] Semejante tendencia -en la que han reparado, entre otros, Mulertt, Meregalli y Marías- faculta a Azorín para el cultivo del cuento»<sup>7</sup>. Y es, sobre todo, en la etapa superrealista donde M. Cachero cree ver, con toda claridad, «el estilo de miembros disyectos», cuya obra más conseguida vendría a ser la novela *Pueblo*<sup>8</sup>.

Si los más característicos libros de Azorín, como los ya citados *Castilla*, *Los pueblos* o *La ruta de Don Quijote*, etc., están concebidos y estructurados en forma tal que su mayor goce estético reside en la detención, en el irse parando en cada uno de sus breves capítulos o componentes -deleitosa y emocionada lectura de «Lo fatal», de «Las nubes», de «La lucecita roja», de «Una flauta en la noche», etc.-; y si otro tanto ocurre con las novelas extensas -piénsese en la perfección formal de cada capítulo de *Doña Inés*, tan extremada que casi hace de ellos autónomas y exentas obras de arte literario, que podrían leerse aisladamente y no en forma de sucesión novelesca-, ello es porque el hacer literario azoriniano se orientó siempre hacia tan leves estructuras y no hacia las obras de gran sostenido aliento. La misma sintaxis azoriniana, la disposición de sus frases, la apretada estructura rítmica de sus períodos, el tono que su prosa posee de dicha en voz baja, todo ello se corresponde con la preferencia del autor por la estampa breve, el ceñido ensayo, el breve espacio narrativo que, tantas veces, se configura como cuento.

Parece, pues, percibirse con suficiente claridad una muy ostensible correlación entre tono, ritmo, sintaxis y géneros literarios; de forma tal que los preferidos por Azorín fueron precisamente aquellos que mejor se acomodaban a sus preferencias estilísticas, a sus posibilidades expresivas.

Rechazo del tercer acto teatral, evitación de los finales brillantes, de las largas rapsodias narrativas; con su reverso en la siempre sostenida inclinación hacia lo breve, menudo y delicado.

Entre esos géneros literarios que se ajustaban a tales supuestos estilísticos, a tan indeclinable, temperamental, personalísima manera expresiva, es posiblemente el cuento el que parece perfilarse como más adecuado y más rico en posibilidades.

Considérese, además, que sobre Azorín había de pesar la muy próxima y brillante tradición que suponía el cultivo del cuento a finales del XIX, con autores de la talla de Leopoldo Alas, cuya obra conocía y admiraba grandemente el autor de *Los pueblos*. Lo

cual supone añadir a las motivaciones de orden temperamental y personal las dadas por el inevitable contexto histórico-literario.

Para Azorín el cuento, aparte de resultar el género más adecuado a su temperamento por las ya apuntadas razones, se configuraba, asimismo, como especie literaria ligada a gratas aunque añejas resonancias románticas -y de ahí el tono neorromántico que bastantes cuentos azorinianos presentan en sus temas y lenguaje-; servía igualmente para lo fantástico o misterioso que para lo cotidiano y tiernamente vulgar; podía incluso confundirse con otros géneros tan gratos a Azorín como el ensayo y el artículo.

Si a esto unimos el que, dentro del hacer literario de Azorín, éste consideraba que resultaba factible transformar un cuento en novela, se comprenderá que, en cierto modo, el género de que nos venimos ocupando funcionara un poco como eje organizador de tal hacer literario. Con ello no quiero decir que para Azorín el cuento fuese el género literario sentido como más importante de todos los que cultivó. Sí, únicamente quiero apuntar que, se tuviera o no conciencia de ello, la forma y la tonalidad del cuento son algo que, al trasluz o declaradamente, se perciben como poco menos que la estructura, la sustancia misma de la obra literaria azoriniana. Ni en ella todo son cuentos ni quizá éstos -los coleccionados y presentados como tales- componen la parte más bella y estimada de la misma; pero aun así, es muy posible que no pueda captarse bien el sentido de esa obra total, si no se presta atención a la presencia que en ella tiene el menudo diseño del cuento.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**