

El espacio como referencia en el teatro de Azorín

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ LADRÓN DE GUEVARA.

El título del presente artículo podría prescindir, en cierto sentido, del término *teatro*, puesto que acota a tal género una preocupación constante y uno de los elementos caracterizadores de la literatura de Azorín: la naturaleza, el paisaje, el espacio¹. Del mismo modo que el resto de los escritores que se engloban bajo la común denominación de *Generación del 98*, cuestionada ya desde sus orígenes y por los propios protagonistas incluso, el escritor monovero también consideró el paisaje como uno de los pilares sobre los que se asentaba su esencia artística; más aún, podríamos aseverar, sin temor a equivocarnos, que tal preocupación, más que en sus compañeros de generación, se da en mayor medida en la obra y espíritu de nuestro autor, que vivió la naturaleza, los distintos paisajes creados bajo su égida, como una definición de su obra e igualmente de su ser; y así el espacio no sería en él una característica de su literatura sino una de las razones primigenias de su quehacer creativo.

Es por ello que, como punto de partida, debemos abordar en la obra de Azorín tanto las diversas realidades que pudiera encerrar tal vocablo como su significado como concepto dramático. Sólo así podremos entender la razón y sentido del título dado a estas páginas.

¹ Son muchas las ocasiones en que Azorín teoriza sobre este aspecto, aunque no podemos resistirnos a transcribir, por su belleza, sencillez y claridad, en consonancia con su estilo, la siguiente cita de *Memorias inmemoriales*: «un artista debe amar la Naturaleza; si el arte es grande, lo es porque se inspira en la Naturaleza. En la contemplación de los bellos paisajes, de las montañas, de los bosques, del mar, de todos los espectáculos que la Naturaleza nos ofrece, debemos buscar la inspiración. No nos detengamos en lo artificioso; seamos sencillos y naturales como lo es la Naturaleza. Y cuando nos sintamos rendidos por el trabajo, acudamos a la Naturaleza, es decir, al campo, al sol, al aire, al cielo. De esta inmersión en la Naturaleza volveremos fortalecidos».

En primer lugar, Azorín es un poeta de la naturaleza ². Entendámoslo, Azorín brota de ella, de su interior, como artista y a ella vuelve, constantemente a lo largo de su vida, como fuente de inspiración; la naturaleza es para él principio básico de su credo artístico. Toda la crítica coincide en los rasgos más señeros de su estilo, que califican como sencillo y claro, sin que ello signifique espontáneo o poco elaborado; pero si trabaja incansablemente la lengua para conseguir tales efectos, lo hace porque él ve así la naturaleza; por ello critica lo artificioso en arte (e igualmente en las costumbres y formas de vida), puesto que, si la naturaleza es sencilla y clara y el arte surge en consonancia con ella, el arte ha de ser claro y sencillo; si la naturaleza es perfecta en su ejecución, los vocablos que forjan el arte literario han de ser los idóneos, los exactos y consecuentes —y no otros—. No se trata, empero, de que el arte copie a la naturaleza, sino que la contiene, tanto física como espiritualmente. Hay, en definitiva, entre arte y naturaleza una comunión espiritual, un diálogo. En *Tiempos y cosas*, Azorín describe un instante de la naturaleza, cuando ésta «muestra su alma profunda»; nuestro autor la siente e inmediatamente se pregunta: «¿Qué es lo que va a revelarnos? ¿Cómo habla a nuestro espíritu?».

De la naturaleza, pues, emana todo: el hombre y el arte. E igualmente el paisaje, todos los paisajes. Los paisajes físicos nos hablan de la diversidad de la naturaleza, pero todos ellos implican una realidad espiritual. Existe, por tanto, un paisaje espiritual encerrado en cada paisaje físico. Ambas realidades, en Azorín, conforman el cuerpo y el alma de la naturaleza, y, por ende, del hombre y del arte. Paisaje del 98 es Castilla, España, paisaje físico y paisaje espiritual. Pero limitarnos al paisaje castellano sería ignorar la literatura azoriniana. Si los paisajes levantinos y castellanos son en él «dos influencias esenciales» ³, no tras-

² Tal idea no es nueva. Recordemos, por ejemplo, cómo un gran poeta como Pedro Salinas, en su artículo «El signo de la literatura española del siglo XX», recogido posteriormente en su *Literatura Española Siglo XX*, señala cómo existe una prosa que «está en un estado permanente de permeabilidad para la sensibilidad poética, que penetra, como inescapable hábito, por todas las rendijas e intersticios de los renglones de su prosa aparente, de tal manera que nos transportan a una atmósfera puramente lírica. ¿Qué importa, por ejemplo, que Azorín no haya escrito versos? En sus mejores ensayos, en *Los pueblos*, *Castilla*, en sus novelas últimas, *Félix Vargas* sobre todo, la actitud de ese escritor frente al tema propuesto —y eso es lo que en último término define a un escritor— es una actitud enteramente lírica».

³ A este respecto, son muy significativas las palabras de Sáinz de Bujanda en su *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*: «Apenas existe un libro de nuestro autor que no evoque el paisaje de aquellas tierras alicantinas: su serranía, sus árboles y plantas de toda especie, sus cultivos, sus crepúsculos, su luz, sus contrastes, sus casas y lugares de trabajo, la íntima trabazón entre la tierra y sus moradores. El paisaje, el marco natural en el que el hombre vive (hasta el punto de hacerlo suyo, de integrarlo en su propio ser, y de convertirlo en un estado emocional), fue lo primero que embargó su ánimo. Esa impresión ya no le abandonó jamás a lo largo de su vida. Su pupila se extendió, con los años, por todos los ámbitos de nuestro suelo. Pero, junto a Castilla, son las tierras levantinas las que más profunda huella dejaron en su espíritu: en ellas aprendió a mirar y a sentir».

pasaríamos la cáscara de su arte, parafraseando a Juan del Encina, si nos conformáramos sólo con esto. En Azorín están no sólo Levante y Castilla, y, en menor medida, otras tierras de España, sino también, y no es menor su importancia, los múltiples paisajes que puede encerrar la naturaleza: una ciudad antigua, una recoleta plaza, una desvencijada torre de iglesia, una montaña sin nombre, una calle estrecha, un museo famoso, los múltiples cielos de los pintores, pero también un libro antiguo, unas telas raídas, la mesa rota de una taberna escondida, la esquina carcomida de una calle, un balcón de hierro, todos los objetos que la naturaleza crea, el alma que los definen, hombres anónimos... Y todo ello descrito y evocado con amor⁴, puesto su ser en cada objeto, por ínfimo que pudiera parecer; cualidad ésta que utilizó Ortega y Gasset para definirlo con la expresión —con toda seguridad, citada en tantas ocasiones por su laconismo, precisión y certeza— «primores de lo vulgar».

Y llegamos, finalmente, al espacio: por un lado, como idea; por otro lado, como ubicación concreta en un aquí y en un ahora de un paisaje, de una naturaleza, como forma física y como estado espiritual.

Como idea, sin pretender profundizar en teorías físicas ni filosóficas, podríamos asegurar que el espacio se manifiesta unido al concepto de tiempo. Escribe Azorín en el Prólogo a su obra *Angelita*: «La sensación de tiempo en la sensibilidad de un escritor; la sensación de tiempo y la de su inseparable el espacio». De este modo, podríamos aceptar ambos conceptos tal y como son expresados dentro del pensamiento tradicional, como asegura un gran amigo suyo, Ramón Pérez de Ayala, en su libro *Ante Azorín*: «Espacio y tiempo son categorías de conocimiento, conceptos absolutos».

Como ubicación de un paisaje en un aquí y ahora, llegaríamos finalmente al espacio dramático, a la manifestación física de una idea que ha de desarrollarse, en cuanto acción, de acuerdo a unos parámetros temporales y espaciales que la contienen.

Pero no quiere decir esto que tengamos que prescindir ni de la naturaleza, ni del paisaje ni del espacio como idea y utilizar únicamente el espacio dramático empleado por nuestro autor; antes bien, al contrario. Para Azorín, naturaleza, paisaje y espacio son la misma esencia, o, dicho de otro modo, el desarrollo de un concepto fundamental: la evolución del hombre y del arte, desde su origen, cuando el hombre, contemplando la naturaleza, concibe el arte, hasta la praxis literaria, momento en el que el hombre crea el arte, en un espacio y, evidentemente, en un tiempo determinados. De ahí que, en numerosísimas ocasiones, las

⁴ En un artículo publicado en *ABC* el 19 de abril de 1996, Julián Marías señala que «el rasgo capital de Azorín, el que pone de manifiesto quién era, es la "generosidad". Desde su modestia, rayana en la humildad, volvía sus ojos con amor hacia todo lo que encontraba. Nada le parecía desdenable. No sólo los paisajes, sin excepción, aun los menos famosos, los más desatendidos, que supo percibir y mostrar como nadie; igualmente las ciudades, los pueblos, cada detalle de ellos, las formas de la vida, los oficios, los testimonios del pasado, los inventos».

descripciones de Azorín las veamos como departamentos estancos, donde los objetos son inmortalizados debido al modo en que el autor los fija en un tiempo y en un espacio. Al fin y al cabo, ¿no es ésta la idea que sentimos todos los seres humanos al hablar de la intemporalidad? Quizá por ello, en Azorín la acción es mínima, irrelevante casi, volcado todo su ánimo hacia la evocación de instantes, de espacios, sin importarle cómo fueron antes ni cómo serán después, en qué espacios ⁵.

Sin embargo, el espacio dramático comporta otras dificultades. Hablemos de algunas de ellas. La primera es una dificultad de índole histórica. De todos es sabido que la gran revolución, el importante cambio del teatro moderno en cuanto a su concepción no viene única ni especialmente de la letra impresa, de la literatura dramática, sino del teatro como espectáculo, de lo que para muchos es la esencia del teatro, los elementos que lo integran en un espectáculo único, por su ubicación en un aquí y ahora irreplicable, acto que vive, se desarrolla y fenece en un presente que siempre será imposible de recuperar, de repetir. El llamado por los semiólogos *Texto Espectacular* cobra, pues, una importancia que, en no pocas ocasiones, ha arrinconado al *Texto Literario*.

Dentro del *Texto Espectacular*, el espacio es un elemento crucial, y lo es ya desde el origen mismo del teatro, desde sus orígenes rituales, como lugar sagrado, el altar, espacio de culto sobre el que chamanes y posteriores actores ejecutarán los ritos sacros ante un público que era también feligrés y, por tanto, actor.

No obstante, a partir de la Edad Media, el espacio dentro del teatro ha tenido una importancia menor, usándose en muchas ocasiones como mero lugar donde situar una acción determinada. Sin connotaciones propias, el espacio pasó a ser el lugar de la representación, y dentro de la obra, un nombre que simplemente diferenciaba pueblo, palacio, casa, etc.

La segunda dificultad es que sólo parcialmente podemos analizar el teatro azoriniano, por lo que todo estudio habrá de hacerse desde la lectura de su teatro y con las críticas que tengamos de las personas que asistieron a su representación, ante la imposibilidad de ver el *Texto Espectacular* de sus obras estrenadas ⁶, que tampoco fueron todas.

Existe una tercera dificultad, y es la propia complejidad del espacio dramático. Como muy bien señala Patrice Pavis en su famoso *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, el concepto de espacio «se ramifica inmediatamente en varios aspectos o tipos de espacio que es preciso separar cui-

⁵ Son curiosas, a este respecto, las palabras de Julio Caro Baroja, recogidas en *Los Baroja*, sobre la impresión que causó en su tío Pío Baroja la lectura de *Doña Inés*, editada por su padre: «Mi tío veía en la novela mucho primor, pero poca acción. Hay unas páginas de ella en que se repiten expresiones como las de "no sucede nada", "no ha sido nada" y mi tío comentaba: "Eso es lo que no veo novelesco: que no pase nada"».

⁶ Así lo asegura José Monleón en su *El teatro del 98 frente a la sociedad española*: «En mis casi veinte años de crítico madrileño no he tenido ocasión de asistir a ninguna representación del teatro de Azorín». Y añade que de su teatro «sólo podemos emitir juicios en función de su lectura».

dadosamente, incluso si en la práctica escénica esta discriminación es una empresa tan vana como desesperada». Y señala los espacios dramático, escénico, escenográfico, lúdico o gestual y dos espacios más, que él llama «metafóricos», el textual y el interior.

De este modo, importa el espacio como manifestación dramática concreta de su idea de la naturaleza y el paisaje, así como su praxis en la ejecución de unos espacios donde ubicar física y espiritualmente sus obras dramáticas. Pero sin perder de vista ni su vida ni su obra, pues si en algo coincide la crítica azoriniana es en la idea de la unidad de su obra así como en la estrechísima unión entre vida y obra⁷, lo que ha llevado a algunos críticos a definir su obra completa como autobiográfica o a toda su vida como literatura⁸.

Hablábamos antes del sentimiento que inspira la naturaleza en nuestro autor. En *La voluntad*, dice Yuste: «Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... (...); para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario».

Pues bien, quien esto afirma llevó tal «emoción» a toda su obra.

Dentro de la producción literaria de Azorín, su teatro siempre se ha visto como una ilusión pasajera, como una afición, e incluso moda, que ocupó algunos años de su larga vida y en la que fracasó, sin que la crítica se haya ocupado de ella con profusión, aunque sólo fuera por la personalidad e importancia del autor, «una de las personalidades literarias más definidas y genuinas en las letras españolas contemporáneas» en boca de Pérez de Ayala, quien añade que en todo lo que hizo «allí ha llevado consigo su personalidad indivorciable, indeclinable y esencial, y allí ha dejado el reflejo, el aroma y la estela de su tránsito o de su estancia».

Y los que se han acercado a estudiar su teatro, apenas han pasado de puntillas por la mayoría de sus obras y se han fijado en dos o tres que han considerado lo más acertado de su producción dramática. Sin embargo, el teatro de Azorín no sólo nos ayuda a comprender a su autor, sino además ofrece una perspectiva fundamental a la hora de estudiar el teatro español de la época.

Pero volvamos al espacio como referencia en el teatro de Azorín, en su obra entera. El espacio físico y el espacio espiritual, el espacio como metáfora.

⁷ Así lo señala, por ejemplo, Díaz-Plaja en su estudio sobre «El teatro de Azorín», recogido en *El arte de quedarse solo y otros ensayos*: «Cualquier ensayo crítico que tienda a describir una faceta de la obra azoriniana deberá tomar como punto de partida una constatación preliminar. Ésta: la de la unidad esencial de Azorín».

⁸ Señala Fernando Sáinz de Bujanda, *op. cit.*, que «en el caso de Azorín, su vida personal y la de sus libros son casi una misma cosa. No creo que sea fácil encontrar en nuestra historia literaria el nombre de otro autor en el que el tenue argumento de su peripecia vital quede tan férreamente absorbido y dominado por el quehacer cotidiano de escribir. La vida de Azorín podría, en última instancia, condensarse en ese solo y estremecedor vocablo: escribir. Y ello a lo largo de setenta y cinco años: sin una pausa, sin un desmayo, sin una desviación».

1900 se considera una fecha clave en el autor alicantino, sobre todo la publicación de *El alma castellana*, con la cual deja atrás aparentemente su literatura anterior, los llamados *folletos*, detonantes del tantas veces tergiversado anarquismo de Azorín. Aún no se conoce con el pseudónimo que lo hará famoso, aunque dos años después, con *La voluntad*, ya tendremos el personaje literario de Azorín. Entre una y otra obra, en 1901, Azorín publica (obra nunca estrenada) *La fuerza del amor*, reconstrucción histórica del siglo XVII que comienza en la «Cocina de la venta del Santo Cristo del Coloquio, llamado vulgarmente de Caloco, en término de la villa del Espinar. Al fondo, gran puerta que deja ver el anchuroso patio; puerta a la derecha; puerta a la izquierda. En el ángulo de la derecha, el primer tramo de una escalera practicable, adosado a la pared del fondo, con una tosca cítara de yeso por barandilla. En el de la izquierda, amplio hogar con chimenea de campana y covacha para la ceniza; en las negras paredes, colgadas, trébedes grandes y chicas; en la leja de la campana, morteros de barro, ollas, algunas encenizadas, blancos platos de Talavera; suspendidos a lo largo del reborde, seis, ocho, diez candiles. En la pared del fondo, en lo alto de la escalera, un patinoso cuadro de la Virgen del Carmen con una lamparilla; junto a él, la cédula con la postura de la cebada. Al lado de la siniestra puerta, un arca con harneros encima. Alforjas, cabezones, petrales colgados en estacas. Sillas de esparto». Pues bien, leemos en *El alma castellana*: «Solapada entre los árboles está la famosa venta del Santo Cristo del Coloquio, pasado el puerto del Guadarrama, y en los términos de la villa del Espinar»; y más adelante dice que la venta «tiene delante un desmesurado patio», describiéndola posteriormente de forma similar.

Podría pensarse que no es más que casualidad o que nuestro autor ha utilizado una descripción anterior por simple comodidad. Pero no es así, ya que lo que nos proponemos es demostrar cómo podemos hablar del paisaje azoriniano, en nuestro caso del teatro, como guía para seguir el curso de la vida de nuestro autor, esto es, como una señal de identidad que esconde no sólo una situación real, sino una metáfora espiritual, una firma que nos lleva al corazón mismo de su autor.

De hecho, el modo que tiene el todavía José Martínez Ruiz de explicar ese cambio aparente que se produce en su vida y en su obra hacia 1900 es utilizando el espacio, un espacio, como metáfora. En unas cuartillas que le entregó a Ramón Gómez de la Serna y que recoge, por permanecer inéditas, Luis S. Granjel en su *Retrato de Azorín*, leemos la siguiente confesión de nuestro autor: «1900... Un alto puerto entre dos montañas; desde arriba contemplamos una planicie clara, alumbrada de viva luz pero sin contornos definidos como un inmenso mar vacío, sin ondas. Detrás de nosotros, la vertiente por la que hemos ascendido y que ahora ya no podemos volver a recorrer; estamos de espaldas a ella y al mismo tiempo que nos atrae el camino que acabamos de andar, nos hechiza y ciega la inmensa extensión blanca e imprecisa, sin contornos, que tenemos delante de los ojos».

Así, pues, el espacio se perpetúa en la obra y vida de Azorín como una definición de su yo íntimo, de su arte literario, como mojones que van señalando el camino por donde transita su vida física y espiritual, y, por tanto, su literatura.

Conservamos de Azorín nueve originales de teatro, a los que habría que añadir la obra que escribió en colaboración con Pedro Muñoz Seca, *El clamor*, y otras dos citadas en diversas ocasiones pero aún perdidas⁹.

En su primera obra teatral, *La fuerza del amor*¹⁰, el espacio va marcando el desarrollo de la acción, con una fuerte dosis de simbolismo. Comienza la obra, como ya señalábamos anteriormente, en la «Cocina de la venta del Santo Cristo del Coloquio, llamado vulgarmente de Caloco, en término de la villa del Espinar»; estamos, pues, en Castilla, en uno de tantos pueblos sobre los que nuestro autor escribió, sobre su historia, su cultura, sus tradiciones, su tiempo y su espacio únicos. Es una venta y en ella el tráfigo de gentes es constante; la prodigalidad de la descripción es encomiable, culturalista, detallista al extremo. En ella están el duque de Pontes, su hija Aurelia, que ha de casarse con don Félix de Guevara para salvar a su arruinado padre, y don Fernando de Tavera, que ama a Aurelia y la persigue incansablemente. Tras unos primeros escarceos amorosos, don Fernando sigue a padre e hija a Madrid, donde se sitúa el Acto Segundo, concretamente en el «recibimiento en la casa del duque». De un lugar abierto a todo tipo de gentes de paso, llegamos a un domicilio particular, pero todavía en su «recibimiento», por lo que el tránsito no es brusco e implica todavía cierto ir y venir de gentes que, como en la venta, pueden ser recibidas, visitas o mendigos, como el disfrazado don Fernando, que no cesa en su empeño por conseguir a Aurelia. En el Acto Tercero, dejamos ya lugares más o menos abiertos y, aún en la casa del duque, nos encontramos en su «salón», espacio que implica una mayor intimidad respecto a los anteriores, pero que para los conocidos es también un lugar de encuentro. Y llegamos, finalmente, al Acto Cuarto, cuyo espacio es el «aposento de doña Aurelia», donde la intimidad es ya fundamental. Como en antiguas metáforas, el guerrero ha atacado la fortaleza y la ha ido doblegando hasta rendirla; desde el exterior, sus victorias le

⁹ Nos referimos a *Judit e Ifach*.

¹⁰ Es éste, sin duda, su trabajo menos valorado: por quedar aislado respecto del núcleo fundamental de su quehacer dramático, que, a partir de 1926, con el estreno de *Old Spain!*, comprende una decena de años; por ser un intento dramático que nuestro autor, en cuanto a su forma más externa, abandonará e incluso repudiará en parte, criticando el afán erudito, los intentos de evocación y reconstrucción histórica, esto es, la arqueología dramática; y quizá también por los juicios que, en el Prólogo a la 1.ª edición, vertió su amigo Pío Baroja y que la crítica posterior ha asumido en su práctica totalidad: «Su personalidad no se destaca claramente en esta comedia *La fuerza del amor*, comedia bonita, documentada, discreta; un trabajo de erudición, de reconstrucción histórica, en donde Martínez Ruiz ha puesto la parte clara y neutra de su alma. Y esta parte es la menor energía de su temperamento, porque él no tiene una gran fantasía creadora de tipos, ni tiene tampoco ternura».

han conducido a la intimidación del tálamo. Pero el todavía José Martínez Ruiz va más allá de la simple metáfora. El espacio no es sólo en él una secuencia que va señalando diáfananamente la consecución amorosa, sino también la expresión de quien necesita situar en un espacio el paisaje necesario en su constante unión con la naturaleza.

No podría explicarse de otro modo, de no ser así, que veinticinco años más tarde, cuando estrena su *Old Spain!*, Azorín acometa una semejante propuesta dramática. Por un lado, es también una historia de amor; interviene el poder del dinero; la protagonista femenina es, en esta ocasión, hija de marqués; y si en la primera la situación es esa España vieja del xvii, el título de la presente es a todas luces evidente. Pero vayamos al espacio. Estamos de nuevo en un pueblo castellano, Nebreda ¹¹. Comienza la obra en una «salita modesta», pero debemos añadir que es una sala de huéspedes, luego realmente como espacio cumple exactamente la misma función de una venta, ya que presupone viajeros, gentes de paso, lugar de reunión, de encuentro. Pasamos al Acto Segundo y nos encontramos en la «sala en casa del marqués de Cilleros». Nuevamente, tras un espacio abierto, nos metemos en un espacio más acotado, propio para discusiones más restringidas, íntimas. No hace falta que Azorín ya no sea prolijo en las descripciones, puesto que el valor espiritual del espacio no se basa en cómo sea sino en qué represente, en sus significados más trascendentes, más allá de decoraciones que, en muchos casos, no dejan de ser costumbrismo. En nota que precede a la edición para habla inglesa de esta obra, en 1928, edición del profesor Baer Fundenburg, nos dice Azorín: «He reducido a lo indispensable las acotaciones. No he puesto, tampoco, a la cabeza de cada acto o cuadro, sino poquísimas palabras para situar la escena». Y tras decir que «Todo debe estar en el diálogo», acaba con «¡La imaginación, la imaginación, y siempre la imaginación, es la gran creadora —madre fecunda— en el arte!». Sigamos. Conocemos ya el pueblo, a sus gentes, el problema del amor. En el Acto Tercero, nos encontramos con un espacio aparentemente abierto que parece romper ese espacio que se hace cada vez más íntimo, más restringido, pues en él se simboliza el vínculo amoroso; tal espacio es el «exterior de una casa de campo». Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Estamos en un espacio íntimo, el espacio que necesitan ambos amantes para reafirmar su amor.

CONDESITA. —Estamos solos

JOAQUÍN. —Solos con nuestros corazones. Y en la majestad de la tarde.

¹¹ Queda, evidentemente, fuera de este trabajo un estudio exhaustivo de los espacios que utiliza Azorín en su obra literaria, pero baste decir que, una y otra vez, vuelve sobre los mismos como si su vida y alma dependiera de tales espacios para sobrevivir, sujetándose a ellos como forma de burlar el tiempo, negándole así su principal característica, la fugacidad, porque para Azorín «no hay presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente» (*Memorias inmemoriales*).

Y más adelante:

CONDESITA. —El cielo nos liga más a la tierra.

JOAQUÍN. —¿Por qué?

CONDESITA. —Porque la contemplación del cielo, de la inmensa bóveda azul, nos hace meditar...

Y finalmente:

CONDESITA. —¿Quiere usted contemplar el crepúsculo?

JOAQUÍN. —Y quiero que el crepúsculo sea para nosotros una aurora.

El espacio, pues, ligado a su condición de paisaje y bajo el poder evocador y creador de la naturaleza, supone en Azorín una escritura creativa con un fuerte valor simbólico y personal, pero también, y es tal vez lo más importante, unos puntos de referencia que unen su obra, la definen y crean una trama y urdimbre que acota geográficamente y espiritualmente la vida y obra de nuestro autor.

A medida que nos adentramos en la lectura del resto de sus obras dramáticas, comprobamos, en primer lugar, cómo tales puntos de referencia nos guían por la escritura espacial del escritor alicantino, y así vemos más «salas modestas» (que, en ocasiones, son «pobres», «desmanteladas», «de paredes desnudas»), en *Brandy, mucho brandy*, en *Comedia del arte*, en la trilogía *Lo invisible*, en *Cervantes o La casa encantada*, en *Angelita*, en *La guerrilla* y en *Farsa docente*, su última obra; y, en segundo lugar, tales espacios informan del pensamiento de su autor, en tanto en cuanto son lugares que expresan una vida sencilla, donde el tiempo parece detenerse y pasado y futuro son presente... espacios que son paisajes de España, de su historia, inmersos en la naturaleza que los creó, física y espiritualmente, naturaleza que en su esencia nunca cambia. Es, tal vez, por ello que en su libro *Castilla* leemos: «¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir».

A nosotros tampoco nos podrán quitar nuestro sentir de Azorín, su persona, su pensamiento, su palabra, como poeta que comprendió que, más allá de los géneros y formas de crear literatura, el arte debe brotar de la naturaleza, contener paisajes y concebir el espacio como sólida manifestación del pensamiento y la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN (1947-1948): *Obras Completas*, Aguilar, Madrid.
- CARO BAROJA, J. (1972): *Los Baroja*, Taurus, Madrid.
- CRUZ RUEDA, A. (1930): «El teatro de Azorín», en Werner Mulerth, *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1936): «El teatro de Azorín», en *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona.
- GRANJEL, Luis S. (1958): *Retrato de Azorín*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- MARIAS, Julian (1996): «La generosidad de Azorín», *ABC*, 19 de abril.
- MONLEÓN, José (1966): *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966): «Azorín: primores de lo vulgar», en *El Espectador*, tomo II, Espasa Calpe, Madrid.
- PAVIS, Patrice (1980): *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris (traducción española en Paidós, Barcelona, 1984).
- PÉREZ DE AYALA, R. (1964): *Ante Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- SÁINZ DE BUJANDA, F. (1974): *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*, Selecta de Revista de Occidente, Madrid.
- SALINAS, Pedro (1970): *Literatura Española Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.