

AZORÍN: ARTE Y LITERATURA

POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS

Este artículo trata sobre las relaciones entre arte y literatura en la obra de Azorín. Sus ensayos –a excepción de aquellos dedicados al cine– han sido analizados con objeto de demostrar el conocimiento y el interés de Azorín en las artes visuales y en la crítica de arte, revelando un aspecto olvidado, a veces, del escritor que creó el concepto de “generación del 98”.

This paper dealt with the relationship of art and literature in Azorin work. Their essays are examined in order to verify Azorin knowledge and interest on visual arts and art criticism showing an forgotten sight of the writer who created the concept of “generación del 98”.

Sin intención de arrimarnos siquiera al carro de las celebraciones del 98 pero, deseando destacar la importante contribución de la prosa artística azoriniana al desarrollo de la historia de la literatura española contemporánea escribimos estas líneas. Azorín no necesita de celebraciones porque su quijotesca figura se yergue solitaria con la nitidez de los clásicos. Ahora bien, su actualidad es manifiesta y muchas de sus páginas parecen escritas ayer para ser leídas hoy y siempre pues “un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna”.

La indiscriminada admiración y aceptación de lo extranjero antes que lo propio, los comentarios sobre un mal conservado Museo del Prado o la crítica a los últimos libros sobre el Greco y Velázquez siguen interesándonos. Como ensayista su estilo contribuyó a forjar una prosa diferente y más elegante dentro de la literatura artística española e incluso cabría rastrear su influjo en la escritura de la moderna historia del arte de nuestro país. Sin embargo desde el punto de vista del historiador del arte su actitud ante la creación artística no ha sido considerada nunca individualmente sino dentro del grupo de la generación del 98.

La actual crisis de valores en el tránsito al nuevo siglo, el triunfo del éxito social y económico, de la mentira y de la ley del más fuerte, revalidan la obra de Azorín, el creador del término “generación del 98” para quien aquella generación había aportado

a España a través de la literatura “un ansia de cultura, un espíritu de realidad, un amor a las cosas del que ya se había perdido la idea y la esperanza”.

I

No es la primera vez que se escribe sobre la pintura en Azorín. Al cumplirse cien años de su nacimiento le dedicó unas clarividentes páginas el inolvidable crítico sevillano Manuel Ferrand¹; más tarde, Carmen Pena se detiene con nuestro autor en su estudio sobre las relaciones entre la pintura de paisaje y la generación del 98², sobre cuyo tema reincide Calvo Serraller aprovechando la efemérides en un reciente título donde se analiza fundamentalmente la obra de Sorolla en Azorín a través del libro *Castilla*³. Ahora bien la obra del maestro es tan inconmensurable que siempre quedan aspectos intangibles o libros no comentados, preferencias reveladoras y distinciones significativas. En suma, evidencias incontestables de su amor a la pintura.

Diríase que esa afición a la pintura fue aquilatándose con los años a la par que se desarrollaba su ojo crítico en las visitas a las exposiciones madrileñas y, sobre todo con su asiduidad al Museo del Prado y luego, al Louvre, galerías que demuestra conocer a fondo. Así pues, comencemos por sus preferencias, por sus maestros favoritos a los que ha dedicado largas horas de contemplación hasta acercarnos finalmente a los contemporáneos que marcaron los gustos de su época.

En primer lugar el Greco significó un auténtico descubrimiento para los hombres del 98: Ganivet, Unamuno, Baroja, Maeztu ... Las figuras alargadas del cretense dominaron el paisaje mental de la famosa generación apoderándose de ellos no sólo desde el punto de vista estético sino desde el aspecto moral. Era una ética lo que imponía la estética quijotesca del Greco que educó la visión no sólo de los literatos sino también de los artistas. Digamos Zuloaga, Rusiñol, el primer Picasso por no hablar de los extranjeros desde Manet hasta Franz Marc. La perspicacia de Azorín aborda la “cuestión Greco” —como le llama— criticando el opúsculo del doctor Beritens titulado *Aberraciones del Greco científicamente consideradas* según el cual los objetos y las figuras alargadas del pintor cretense se debían al padecimiento de un defecto óptico, o sea a cierto astigmatismo que queda corroborado con fotografías “normales” de aquellos cuadros, practicando asimismo el experimento de “agregar” pinturas de Rubens y de Velázquez⁴.

¿Por qué pinta así el Greco? Beritens responde que de haber vivido en el siglo XX no hubiera pintado esos cuadros anómalos. Azorín ironiza afirmando que los lentes que hubiera usado el Greco en nuestro tiempo no los han usado ni Degas, ni Sisley,

1. M. Ferrand, “Azorín y la pintura” in J.L. Ortiz de Lanzagorta (Recop.), *Azorín, cien años (1873-1893)*, Sevilla, 1973, pp.174-184.

2. C. Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, 1983, *passim*.

3. F. Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, 1998, pp. 219-223.

4. Azorín, *Pintar como querer*, Madrid, 1954, pp. 71-84.

ni Pissarro ni Monet a los que también se tachó de extravagantes en su momento. Por consiguiente, tal opúsculo merece ser leído como curiosidad y ser archivado como documento del interés suscitado por el pintor cretense. Pero nada más. Pues ya nos ha dicho en otra parte: “La herejía de hoy es la ortodoxia de mañana”.

Ciertamente, veinte años antes la cultura artística en España era otra. Imperaba el academicismo en el arte y la literatura. Mas un nuevo aire vino a vivificar la encarecida atmósfera de la estética decimonónica, introduciendo nuevas formas artísticas acordes con la rápida e intensa vitalidad del mundo moderno. No obstante, Azorín es un clásico que conoce las leyes del arte y reconoce que éstas no pueden ser conculcadas ni subvertidas. Y al comentar la exposición de Anglada en 1916, concluye con un principio ineludible en toda crítica: ser sinceros y expresar nuestra opinión con respeto y sin ambages⁵.

El otro clásico es Velázquez, el pintor ante el que se han detenido también los pintores del 98 con objeto de fijar el verdadero concepto de clasicismo y terminar con la estética realista del periodo anterior. Obviamente, el arte de la pintura no consiste en una copia servil de la naturaleza; se trata de una combinación armónica de objetos que forman un conjunto equilibrado de luces y gradaciones distintas de color. Así lo entiende Azorín, y de este modo lo asevera en uno de sus primeros artículos sobre pintura⁶. Más tarde, se interesa por el libro *Velázquez* de Aman-Jean, un pintor que hace crítica de arte y al que compara con Beruete. Para nuestro autor no hay nada de más actualidad y universalidad que Velázquez; por ello es importante comentar este libro de un pintor escrito sobre otro pintor. El interés del nuevo libro reside en relacionar el paisaje español con la técnica y la estética de Velázquez. En efecto, Aman-Jean hace justicia al pintor sevillano porque lo considera “uno de los más grandes paisajistas entre los grandes paisajistas”⁷.

Sin embargo, Azorín no se limita a la pintura española; durante su obligada estancia en París, entre 1936 y 1938, visita el Museo del Louvre cuyas obras conocía por los libros y tenía “ancladas en su subconsciente”. Desea enfrentarse ante la realidad pictórica y teme el desencanto si no coincide lo imaginado a través de las reproducciones coloreadas con la poderosa verdad del lienzo. De entre la inmensidad del Louvre decide escoger las tres obras que se llevaría a su casa. Y a lo largo de las anchas galerías escoge *El entierro de Ornans* de Courbet, el *San Juan Bautista* de Leonardo y el retrato de *John Angerstein y su esposa* de Lawrence. Fascinado por este retrato compra al salir dos o tres libros sobre pintura inglesa. Pero a los dos días siguientes sus preferencias son otras. Reconoce que se había olvidado de Rafael, Mantegna, Tiziano, Giorgione, Velázquez, Rembrandt... ¿Qué ha ocurrido? Otros pintores le decepcionan; entre ellos Corot cuya obra no se corresponde con lo que él esperaba. Descubre que Corot es un pintor sin color. Y un pintor sin color parece un pintor falso.

5. Azorín, *op.cit.*, p. 131.

6. Azorín, *ibídem*, pp. 26.

7. *Ibídem*, pp. 101-113.

Se pregunta por el misterio de Corot, por el secreto de su paisajes que le atraen inexplicablemente. Corot estuvo en Roma y de allí trajo la sensación de lo inmutable e inmortal, esa sensación de reposo que traslucen sus pinturas, esa naturaleza sensibilizada en la que los seres humanos son forzosamente felices. De ahí, esa atracción inexplicable aún cuando le decepcionara en el primer momento. En consecuencia, esa sugestión de lo eterno y de lo inefable derivan de la formación clásica de Corot, que hace de él no un pintor sino “un filósofo a lo Platón”⁸.

En este sentido podríamos hablar de afinidades electivas azorinianas. Comenta Ortega que de igual modo que sincronismo supone una coincidencia de fechas entre hombres y circunstancias, sinfronismo significa coincidencia de sentido entre hombres y circunstancias de todos los tiempos⁹. Así cuanto más fuerte sea una personalidad menos se preocupará del sincronismo, es decir, de coincidir con los hombres y los hechos de su tiempo, y más se alejará de su época a la búsqueda de los más ilustres sinfronismos.

Sin embargo, no confundamos la finura y elegancia ática del escritor de Monóvar con la adustez acartonada de un clasicista chapado a la antigua. Azorín nos habla también de Cezanne, disfruta con Regoyos, reflexiona sobre el arte moderno en la exposición de Anglada, visita la casa de Zuloaga y el estudio de Vázquez Díaz. Conocedor de las vanguardias, en 1929 publica *Superrealismo*, lo que él llama una “prenovela”, en la que se plasma la vertiente hispánica del surrealismo¹⁰. No debemos olvidar sus tertulias con Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja y Zuloaga, y que, por otra parte, ha sido uno de los literatos más retratado por sus amigos los pintores, Ricardo Baroja, Juan de Echevarría, Joaquín Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz, Enrique Segura y Genaro Lahuerta¹¹.

Así pues, su continuo trato con los artistas le permite tener un claro conocimiento de los procesos de creación artística a lo cual coadyuva, evidentemente, su condición de gran escritor. Al defender la pintura innovadora de Darío de Regoyos, que se le representa como la pintura más alejada de la tradición académica, nos pone al artista como ejemplo de que es el tiempo el que coloca las cosas en su sitio y desvela la verdad, transformando la herejía en ortodoxia¹². No obstante, en algunos momentos percibimos su compenetración con el arte de la pintura: la descripción de la vida de un joven pintor mallorquín que vive con su mujer en el campo, aislado, lejos del mundanal ruido, donde sólo se oyen los pájaros y la soledad sonora es el mejor exponente de que lo que importa al verdadero artista no es lo que la gente piense de él ni de que

8. Azorín, *Españoles en París*, 5ª ed., Madrid, 1958, pp. 157-160 y 145-149.

9. J. Ortega y Gasset, *El espectador*, Selección de P. Garagorri, Madrid, 1980, pp. 27-28.

10. Azorín, *Superrealismo*, Monóvar, 1998. Para un esbozo cronológico de las vanguardias españolas con abundantes textos véase J. Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, 1979; sin olvidar las necesarias definiciones del maestro Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, 1975.

11. M. Ferrand, *op.cit.*, p. 179.

12. Azorín, *Pintar como querer*, pp. 30-31.

incluso ignoremos su nombre, lo significativo y valioso es la obra, el camino del arte que siempre está haciéndose. Es en la soledad y en el silencio donde surge la creación artística; ese silencio que elogia cuando dedica su libro *Castilla*: “A la memoria de Aureliano Beruete, pintor maravilloso de Castilla silencioso en su arte”.

La experiencia de los impresionistas fue ésta, según demuestran las acerbas críticas de Pierre Wolff contra las exposiciones de Degas, mas la fe del artista conducirá al suspirado lugar por más accidentado que se presente el camino¹³. Y he aquí un aspecto de su conocimiento de la historia de la crítica de arte que conviene resaltar. Azorín –ya lo hemos mencionado antes– conoce y valora las vanguardias pero, al mismo tiempo, posee una perfecta idea de cuáles son sus orígenes y como se fue fraguando el arte moderno a lo largo del siglo XIX. Las citas a Diderot, Fromentin, Remy de Gourmont, Zola, Wolff y otros, nos demuestran su dominio de la historia de la crítica de arte del mismo modo que es capaz en breves páginas de esbozarnos una concisa y cabal historia del gusto español en el siglo XIX a través de la valoración del Greco, Velázquez, Ribera, Murillo y Goya, partiendo del juicio crítico ilustrado de Jovellanos al que certeramente denomina “el primer romántico en su país”¹⁴ y pasando por Alcalá Galiano y Carderera, comentaristas sutiles de la pintura de Goya hasta llegar a Georges Pillement, distinguido hispanista que acababa de publicar un libro dedicado a Ribera.

En definitiva, sus escritos que alientan y animan a la pintura de Zuloaga, Anglada y Regoyos –pues han traído lo que desde Goya habíamos perdido, es decir, “espiritualidad y energía”– se fundamentan en el mejor criterio que pueda tener un crítico de arte: el acercamiento a la obra exento de prejuicios estéticos pero pertrechado de un buen conocimiento de la historia del arte para expresar con veracidad y sin ambages la impresión que le causa la obra misma, comunicándola con precisión y claridad al público que necesita no sólo esa información sino también cierta formación.

Ciertamente, se trata del mismo método que ha utilizado como crítico literario y que queda palmariamente dicho en el prefacio de sus *Lecturas españolas*: “Nuestro deseo sería que cada cual, que cada crítico, que cada publicista, en vez de atenerse a un patrón marcado y sancionado, fuese por sí mismo a comprobar si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice que hay en tal autor, en tal obra, existe realmente, o no existe”¹⁵.

Sabe el maestro que es el único modo de actualizar los clásicos, de que la literatura del pasado no sea algo muerto o, al menos, momificado, pues así nuestra sensibilidad moderna se mirará en el espejo de los clásicos y estos autores serán también un reflejo de nuestra sensibilidad ya que, paradójicamente, “nos vemos en los clásicos a nosotros mismos”. Un autor clásico está siempre formándose porque su obra es escrita también por la posteridad. Esta es la experiencia de las grandes obras de la literatura así como de la pintura universal. El talento del crítico será pensar por cuenta propia, atreverse

13. Azorín, *op.cit.*, p. 61.

14. Azorín, *ibidem*, p. 155.

15. Azorín, *Lecturas españolas*, 10ª ed., Madrid, 1970, p. 11.

a juzgar y decir la verdad “malgré tout” aún cuando produzca el escándalo de los filisteos del arte, tenga que luchar contra tirios y troyanos, o se rasgen las vestiduras los pontífices de la investigación y de la erudición pues en materia de arte nada hay definitivo, absoluto e inmovible.

II

¿Cuál es la actitud de Azorín frente a la escultura? Aún cuando es la pintura la que siempre atrae la mirada y la imaginación del maestro, explayando sus sensaciones en la escritura a través de su peculiar método descriptivo, en 1921, con motivo de la inauguración de un busto al escultor Julio Antonio en los jardines del Palacio de Bibliotecas y Museos, considera también el arte de la escultura en un breve discurso ante los Reyes de España¹⁶.

Julio Antonio significa la perdurabilidad de la obra que además infunde al mármol y al bronce el espíritu de la patria. Esa labor imperecedera es comparada con el sello indeleble que el historiador plasma en su obra porque, en efecto, si es certera, si es veraz la faena del artista es asimismo parangonable con el trabajo del historiador que se afana en investigar los hechos para apoderarse de su verdad.

Sin embargo, y por si esto pareciera poco, la plástica del malogrado escultor tarracónense aporta el sentimiento de lo ya vivido en otras épocas, nos comunica voces del pasado que resonarán siempre en el tiempo por venir, ¿no es ésta, pues, del mismo modo, la labor de un historiador que oye los susurros del pretérito para avisarnos del futuro?

En este punto, Azorín, traspasando los límites de la crítica se nos impone como si fuera un auténtico historiador crítico del arte por pura intuición. La breve vida de Julio Antonio no permitió columbrar cuál hubiese sido su total desarrollo. No obstante, su cabal asimilación de los valores de la tradición escultórica nos lo presentan como un clásico y nos habla de la “continuidad de la historia”. No sabemos qué caminos hubiera tomado su quehacer mas el creador de la serie dedicada a la “Raza” —en la que palpita el alma viva de Castilla— no podía dejar ajeno al cantor del espíritu castellano a través de sus pueblos y sus gentes. Azorín sintoniza con Julio Antonio porque significa la más genuina expresión del clasicismo castellano o, más bien, de la eternidad de Castilla en el arte. En suma, un clásico vivo se reconoce en un clásico muerto. El artista escritor se identifica con el artista escultor pues sabe que a lo largo de la Historia siempre hay algo que permanece inmutable e imperecedero.

Un mes más tarde reflexiona sobre la íntima filosofía de un escultor, en este caso, su amigo Sebastián Miranda¹⁷. Habla de Miranda como de un ser humano, de un querido amigo al que recomienda que vaya a París a renovar su fantasía e imaginación porque lo expuesto y comentado es lo ya visto en los pórticos y sillerías de nuestras

16. Azorín, *Pintar como querer*, pp. 139-141.

17. Azorín, *op.cit.*, pp.143-146.

viejas catedrales. Sin embargo, valora su aguda psicología al profundizar en el alma de lo representado, resaltando las cualidades eminentes de una determinada personalidad. ¿No es ésto lo mismo—se pregunta—que hacia el genial caricaturista Daumier? Las estatuitas del escultor asturiano que habían movido a risa a los críticos madrileños en la exposición de 1921 y provocado la piedad de Azorín hacia su antiguo amigo poseen la calidad del gesto, del ademán, esos rasgos que no han sabido ver los demás ni traducir en una certera crítica de arte. En consecuencia, no es el espíritu sino sus formas lo que Sebastián Miranda habrá de renovar en su viaje a París.

En efecto, no son tantas las páginas que Azorín dedique al arte de la escultura, no obstante, finalmente, en 1942, reflexiona de nuevo sobre la creación plástica publicando una curiosa parábola del escultor en la que el binomio arte-literatura se transforma en sagaz divertimento gracias al poder de abstracción del maestro:

Un escultor trabajó arduamente para esculpir la estatua de la Noche; se levantaba cuando todos los ruidos callan y el silencio es profundo con objeto de percibir el misterio del Universo con la sola luz de las estrellas; ansiaba plasmar la angustiada sensación del infinito y lo consiguió: la Tierra como una hermosa mujer envuelta en un denso manto que dejaba ver a medias sus pletóricas formas. El denso manto de la Noche caía simbólicamente sobre la durmiente Tierra.

Terminada la obra solicitó la consideración de cuatro amigos: un novelista, un filósofo, un poeta y otro sin profesión conocida. El novelista opinó que se trataba de una representación de la Vida; el filósofo dictaminó que era la viva imagen del Deseo; el poeta la interpretó como el símbolo de la Naturaleza. Mientras tanto el escultor sonreía viendo como su obra poseía ya vida propia y se prestaba a las más diversas interpretaciones al igual que cualquier otra creación inmortal. Sin embargo, el cuarto amigo, sagaz observador de la realidad, replicó: Es la Noche.

Contrariado el escultor, mandó hacer varias copias en bronce de su estatua y las regaló a sus amigos menos al que dijo la verdad pues al decirlo había matado la ilusión¹⁸.

Así, Azorín nos introduce en su credo estético defendiendo a aquellos que entienden de la divina mentira del arte, “el fingimiento de cosas útiles” que dijera el Marqués de Santillana, “el artificio del arte” de Sor Juana Inés de la Cruz o “la magia sugestiva conteniendo a la vez el objeto y el sujeto” expresada por Baudelaire, esa ilusión sin la cual no es posible la realidad artística.

Mas he aquí que, aún no siendo muchas las páginas que dedica al arte de Dédalo, en una visita a la casa de Zuloaga nos desvela una faceta poco conocida del genial vasco cuyos cuadros eran, según Ortega y Gasset, como ejercicios espirituales que nos conducían a un examen de conciencia nacional. Después de enseñarles el estudio y su último lienzo, Zuloaga muestra a los visitantes una imagen de candelero, una

18. Azorín, *ibídem*, pp. 161-165.

Dolorosa, en la que ha trabajado desde hace mucho tiempo, afirmando: “Les estoy diciendo, repitiendo siempre a nuestros escultores que trabajen en madera, que nuestra escultura, la española, es la de madera pintada. Esa es nuestra tradición; ahí está nuestro genio... Un mármol desentona en nuestro ambiente”¹⁹.

III

Pensaba Azorín que la erudición es poca cosa si la comparamos con la creación pues lo esencial del arte es imaginar e inventar²⁰. Sin embargo, su erudición en el conocimiento de nuestros clásicos, de la historia y el paisaje de España y sus monumentos se transformaron en una de las mejores creaciones de este siglo cuando consideramos el amor que proyectó no sólo por los más apartados rincones de nuestra geografía sino también por los bellos monumentos de nuestra arquitectura, fomentando su conservación.

Así, por ejemplo, mientras nos recuerda que las treinta y dos leyes del título XVIII de la segunda *Partida* de Alfonso el Sabio están dedicadas a los castillos, nos va pintando—como si de un acuarelista romántico se tratase— los distintos tonos de color con diferentes matices de aquellas fortalezas medievales: Medina del Campo, Alaejos, Montiel, Monzón, Escalona, Olite, Pedraza, Arévalo, Javier, Bellver, nombres todos ellos evocadores de gloriosas gestas²¹. Para Azorín el progreso humano consistía en un poco más de sensibilidad²², de modo que el acrecentamiento de la inteligencia tras la contemplación del paisaje y los viejos monumentos se convirtiera en uno de los factores fundamentales en la completa formación y educación de los españoles.

Frente a la polémica desatada por la pretendida compra de un cuadro de Van der Goes, critica la mala política del Museo del Prado que no acude a más urgentes necesidades, dejándonos una desoladora visión del patrimonio español en la primera década de nuestro siglo: “Pero no es solo el caso del Museo el que—desgraciadamente—puede citarse; bellos edificios que echamos abajo, calles pintorescas que despanzurramos en holocausto de una absurda simetría, puentes monumentales que sustituimos por otros de hierro, jardines que talamos, paisajes que destruimos, palacios que vendemos a los extranjeros y éstos se llevan lejos de España, cuadros que dejamos pudrir y ahumar en las iglesias (como estos pobres frescos de San Antonio de la Florida), tapices riquísimos que venden tales o cuales aristócratas... No terminaríamos jamás la triste enumeración. Toda España es Beocia”²³.

19. *Ibidem*, p.136.

20. Azorín, *Una hora de España (entre 1560 Y 1570)*, 8ª ed., Madrid, 1986, p. 93.

21. Azorín, *op cit*, pp. 72-73.

22. Azorín, *Visión de España*, 12ª ed., Madrid, 1972, p. 149.

23. Azorín, *Pintar como querer*, p. 69.

Aún quedan hermosos edificios en anchas plazas rodeadas de soportales como en el siglo XVI, pero no son pocos los palacios en ruinas que traen sus rotas paredes reminiscencias de renacentistas grandezas a la prosa azoriniana. La ruina del espléndido palacio se convierte en meditación histórica por la cual, introspectivamente, ahondemos y profundicemos en las raíces de nuestra idiosincrasia. Estos magníficos palacios donde antaño transcurrieron deleitables horas de placer son hoy las inmarcesibles huellas de la historia de España.

Se hicieron en un tiempo en que se labraba la piedra con amor y en que el resultado final era el fruto de la conjunción maravillosa no sólo de canteros sino de albañiles, carpinteros, herreros, pintores, escultores, que quizá hayan desaparecido para siempre de la faz del mundo. Se pregunta Azorín si no estaban mejor antes los palacios de España de lo que están ahora. No obstante, concluye que ahora tienen la pátina del tiempo, ese dulce encanto de lo viejo que sólo da el tiempo²⁴.

Mas el polo opuesto a aquellos admirables y aristocráticos edificios son las humildes y sencillas casas populares, esas casas en las que luce el elocuente silencio de nuestra arquitectura que no es otro que la sobriedad, el difícil pero acertado entronque del artífice con la estirpe y el medio.

Atento el maestro del idioma a las opiniones pronunciadas en el Congreso de Arquitectura celebrado en Valencia en 1909, emite la suya, modestamente, sin querer molestar al gremio de los arquitectos que hablan de “la conveniencia de extender su acción a los pueblos pequeños”²⁵. Con la meridiana claridad y precisión que lo caracterizan se pregunta, en primer lugar, cuál es esa acción del arquitecto y, segundo, qué pueblos son esos, pues que sin definir ni hablar con exactitud toda discusión resulta siempre inviable. Y aún más, añade que habría que marcar los límites de cuál deba ser dicha acción y cuál sea en la actualidad.

Según Azorín, la arquitectura se encontraba entonces en una absoluta decadencia ya que se había perdido el arte arquitectónico, es decir, no existía porque los tiempos modernos carecían de originalidad y lo único que se había hecho era ensamblar desatinadamente distintos elementos de la arquitectura del pasado²⁶. Ello resultaba evidente en Madrid donde no se podía hablar de un edificio nuevo que fuera grandioso bello o agradable.

Ciertamente, esa era la tendencia de la arquitectura española cuando intentaba imitar los edificios mejores del Renacimiento tomando como modelos la Universidad de Alcalá, el Alcázar de Toledo o la Universidad y palacio de Monterrey de Salamanca, creando un estilo neoplateresco muy salmantino que algunos dieron en llamar “monterrey”. En efecto, el pabellón de España en la Exposición Universal de París en 1900, proyectado por José Urioste, era fiel reflejo de la relación del “desastre del 98”

24. Azorín, *op.cit.*, p. 126.

25. Azorín, *ibídem*, p. 33.

26. *Ibidem*, p. 34.

con dicho estilo y algún crítico afirmó en aquel momento: “Los productos y artistas españoles deben concurrir en gran número a París... y ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria, allí dignamente representados, lleven nuestro decaído espíritu”²⁷.

Por otra parte, aquellos “pueblos pequeños” a los que se refería el Congreso de Valencia no eran, precisamente, capitales de provincia sino lugares de escaso vecindario en donde edificar a reducida escala los grandes edificios de las populosas ciudades sería la mayor de las equivocaciones con el más funesto resultado, dado que la “acción” del arquitecto en ciertas ocasiones no sólo consiste en construir sino en destruir el entorno del que surge la arquitectura

La sabiduría de nuestra arquitectura popular es lo más opuesto a la presunción y al fasto mal entendido porque la sencillez y humildad son su norma. Nada más alejado de la arquitectura popular que la altivez pretenciosa de querer parecer lo que no es. Ante la posible “acción” del arquitecto el maestro Azorín invoca al genio local de alarifes y albañiles que se desarrolla libremente y según la tradición. Los arquitectos modernos operan con abstracciones pero no tienen en cuenta el clima, la temperatura, el aire, el conjunto urbano, el paisaje...

Para Azorín los alarifes y albañiles no tienen ningún arte, los mueve un equilibrado conocimiento del medio, del sol, de la luz, del espacio, de la humedad de la atmósfera. De ahí la armonía, la belleza de las casas vascas, alicantinas, andaluzas o catalanas. Nuestros albañiles trabajan con un profundo sentido de la proporción y de la armonía. Ellos han creado la singularidad y extraordinaria diversidad de esos “pueblos pequeños” de la geografía española con un profundo instinto de vida y armonía; esos pueblos que hay que proteger y defender de la acción del arquitecto pues “lo que ha creado la vida a través de los siglos es lo exacto y lo conveniente”.

27. Apud P. Navascués, “Arquitectura” in *Historia del Arte Hispánico' V. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, 1987, p. 90. Véase también F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura occidental. X. El siglo XX. Las fases finales y España*, Madrid, 1984, pp. 251-265.