



## AZORÍN, TEÓRICO DEL TEATRO

Lucio Basalisco  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI (VERONA)

Hace años, al redactar un pequeño ensayo sobre *Angelita*, auto sacramental de Azorín,<sup>1</sup> tuve la ocasión de tratar, de manera incompleta, el tema que hoy nos ocupa. Aquí reanudo ese tema, añadiendo las consideraciones que un estudio más profundo me ha sugerido.

Es resabido que la producción teatral de Azorín se remonta sustancialmente a la década 1926-36,<sup>2</sup> con excepción de *La fuerza del amor* (1901), su primera obra dramática.<sup>3</sup> En la misma década, y sobre todo en los años 1926 y 1927, Azorín redacta un conspicuo número de artículos,<sup>4</sup> en los que, entre otras cosas, ilustra obras y realizaciones respectivamente de dramaturgos y directores de escena extranjeros significativos (Pirandello, Evreinov, Shaw, Lenormand, Gantillon, Gastón Baty,

<sup>1</sup> Ahora en mi libro *Tra avanguardia e tradizione - Cinque studi sull'auto sacramental degli anni Trenta*, Roma: Bulzoni, 1997, págs. 101-25.

<sup>2</sup> A esta década pertenecen *Old Spain!* (1926); *Brandy, mucho brandy* y *Comedia del arte*, las dos publicadas en 1927; *Lo invisible* (1928); *Angelita* (1930); *Cervantes o la casa encantada* (1931); *Farsa docente* (1933) y *La guerrilla* (1936). *Farsa docente*, escrita en 1933, se estrenó en 1942 (E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid: Castalia, 1992, pág. 23). La obra tuvo una historia algo compleja que el estudioso mencionado aclaró en su artículo «La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 76 (1968), págs. 375-89.

<sup>3</sup> Sobre esta obra véase el trabajo de Mariano de Paco, «El primer teatro de Azorín: *La fuerza del amor*, *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia: CAM, 1988, págs. 113-21.

<sup>4</sup> De los ciento dieciocho artículos de teatro que escribí, se ha calculado que ochenta y cinco pertenecen a la década de los años veinte y se ha puesto de relieve que éstos «constituyen el cuerpo más completo de ideas de un escritor español del primer tercio del siglo XX sobre el teatro español de aquella misma época» (Lucile C. Charlebois, «Azorín ante el teatro de su época», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3 [1984], págs. 49-50). Sin embargo Antonio Díez Mediavilla ha observado oportunamente que «Azorín nunca elaboró una teoría coherente» sobre el teatro y que «sus opiniones responden siempre al esquematismo propio del lenguaje periodístico» («Azorín y el teatro español del último tercio del siglo XIX», *Anales azorinianos*, 1 [1983-84], pág. 116). Desperdigados en varios periódicos, dichos artículos fueron recogidos posteriormente casi todos en las colecciones *La farándula* (Azorín, *Obras completas*, [Introd., ns. prels., bibl. y ordenación por A. Cruz Rueda], Madrid: Aguilar, 1962, t.VII, págs. 1061-208), *Escena y sala* (*ibid.*, 1948, t. VIII, págs. 847-994) e *Ante las candilejas* (*ibid.*, t. IX, págs. 27-184). De ahora en adelante se hará referencia a dichas *Obras completas* con la sola sigla *O.C.* Algún artículo dedicado al teatro se puede ver también en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Estudio, notas y comentarios de textos por J. M. Valverde, Madrid: Narcea, 1972.

etc.), puesto que estimaba que la literatura dramática española debía renovarse «a impulsos de lo extranjero».<sup>5</sup> Examina, además, la situación del teatro nacional y en particular el teatro de algunos autores (Echegaray, Tamayo y Baus, Benavente, Muñoz Seca), tratando a la vez algunos problemas de técnica teatral.

En estos escritos Azorín subraya, con mucha insistencia –y no fue por cierto el único en su época– la necesidad de renovar la escena española, puesto que

El cinematógrafo, la radiodifusión, las exploraciones de lo subconsciente, la inquietud que ha producido la guerra han cambiado las condiciones de la vida. Y si la sensibilidad es otra, el teatro debe ser también otro.<sup>6</sup>

Hay que arrinconar pues el ya superado naturalismo y acoger los cánones del superrealismo,<sup>7</sup> sin por eso «prescindir de todo lo que anteriormente se ha producido».<sup>8</sup> Tras repetir muchas veces el concepto según el cual «el teatro necesita dar un paso hacia adelante»,<sup>9</sup> en un artículo de 1927 el crítico indica un camino de renacimiento que entreve y que confía llevará a la renovación dramática: el de las artes plásticas. En efecto observa que éstas «han sido siempre las anunciadoras de la renovación dramática» y que

La nueva forma decorativa, la floración magnífica actual del arte decorativo está preparando el surgimiento de un nuevo teatro. Siempre, en la historia literaria, se ha dado este fenómeno. La Exposición del Arte Decorativo de 1925 es el punto de partida de una profunda renovación teatral.<sup>10</sup>

Otros caminos que pueden abrir perspectivas al teatro están representados por el superrealismo<sup>11</sup> y el mundo de lo subconsciente. Con respecto a éste último, en un artículo de 1927 Azorín observaba, en son de crítica, que

En tanto que el cinematógrafo, con una técnica perfecta, se va apoderando del mundo de lo subconsciente, dominándolo, respondiendo al gusto, a la ansiedad, al

<sup>5</sup> *La renovación del teatro*, O.C., t. VIII, pág. 918. A continuación Azorín afirma que las compañías «[...] deben dar a conocer al público español lo más nuevo que se produzca fuera de España [...]». No hay que olvidar que el mismo Azorín tradujo al español *La intrusa* de Maeterlinck, *El doctor Frégoli* o *La comedia de la felicidad* de Evreinov y *Maya* de Simon Gantillon.

<sup>6</sup> *Siguiendo a Tamayo: lógica*, *ibid.*, t. IX, pág. 63.

<sup>7</sup> Sobre el superrealismo, como lo entendía Azorín y la necesidad de renovar el teatro español, se pueden ver los artículos *Otra vez, y siempre*, *Muñoz Seca* (*ibid.*, t. VIII, págs. 877-78); *El pleito teatral* (*ibid.*, págs. 894 y 896); *La renovación del teatro* (*ibid.*, pág. 918); *El teatro futuro* (*ibid.*, t. IX, págs. 99-101); *El superrealismo es un hecho evidente* (*ibid.*, págs. 103-05); *De las candilejas* (*ibid.*, pág. 119); *El teatro de Pirandello* (*ibid.*, pág. 146); *Una obra superrealista* (*ibid.*, pág. 162). Documentado y útil, bajo varios aspectos tratados en estos artículos, el trabajo de Antonio Díez Mediavilla, «Superrealismo y teatro en Azorín: *Old Spain!*», *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Pau, 1985, págs. 151-64.

<sup>8</sup> *El porvenir del teatro*, O.C., t. VIII, pág. 927.

<sup>9</sup> En el art. cit., *El pleito teatral*, pág. 896.

<sup>10</sup> *Opiniones de Gastón Baty*, *ibid.*, t. IX, pág. 172.

<sup>11</sup> «[...] el teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del superrealismo» (en el art. cit., *El superrealismo es un hecho evidente*, pág. 105).

interés de los públicos modernos [...] la literatura dramática –y más en España que en ninguna parte– se ha vedado en absoluto la utilización de ese mundo de imágenes nuevas [...].<sup>12</sup>

Al nivel técnico, las propuestas más importantes que avanza son las siguientes:

- a) el diálogo tiene que asumir el mayor relieve;<sup>13</sup>
- b) las acotaciones se deben eliminar o reducir a lo esencial;<sup>14</sup>;
- c) el teatro tiene que inspirarse en los adelantos del medio cinematográfico y utilizar su técnica.<sup>15</sup>

Quizá pueda sorprender que Azorín en el año 1927 avance esta última propuesta aparentemente tan innovadora: en realidad Eisenstein, Mejerchol d' Piscator, Leopoldo Fregoli y otros más ya habían utilizado en su teatro el medio cinematográfico.<sup>16</sup> Bajo este aspecto, pues, Azorín no propuso nada nuevo; como en otras ocasiones se mostró, eso sí, al tanto de las innovaciones técnicas que se habían introducido en los teatros más vanguardistas de Europa.

Llaman, en cambio, la atención por su modernidad las conclusiones a las que llega en un artículo del mismo año 1927, donde, entre otras cosas, afirma que «[...] es indispensable luchar contra el predominio actual del texto», puesto que éste constituye «[...] sólo uno de los elementos [...]»<sup>17</sup> del teatro. Azorín bosqueja aquí una modernísima teoría teatral, basada en el concepto de la multiplicidad de los códigos, que poco antes ha anunciado claramente: «¿Y cuáles son los elementos del teatro? Son, entre otros, [...] el texto de la obra, el gesto del actor, el decorado, la luz, la música –si la hubiese».<sup>18</sup> En su concepto, que hace hincapié –probablemente por primera vez en España– en los signos dramáticos no verbales,<sup>19</sup> el problema del texto «escrito» queda pues «reducido a una correcta dimensión de complemen-

<sup>12</sup> *El «cine» y el teatro, ibid.*, pág. 108.

<sup>13</sup> «El diálogo lo es todo en el teatro» (*Sobre el teatro, ibid.*, pág.84). «El teatro es diálogo; en el diálogo debe estar contenido todo. El carácter de los personajes, la escena, el traje, las costumbres, las particularidades de tal o cual hombre o mujer; todo, en fin, se debe deducir del diálogo. El teatro vale y brilla por el diálogo» (*Las acotaciones teatrales, ibid.*, pág. 92).

<sup>14</sup> «Las acotaciones largas, profusas, prolijas, «literarias», son cosa moderna. Y esas acotaciones no sirven para nada» (*ibid.*). «[...] en una obra de teatro perfecta las acotaciones son inútiles» (en el art. cit., *Sobre el teatro*, pág. 82).

<sup>15</sup> «El cinematógrafo es un arte de espectáculo. El teatro ha de evolucionar en ese sentido. Y, si no, perecerá [...]» (en el art. cit., *Otra vez, y siempre, Muñoz Seca*, pág. 877). «El cinematógrafo es el grande y eficazísimo auxiliar del teatro [...]. Del cinematógrafo ha de esperar, en parte, en gran parte, el teatro su regeneración» (en el art. cit., *Opiniones de Gastón Baty, ibid.*, t. IX, pág. 172).

<sup>16</sup> Vid. el artículo de Mario Verdón, «Teatro e cinema: interazioni», *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna: il Mulino, 1983, págs. 51-61.

<sup>17</sup> *Contra el teatro literario, O.C.*, t. IX, pág. 164.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Escribe María Del Carmen Bobes Naves que «Hacia el año 30 del presente siglo la teoría literaria de orientación semiológica empieza a ocuparse de los signos dramáticos no verbales [...], confirmando indirectamente el papel de auténtico precursor que, bajo este aspecto, desempeñó Azorín («Introducción a la teoría del teatro», *Teoría del teatro*, Madrid: Arco Libros, 1997, pág. 23).

riedad», como hoy opinan varios semióticos.<sup>20</sup> Azorín está pensando en el teatro medieval, el teatro de los «misterios», donde «La armonía entre todos los elementos teatrales era perfecta. Todo, texto, formas, color, gestos, música, se hallaba en una maravillosa armonía [...]».<sup>21</sup> Efectivamente, Azorín tenía un vivo sentido del teatro como espectáculo susceptible de integraciones, en el cual deberían colaborar en primer lugar, desde luego, el cinematógrafo, «grande y eficacísimo auxiliar del teatro», pero también «el music hall y el circo».<sup>22</sup> Además de un posible «eficacísimo auxiliar», veía en el cinematógrafo, «en renovación perpetua, maravillosa», un peligroso competidor del teatro, al cual iba «llevando rápidamente el público».<sup>23</sup>

En otro artículo de 1926 subrayaba, muy oportunamente, que «[...] el teatro es para representado y no para leído [...]»<sup>24</sup> y en el mismo año insistía en que «Una obra de teatro no tiene virtualidad sino en su contacto con la multitud. Si no hay multitud, no hay obra de teatro».<sup>25</sup> En el artículo *Las cuartillas y el escenario* (1927) distinguía claramente entre obra escrita y obra representada (hoy diríamos entre texto escrito y texto espectacular):

[...] la obra es una cosa en las cuartillas y otra en la materialización de la escena. Cosa factibles en las cuartillas, no lo son en la escena. [...] Efectos que en el manuscrito son de indudable resultado, en la escena tienen una eficacia contraria a la imaginada.<sup>26</sup>

Esas opiniones coinciden hoy con las de varios estudiosos del teatro, lo cual nos confirma la modernidad de las teorías azorinianas.<sup>27</sup>

<sup>20</sup> Gianfranco Bettetini, «Il punto», *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze: Guaraldi, 1977, págs. 9-32 (la cita constituye traducción mía de un pasaje del estudioso, pág. 27). En «Dal testo letterario alla messa in scena», que está en el mismo ensayo, Marco De Marinis observa que a menudo e ineludiblemente los estudiosos privilegian al texto literario respecto a los demás componentes del espectáculo teatral (págs. 38-39). Por fin en la *op. cit.*, *Teoría del teatro*, Jirí Veltrusky deja entender su opinión, con respecto al asunto, ya desde el título de su trabajo («El texto dramático como uno de los componentes del teatro», pág. 31), opinión que reafirma varias veces en el texto del mismo (por ejemplo, en la pág. 33).

<sup>21</sup> En el art. cit., *Contra el teatro literario*, pág. 164. Es interesante observar que ya en los años 1850-51, Wagner elabora su concepto de la «obra de arte total»: «[...] un' unione delle arti che agiscono insieme su un pubblico comune: la trinità della poesia, della musica e della mimica alle quali si aggiungono architettura e pittura» (Bernard Dort, «La rappresentazione emancipata», en la *op. cit.*, *Il teatro...*, pág. 100).

<sup>22</sup> En el art. cit., *Opiniones de Gastón Baty*, pág. 172.

<sup>23</sup> En el art. cit., *La renovación del teatro*, pág. 918.

<sup>24</sup> *El sentido de lo cómico*, O.C., t. IX, pág. 86.

<sup>25</sup> En el art. cit., *Sobre el teatro*, pág. 81.

<sup>26</sup> O.C., t. VIII, pág. 867.

<sup>27</sup> Vid. otra vez lo que opina Gianfranco Bettetini: «Il teatro (non solo quello di avanguardia) è un luogo di «rappresentazione» autonoma, non quello di una contingente e sfuggevole «lettura» di un testo drammatico: la manifestazione scenica è il frutto dell'organizzazione di più sistemi di significazione che trovano in quell'evento e nella messa in scena di fronte ad un gruppo di spettatori il luogo specifico in cui si realizza il fine della loro vicenda comunicativa» (*op. cit.*, pág. 29). Por lo que

Los que se han ilustrado no representan los únicos puntos de vista interesantes que se pueden encontrar en estos artículos. Muy avanzadas e inteligentes, por ejemplo, son las consideraciones relativas al papel del actor, cuya creatividad se considera no inferior a la del autor:

Desde el momento en que el dramaturgo pone fin en la postrera cuartilla –se lee en un artículo de 1926–, allí debe terminar su misión. Desde ese momento la obra debe pertenecer en absoluto al actor. [...] El actor es un creador. Querer seguir creando el autor sobre las tablas del teatro es completamente ilógico y absurdo. La obra imaginada por el autor no pasa nunca a la escena. Lo que pasa es la creación del actor.<sup>28</sup>

Se reconoce también la autonomía del actor, el cual –se subraya– «[...] ve la obra de modo distinto del dramaturgo» y por eso «El actor debe ser dueño absoluto de la obra, una vez que la obra sale de las manos del autor».<sup>29</sup>

Otro artículo del año 1926 lleva el título significativo *El arte del actor*, que, se pone de relieve,

[...] es cálculo, estudio, paciencia [...], pero es, al mismo tiempo, inspiración, intuición [...] Y en escena, estudiado minuciosamente el papel, la inspiración del momento dictará su expresión al actor. Y las manos, por ejemplo, no serán las que menos hablen [...] Poder inmenso del idioma de las manos; poder inmenso de toda la persona del actor, si el actor estudia [...] y tiene inspiración.<sup>30</sup>

Concepto alto, ideal, como se ve, de los intérpretes de la escena,<sup>31</sup> que sin embargo Azorín modificará, por lo menos con respecto a los actores profesionales, al escribir el artículo *Los aficionados*, publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en diciembre de 1930. Redactado después de la representación de *Angelita* en Monóvar por parte precisamente de no profesionales, afirma que, por razones meramente financieras, los actores profesionales dedican poco tiempo a los ensayos, mientras que «[...] lo esencial en la representación de una obra de teatro se da con los aficionados». Estos, no teniendo preocupaciones de ganancia, carrera y tiempo, trabajan «con el más vivo fervor», consiguiendo resultados excelentes.<sup>32</sup>

Al tema del actor, uno de lo más tratados en estos escritos, Azorín dedica también parte del citado artículo *Las acotaciones teatrales*. Tras reafirmar que «El actor es tan creador como el autor», bosqueja otra teoría de la multiplicidad de los

---

atañe el reconocimiento de un texto escrito distinto del texto espectacular y del cual representa sólo un componente, es resabido que desde hace mucho tiempo dicho reconocimiento constituye un tópico en la crítica moderna.

<sup>28</sup> *La interpretación escénica*. O.C., t. VIII, pág. 857.

<sup>29</sup> *El primer ensayo*, *ibid.*, págs. 859-60.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 903.

<sup>31</sup> Azorín tenía un concepto muy elevado del teatro en general. En un artículo de 1927 afirma que «La nación misma traza su retrato espiritual en su literatura dramática» (*La cuestión de los críticos autores*, *ibid.*, pág. 969).

<sup>32</sup> El art. cit. se puede ver en O.C. (1960, t. V, págs. 505-10), de donde se han sacado los pasajes citados.

códigos, pero esta vez con respecto sólo al intérprete de escena, que «[...] inventa tanto –con la presencia, con el traje, con la palabra, con el gesto, con la cara, con las manos, etc. etc. –como el autor».<sup>33</sup> En el artículo *Decoraciones*, Azorín exalta en extremo la función del actor:

Lo principal, en una representación escénica, para nosotros, es el juego del actor, y el juego del actor necesita, requiere, pide, exige una decoración sumaria, elemental, que no distraiga del gesto, del ademán, del movimiento, de la palabra del artista escénico. El artista escénico lo es todo –en la escena– [...].<sup>34</sup>

Ese concepto del papel fundamental, casi exclusivo, que desempeñaría el actor en la escena se opone en parte –Azorín muy a menudo se contradice– a su teoría de la multiplicidad de los códigos teatrales. Sin embargo, ese nuevo punto de vista, implicando «una decoración sumaria, elemental», aproxima, bajo este aspecto, la visión del teatro de Azorín a la conocida «desnudez» teatral de Unamuno, según el cual había que suprimir lo que llamaba «perifollos de la ornamentación escénica».<sup>35</sup>

A las decoraciones dedica Azorín el artículo homónimo de 1927, en el cual sostiene que «La decoración es cosa importante, esencial»; poco después reafirma el concepto según el cual «El arte del decorado es uno de los tantos elementos en la representación escénica» y a renglón seguido, con singular contradicción, refiriéndose a la misma decoración añade que

[...] acaso, entre todos los elementos de la escena, de la totalidad de la obra teatral, sea el menos importante [...] Llegaremos a decir que acaso la excesiva importancia de la decoración daña a la representación escénica.<sup>36</sup>

Otro aspecto técnico de la escena trata Azorín, en el mismo año, al ocuparse del llamado cuadro de luz:

[...] en la luz [...] -escribe- reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo. En el cuadro de luz que todavía -excepción echa del teatro Alcázar- no se ha implantado en Madrid de un modo espléndido, moderno, científico.<sup>37</sup>

Vuelve de nuevo al asunto en otro artículo, donde cita una opinión de Gastón Baty, a quien considera uno «[...] de los más prestigiosos, inteligentes, perseverantes directores de escena franceses».<sup>38</sup> «La luz [...] –subraya– es para Baty un factor de primer orden».<sup>39</sup> La cita nos descubre otra vez la atención que el crítico pone en lo nuevo que se hacía en el campo teatral, dentro y fuera de España.

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. IX, pág. 93.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 126.

<sup>35</sup> *Vid.* sobre el tema, Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1981, pág. 79.

<sup>36</sup> *Decoraciones, O.C.*, t. IX, pág. 125.

<sup>37</sup> En el art. cit., *De las candilejas*, pág. 118.

<sup>38</sup> En el art. cit., *Contra el teatro literario*, pág. 162.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 165.

Es de cierto interés la larga y áspera polémica que Azorín sostuvo con los críticos teatrales en los años 1926-27 porque nos revela las ideas que tenía acerca de la función de la crítica. Es necesario advertir, en primer lugar, que en el artículo *El fracaso de los géneros*, de 1912, había exaltado el papel de los grandes críticos literarios, los «grandes videntes» como él los definía:

[...] el crítico, en cierto modo, es el verdadero creador, y sin el crítico no existirían las obras de arte. Porque las obras de arte son, *existen*, por la idea que de ellas nos formamos. Y esa idea, esa relidad no nos la dan sino los grandes videntes, aquellos espíritus que ven la obra de una manera original y profunda.<sup>40</sup>

No tenía pues Azorín una opinión negativa respecto a los críticos y en efecto en el artículo de 1926, *La crítica teatral*, punto de partida de la polémica con los críticos teatrales, no revela ninguna aversión hacia éstos, más bien intenta defender su difícil labor de enfrentamiento con obras nuevas.<sup>41</sup> Sin embargo en los artículos sucesivos el tono se hace duro y hasta ofensivo; Azorín escribe que, con excepción de cuatro o cinco críticos que son «inteligentes y cultos», los demás «sin ilustración, sin finura, sin inteligencia», no tienen ninguna influencia.<sup>42</sup> Pero lo que más interesa lo encontramos en el artículo *Dos palabras a los críticos*, donde Azorín pone de relieve cómo él entiende la función de la crítica:

La crítica teatral —en general la literaria— debe ser, lo he dicho muchas veces, una prolongación de la obra que leemos o contemplamos. Tan sensible, si cabe, a la belleza debe ser el crítico como el autor. La crítica ha de ser, por tanto, creadora.<sup>43</sup>

La crítica teatral, pues, tiene que ser «creadora» y ceñirse «a lo absoluto y puramente literario», o sea «[...] una crítica como la que se hace de las novelas o de la poesía».<sup>44</sup> El ideal que propugna Azorín es, pues, una crítica desinteresada que sepa ver y dar aliento a lo nuevo que se produzca en el teatro.

Al atento observador del fenómeno teatral en general no se le escapan datos interesantes de tipo sociológico: por ejemplo, en un artículo de 1926, Azorín facilita noticias sobre la situación del teatro en Madrid y en España, relativos a la época en que escribe («Existen en Madrid cerca de cuarenta salas de espectáculos. Son nada menos que cincuenta las compañías que representan comedias por toda España»)<sup>45</sup> y, aún más interesante, intenta identificar, a través de un análisis somero, la clase social que en esos años más acude al teatro, sacando a la vez lógicas conclusiones:

Ha surgido a lo largo de veinticinco años, de treinta años, una clase intermedia entre la antigua burguesía y el obrero. En el momento actual esa clase es la que

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. VIII, pág. 941.

<sup>42</sup> *Los famosos críticos*, *ibid.*, pág. 947.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pág. 956.

<sup>44</sup> *Inutilidad de la crítica teatral*, *ibid.*, pág. 978.

<sup>45</sup> *La crítica teatral en 1926*, *ibid.*, pág. 959.

domina y da el tono en la sociedad española. Y como el teatro es la expresión más directa y rápida –dentro del arte– de la sociedad de un país, el teatro actual en España responde con exactitud a los gustos, los sentimientos, las ideas de esa nueva clase social.<sup>46</sup>

Entre intuiciones notables y algunas evidentes contradicciones se desarrolló la abundante crítica teatral de Azorín. No fue de valor excepcional, pero a menudo representó un punto de vista claro e importante, de suma utilidad en un momento difícil en el que lentamente estaba naciendo el nuevo teatro español.

#### ADENDA

Por razones independientes de la voluntad del autor de estas páginas no se pudieron citar, sobre el teatro de Azorín, algunos trabajos críticos importantes que merecen ser recordados. En primer lugar la reciente edición de *Judit* (obra teatral azoriniana de 1925) a cargo de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla (Alicante: CAM, 1993), en cuya excelente *Introducción* se propone una documentada aproximación cronológica al teatro de Azorín y se tratan aspectos fundamentales del mismo. Digno de atención es también el estudio «El lenguaje de las acotaciones en el teatro de Azorín», al cual se ha dedicado Ernesto Capdevielle Herrero (*Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana»*, Universidad de Murcia: CAM, 1998, págs. 215-26). Por fin hay que recordar el puntual trabajo de Ana María Freire, *Azorín, el teatro y su teatro* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del C.S.I.C., 1998, págs. 5-28) que acaba de salir.

---

<sup>46</sup> El art. cit. *El teatro futuro*, pág. 99. Conceptos parecidos desarrolla Azorín en *Una obra y un estreno* (*O.C.*, t. VII, págs. 1194-95), que representa el texto de una conferencia pronunciada el día 23 de marzo de 1927 en la redacción del diario madrileño *La Nación* y publicado en el mismo diario al día siguiente.