

AZORÍN

JUDIT

(Tragedia moderna)

Edición

Mariano de Paco

y

Antonio Díez Mediavilla



CAM

Fundación
Cultural

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	9
TEATRO Y VANGUARDIAS	13
AZORÍN Y SU TEATRO SUPERREALISTA	16
EL TEATRO DE AZORÍN EN EL TIEMPO	37
EL TEATRO SUPERREALISTA Y LA VANGUARDIA	54
JUDIT LA VENGADORA	64
CLAVES TEMPORALES	75
LA <i>JUDIT</i> AZORINIANA	81
BIBLIOGRAFÍA	95
PRIMERAS EDICIONES	95
COMPILACIONES	96
MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS SOBRE EL TEATRO DE AZORÍN	97
NUESTRA EDICIÓN	103
<i>JUDIT</i> . TRAGEDIA MODERNA	109
ACTO PRIMERO	113
ACTO SEGUNDO	143
ACTO TERCERO	171
APÉNDICE I	199
APÉNDICE II	213
APÉNDICE III	217
APÉNDICE IV	225
APÉNDICE V	239

INTRODUCCION

Es un hecho sobradamente conocido que Azorín sintió por el teatro una atracción constante que le llevó a dedicar abundantes páginas a dramaturgos y obras teatrales desde sus primeras apariciones como crítico periodístico¹. Esta afición por el género dramático le llevó, en fecha muy temprana, a intervenir más directamente en el mundo teatral, primero con la traducción de *La intrusa* de Maeterlinck², y después con un texto original, *La fuerza del amor*, presentado a Ceferino Palencia y María Tubau con la intención de estrenarlo durante la temporada 1899-1900. El hecho de que la obra no pudiese representarse, unido a sus características específicas, conocidas tras su publicación en 1901³, tal vez inclinasen al joven inquieto Martínez Ruiz a dedicarse definitivamente a la creación en prosa⁴.

1 Publica críticas en *El Mercantil Valenciano*, hace referencia a temas teatrales en el discurso pronunciado en el Ateneo Literario de Valencia «La crítica literaria en España» (1893). También se refiere al teatro en *Moratín* (1893) y en *Anarquistas literarios* (1895), así como en publicaciones posteriores.

2 *La intrusa*, de M. Maeterlinck, arreglada por J. Martínez Ruiz, Valencia, Francisco Vives Mora, 1896.

3 Madrid, La España Editorial [1901]; tiene un prólogo de Pío Baroja, que por estas fechas también se aproxima al teatro. A propósito de la elaboración y el significado de esta obra, puede verse Mariano de Paco, «El primer teatro de Azorín: *La fuerza del amor*», *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, págs. 111-123.

4 Parece evidente que en la decisión pudieron haber influido otras circunstancias concomitantes, entre las que no se pueden despreciar sus constantes colaboraciones en la prensa nacional, y la crisis personal que dará lugar a la aparición de «Azorín».

No significa esto, sin embargo, que su preocupación por los temas teatrales sufriera merma alguna al comenzar su tarea como narrador; sigue Azorín dedicando artículos a la situación de los teatros, a los autores consagrados y noveles, al público y a la crítica. Constituyen estos artículos, en su dispersión y aparente heterogeneidad, un corpus de incalculable valor crítico que no siempre ha merecido la atención de los especialistas⁵. A través de sus páginas podría seguirse el sentido de la evolución que como crítico y estudioso del teatro ha sufrido Azorín y su modo específico de entender el hecho teatral en el marco de la cultura nacional e internacional de los primeros años de nuestro siglo. La presencia muy temprana en sus artículos de entresiglos de autores como Maeterlinck, Evreinoff, Pirandello, Lenormand, entre otros, y de sus reflexiones sobre el teatro finisecular europeo (Sardou, Antoine, Becque, por ejemplo), ponen de manifiesto no sólo la preocupación teatral de Azorín, sino también el talante crítico desde el que afronta la lectura de las propuestas dramáticas de esos autores. Desde este punto de vista no resultará extraño que su visión del teatro español responda, precisamente, a su relación con el que se hacía en Europa. La idea de que el teatro de Echegaray, que ha servido para preparar el camino del teatro inscrito en la convención naturalista de los últimos años del XIX, está definitivamente superado, y de que el teatro de Benavente es el exponente más firme de las tendencias del teatro naturalista, siendo su obra en lo teatral lo que la de Pío Baroja en la novela, se van desgranando en un buen número de artículos publicados des-

5 Vid. E. Inman Fox, *Azorín as a Literary Critic*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1962; Manuel María Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1974; Antonio Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín. El Teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991.

de los finales del siglo pasado hasta los primeros años veinte⁶.

TEATRO Y VANGUARDIAS

Pero en ese momento se observa a través de los textos azorinianos de crítica teatral un cambio en su análisis de la situación del teatro en España. La constante evolución de las artes escénicas ha puesto en contacto a nuestro crítico con las propuestas dramáticas más avanzadas del teatro europeo, propuestas que en España consiguen, a pesar de que entre autores y críticos se comenten y discutan, una escasa plasmación sobre los escenarios⁷. Este hecho empuja a Azorín a criticar con cierta dureza el teatro del momento, llegando a proclamar, incluso, que el teatro de Benavente ya ha sido superado y que, anquilosado en su vieja fórmula, es incapaz de responder a la necesaria renovación de la estética teatral que demandan las nuevas tendencias. Tampoco la crítica es capaz de afrontar la nueva situación y sigue ejerciendo un modo de interpretación dramática anclada en criterios no sólo arcaicos, sino de escaso rigor, cuando no ayunos de la imprescindible independencia moral⁸.

6 Una buena parte de estos artículos se han publicado en forma de libro. Vid. por ejemplo: *La farándula*, *Ante las candilejas* o *Escena y sala*, como los más representativos.

7 Durante esta década se produce un movimiento de crítica del teatro al uso realmente interesante en el que debe enmarcarse la propuesta de renovación de Azorín. Puede verse a este respecto el interesante estudio de Dru Dougherty «Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte», en *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*, edición de César Oliva, Murcia, Universidad, 1984, págs. 85-156; y Mariano de Paco, «Crisis y renovación», *Insula*, 529, enero 1991, págs. 35 y 36.

8 Aunque podrían señalarse varios artículos publicados entre 1926 y 1928, puede verse como especialmente significativo «Una obra y un es-

Dos fenómenos, dispares pero convergentes y de enorme trascendencia, van configurando el modo específico de interpretación crítica del fenómeno teatral por parte de Azorín: la aparición del cinematógrafo y el Manifiesto Surrealista de André Breton. La cámara de proyección de imágenes en movimiento aporta al espectador un nuevo patrón de lo verosímil que impone a su hermano mayor, el teatro, una revisión de los cauces expresivos naturalistas. La sensación tridimensional que ofrece la pantalla, ubicada precisamente en el espacio ideal de la denominada cuarta pared, y el verismo hipernaturalista de las imágenes que obtiene el cinematógrafo deben servir de acicate al teatro para conseguir un nuevo sistema de expresión que, buscando la integración de los diferentes formantes sémicos que constituyen el código expresivo del teatro, confluyen en un concepto distinto del «espectáculo total en vivo» que debe ser la meta del nuevo arte escénico.

Es precisamente desde este punto de vista desde el que debe interpretarse la vinculación a las artes escénicas, que predica Azorín en 1927, del «music-hall» e incluso del circo⁹. Esta propuesta de estética teatral que tan sucintamente planteamos presenta una clara sintonía con los mo-

treno», texto que recoge la conferencia pronunciada el 23 de marzo de 1927 en la redacción del diario *La Nación* y publicada en el número correspondiente al 24 del mismo mes. Recogida en *La farándula*, Zaragoza, Librería General, 1945, págs. 197-219. Por lo que se refiere a los artículos sobre los críticos, pueden verse reproducidos en *Escena y sala*, Zaragoza, Librería General, 1947, págs. 151-226.

9 Vid. los artículos titulados «Contra el teatro literario» y «Opiniones de Gaston Baty» en *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947, págs. 195-200 y 206-211, respectivamente. Sobre esta cuestión, vid. Antonio Díez Mediavilla, «Dos artículos sobre Gaston Baty en el arranque teatral de Azorín», ponencia presentada en el II Coloquio Internacional sobre Azorín, celebrado en Pau en abril de 1992 (en prensa).

dos de expresión dramática de lo que podríamos denominar teatro europeo de vanguardia. Es verdad que las tendencias renovadoras se diversifican en diferentes modos de realización escénica, desde el expresionismo alemán hasta la formulación más radical del teatro del absurdo, pasando por los principios, sobradamente conocidos, del recitado épico de las propuestas brechtianas; pero, si hay una fibra que pueda servir de elemento unificador de tan diferentes manifestaciones, ésta es, indudablemente, la consideración del espectáculo teatral como un proceso de comunicación de caracteres específicos en el que se integran modelos expresivos de las artes escénicas en su sentido más generoso y amplio: desde la expresión corporal a la concepción arbitraria, puro gesto, del espacio escénico, pasando por la incorporación de la luz como componente de valor significativo —de trascendencia radical a partir de los años veinte—, de la música, la danza, e, incluso, de las modernas tecnologías expresivas derivadas, fundamentalmente, del progresivo control de la electricidad y la electrónica.

Pero es posible que la filiación surrealista de Azorín o, cuando menos, su proyección sobre el teatro, tengan mucho que ver también con el cine. En efecto, una de las novedades del nuevo arte que más profundamente impresiona a nuestro autor es la facultad que tiene de trasladar al espectador en el espacio y en el tiempo no sólo con gran rapidez, sino mediante fórmulas que aseguran, sin apenas elementos de intermediación, la recepción adecuada por parte del espectador de las escenas incrustadas en el desarrollo temporal y lineal del proceso narrador de las imágenes. Entendió pronto Azorín que el cine permitía no sólo retrotraerse o avanzar vertiginosamente en el tiempo y en el espacio, para volver después al tiempo lineal, sino que una adecuada sucesión de escenas permitía al espectador adentrarse en el campo, atemporal y de límites es-