

# Enrique Díez-Canedo, crítico literario

Marcelino Jiménez León

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona**  
**Programa de doctorado: "Poética del verso y de la prosa", bienio 1996-1998**  
**Para optar al título de doctor en Filología Española**

***ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, CRÍTICO LITERARIO***

**volumen I**

**Doctorando: Marcelino Jiménez León**  
**Director de la tesis: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez**

**2001**

## 2.4. El fenómeno teatral<sup>1</sup>

### *Introducción*

Ocioso sería abundar aquí sobre la importancia de Díez-Canedo en la historia del teatro español contemporáneo haciendo referencia a los *Artículos de crítica teatral* recogidos por Joaquín Mortiz en 1968, citados una y otra vez en cuanto se quiere estudiar el teatro español del primer tercio del siglo XX<sup>2</sup>. El primero de esos volúmenes lo inicia un interesante trabajo de Díez-Canedo titulado “Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936”<sup>3</sup>, en el que estudia los rasgos generales del teatro español en las fechas acotadas y que sirvió a sus hijos para establecer qué autores y qué obras debían seleccionar en los volúmenes de crítica teatral<sup>4</sup>. Podemos decir que se trata de la más extensa sistematización de sus ideas sobre los autores dramáticos en España hasta 1936, y que debe completarse con las que expuso, no ya sobre los autores sino sobre el teatro en general, en *El teatro y sus enemigos*.

Así pues, como en esos volúmenes hay una división por autores nos ahorraremos aquí el abordar de nuevo un enfoque en este sentido, que podría realizarse más extensamente, ampliando los recogidos por Joaquín Mortiz con los que damos en la “Lista cronológica...”, lo cual daría lugar a una serie de interesantes trabajos para los que aquí no tenemos espacio, como por ejemplo el estudio de la presencia e influencia del teatro extranjero en nuestras tablas o sobre el teatro clásico español a partir de estos

---

<sup>1</sup>Para completar este capítulo debe tenerse en cuenta especialmente el resumen que hemos hecho en el capítulo 2.2 (“Libros”) sobre *El teatro y sus enemigos*, y su lectura debe completarse con los artículos sobre teatro y las conferencias que hemos recogido en el segundo volumen. Debemos advertir también que aquí nos ceñimos al panorama teatral español. Con los artículos que publicó durante su exilio en México (básicamente en *Jueves de Excelsior* y *Excelsior*) se podría realizar un estudio de las ideas de Díez-Canedo sobre aquel teatro, estudio que dejamos para otra ocasión, si bien cabe adelantar que se presentan muchos de los problemas planteados en el panorama teatral español. En estas reseñas, las últimas que publicará, Díez-Canedo alude frecuentemente a la resonancia que las obras que ahora ve en México habían tenido en Madrid, o a diversas circunstancias españolas, sazoadas con anécdotas a veces personales, dándoles así un tono distinto al que tenían las escritas en España.

<sup>2</sup>Muchos han sido los comentarios dedicados a esta obra, destacándola entre las de Díez-Canedo. Un extenso análisis realizó José María Fernández Gutiérrez en *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, ed. cit., pp. 143-209.

<sup>3</sup>Publicado en español por vez primera en la revista *Hora de España*, XVI (abril de 1938), ed. facsímil cit., vol. 4, pp. 13-52 (vid. el capítulo 2.1. “Diarios y revistas en que colaboró”).

<sup>4</sup>El esquema que estableció en este estudio (I. Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo; II. El teatro poético; III. El teatro cómico; IV. Elementos de renovación teatral; V. Final) ha obtenido gran éxito, pues ha sido empleado en manuales y ensayos hasta el día de hoy.

artículos (puntos que sí tocaba Díez-Canedo en el estudio que encabeza estos volúmenes, pero sobre los cuales el editor no aportó artículos).

Así pues, aquí ahondaremos en la relación que mantuvo con el arte de Talía, con las precisiones indicadas, a lo largo de su obra crítica<sup>5</sup>. Comenzaremos por un aspecto muy poco conocido, aunque, adelantémonos en decirlo, de escasa o nula importancia: nos referimos a sus incursiones como “autor teatral” que se circunscriben prácticamente al ámbito del divertimento privado. De hecho, nos han llegado dos testimonios: ¡¡*Anarquista!!*. *Juguete cómico en un acto y en verso*<sup>6</sup> y *Doña Gramática*<sup>7</sup>. A ellos habría que sumar un arreglo que hizo en 1909 (en colaboración con otros) para el libreto de una ópera titulada *La princesa Yolanda*<sup>8</sup>. En cambio sí que realizó una incursión “seria” (si bien no como autor, sino como traductor), en 1930, cuando la actriz Carmen Díaz le propuso representar el *Sigfried*, de Jean Giraudoux (traducido ese mismo año por nuestro crítico), que obtuvo notable éxito, contra las expectativas de Díez-Canedo que, en esta ocasión, justo es reconocerlo, se equivocó al predecir que la obra no gustaría al público español<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup>Recientemente han estudiado también esta faceta, aunque en aspectos concretos: Antonio Gago Rodó: “Díez-Canedo y la condición del texto teatral: ante Bragaglia y Valle-Inclán” y M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García: “La otra crítica dramática de Enrique Díez-Canedo”(ambos en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 22-23 (1999-2000), n.º de *Homenaje a Enrique Díez-Canedo*, respectivamente en las pp. 103-121 y 123-147). El primero de estos artículos, como se aprecia desde el título, se cife a la comparación de las teorías de Anton Giulio Bragaglia con la labor desempeñada por Díez-Canedo, mientras que el segundo limita su ámbito de estudio a los artículos aparecidos en *La Voz* entre 1934 y 1936.

<sup>6</sup>Obra inédita, de la que hallamos sólo un parte, concretamente diecinueve cuartillas manuscritas (por ambas caras), con letra de nuestro crítico, en el AEDC, sin fecha.

<sup>7</sup>Pedro Salinas, Joaquín Casaldueiro, Enrique Díez-Canedo y otros: *Doña Gramática. Juego cómico en ocho escenas y un proscenio para estudiantes de español*. Representada en 1942 e impresa por vez primera en Barcelona, Difusión, 1996, 53 p. Edición no venal a cargo de Emilio Quintana. Según Joaquín Díez-Canedo, también escribió, en colaboración con Alfonso Reyes, una especie de auto sacramental, del que no nos ha llegado más que este testimonio, recogido en Paloma Ullacia y James Valender, art. cit., pp. 69-70. Además, en 1929 tenía prometida una obra teatral para el “Caracol” (véase *La Gaceta Literaria*, n.º 46, 15-11-1928, p. 6).

<sup>8</sup>La historia se la narra Díez-Canedo a Ángel Lázaro en una entrevista con motivo del estreno de *Sigfried*, vid. Ángel Lázaro: “Una charla con Enrique Díez-Canedo”, *Crónica* (Madrid), n.º 55, 30-11-1930. En realidad se trata de una historia que refleja muy bien el panorama teatral de principios de siglo (y que se extenderá hasta finales del primer tercio del siglo). Canedo explica que era una obra hecha en colaboración, ¡con seis autores!: “Sí, verá usted [...]. Se trataba de una novela danesa, traducida al francés. Ya tiene usted ahí dos autores. Esta novela la tradujo al castellano doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ya son tres. Catarineu comenzó el arreglo para el teatro; pero en vista de que no le terminaba, Arregui le pidió permiso para que lo hiciese yo [...]. Luego me marché a París, donde residí algún tiempo, y un día recibo carta de Arregui diciéndome que la ópera se va a estrenar, pero que es preciso hacer unos arreglos al libreto, que si estoy conforme en que los haga un amigo de él, cuyo nombre nunca he llegado a saber. Contesté que hiciera lo que quisiera. Y, por fin, se estrenó *La princesa Yolanda* en el Real”. La historia recuerda mucho a uno de los episodios que ha de pasar Juan Fernández en la conferencia que damos en el volumen segundo titulada “La vida literaria y artística en Madrid” (Madrid, 20 de junio de 1925).

<sup>9</sup>Se equivocó, sí, pero no del todo, pues en las reseñas se dice una y otra vez que el público no aplaudió todo lo que debía.

Pasando a cuestiones de más calado, uno de los principales problemas a la hora de estudiar la historia del teatro radica precisamente en que antes no se tenía conciencia de la conveniencia de acumular datos sobre cada una de las representaciones. Así, unas de las fuentes más importantes para recuperar la historia del arte dramático, además de las memorias de los actores, son precisamente los artículos de crítica teatral<sup>10</sup>. Sin embargo, en este sentido, como cabría esperar, la opinión de los críticos ante la misma representación no es unívoca. Citaremos a modo de ejemplo un caso (aunque se podrían aportar muchos), recogido en *La Gaceta Literaria*, que nos ilustra sobre la divergencia de actitudes. Ante el estreno de una obra, *La araña de oro*, en el teatro de la Zarzuela, el crítico de *ABC* decía: "...todo lo cual encontró en el público la sanción favorable de sus aplausos", en cambio, en *El Sol*, Díez-Canedo escribía: "La acogida que tuvo en su estreno *La araña de oro* fue más bien fría. Con el público que llenaba el teatro, un buen éxito hubiera resultado magnífica cosa"<sup>11</sup>. Ello nos alerta de hasta qué punto es importante objetivar primero las aptitudes del crítico sobre el que vamos a fundar nuestro estudio del teatro. Precisamente eso es lo que pretendemos aquí: comprobar el valor de los juicios teatrales de Díez-Canedo; contamos para ello con una herramienta fundamental: el paso del tiempo; y en este sentido justo es señalar que el implacable juez ha fallado mayoritariamente a favor de Díez-Canedo.

Conviene recordar que en el conjunto de la labor crítica de Díez-Canedo, la crítica teatral ocupa el primer lugar. Gracias al extenso epistolario que mantuvo con Alfonso Reyes tenemos algunos datos sobre lo que significaba para él su actividad teatral, y hasta qué punto le absorbía. Damos unas muestras: "Tengo escrito el sobre de esta carta [...] desde hace un mes o cosa así. Crea usted que no paro. Mis noches son del teatro en absoluto. Cuando por casualidad no hay un estreno, hay otra cosa que me saca de casa"<sup>12</sup>. Unos años después:

"El teatro está tan desatinado como fecundo: y se estrenan diez obras por semana. Ahí tenemos a nuestro Catá -arrimado al buen árbol de Marquina- y cobijado por la buena sombra del éxito más justo, tan triunfador con su *Don Luis Mejía* que ya se cree autor de Don Juan Tenorio, del Burlador

---

<sup>10</sup>El valor de la crítica de Díez-Canedo en este sentido ha sido reivindicado por Cristina Santolaria en "Enrique Díez-Canedo o el ejercicio de una crítica erudita y honrada", *ADE*, nº 77, octubre 1999, pp. 289-290.

<sup>11</sup>*El Sol*, 13-9-1929.

<sup>12</sup>Epistolario con Alfonso Reyes conservado en la Capilla Alfonsina de México D.F. (recordamos que las cartas de este archivo las citamos con la abreviatura AR), carta sin fecha pero de hacia 1921.

de Sevilla y Convidado de Piedra y aun de la leyenda de Don Juan. Y apenas otra cosa tenemos, en el terreno de las murmuraciones literarias. Si ve *El Sol* ya verá como vuelvo a ‘hacer libros’”<sup>13</sup>.

Pocos años más tarde añade: “Con el teatro batallo mucho; no estoy descontento”<sup>14</sup>. Pero quizá el testimonio más duro es el que da él mismo al comienzo de “Una época de fecundidad”<sup>15</sup>:

“Escribo estas cuartillas en la mañana de un domingo, después de una semana en que, constantemente, noche tras noche, y algún día por la tarde también, he tenido que presenciar estrenos. Siete, ocho estrenos en una semana -más aún, porque hay días en que coinciden dos o tres- dan, al cabo del año, una pavorosa cifra total. Si se tiene en cuenta que en Madrid dura la temporada hasta principios de julio y se reanuda en los últimos días de agosto, y que se estrena sin cesar, llegamos a la conclusión de ser el teatro en España uno de los más fecundos a la hora presente”.

### *Juicios sobre su crítica*

La preeminencia de Díez-Canedo como crítico teatral del periodo comprendido, aproximadamente, entre 1917 y 1936 es un hecho incontrovertible, como esperamos quede demostrado en esta tesis doctoral. De hecho, ya en vida del autor, las plumas más importantes le reconocieron esta primacía. Hagamos un repaso somero, guiados por la cronología: respecto a la adaptación de la *Fedra* de Unamuno, Alfonso Reyes destacaba, en un artículo de 1918, los artículos de “Critilo” y “Andrenio”<sup>16</sup>. Azorín escribía en 1929:

“Díez-Canedo, como periodista, ejerce la crítica de teatros en ‘El Sol’. Puede sentirse satisfecho este gran periódico de su crítico. Díez-Canedo, sus críticas, tan independientes, son un modelo de finura y de sensibilidad [...]. Ni estridencias, ni injusticias, ni groserías en la crítica de Díez-Canedo. Con tacto, con cuidado, muchas veces tomando extremadas precauciones para no herir la susceptibilidad del autor, Díez-Canedo va diciendo sencillamente la verdad. ¿Podría hallarse, en una literatura, un ejemplar más acabado del humanista que este de Enrique Díez-Canedo”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes: “Enrique Díez-Canedo-Alfonso Reyes: Correspondencia”, *Los Sesenta* (México D.F.), nº 3, 1965, pp. 5-21, p. 8, fechada en enero de 1925.

<sup>14</sup> AR, 29-3-1929.

<sup>15</sup> *El Universal* (México), 10-4-1926.

<sup>16</sup> Alfonso Reyes: *Obras completas de Alfonso Reyes, IV*, ed. cit., pp. 118-119.

<sup>17</sup> Azorín: “Enrique Díez-Canedo”, *La Prensa* (Buenos Aires), 10 de marzo de 1929.

Cuando se postulaba a Díez-Canedo como candidato a la Academia en 1933, se presentaron sus méritos en el campo de la crítica teatral como uno de los ejemplos más destacados de su buen hacer. Rescatamos estas frases porque dan un buen retrato de la ardua tarea del crítico teatral:

“Ningún oficio, en el periodismo, tan arduo, tan trabajoso, tan expuesto a peligros como el de la crítica teatral. Rápidamente, a horas desusadas, después de una noche de persistente atención, es preciso -las máquinas están esperando- escribir en la mesa de la Redacción un largo artículo en que se examine la obra que acaba de ser estrenada. El crítico, al venir a la Redacción, ha dejado un ambiente henchido de pasiones; amigos y adversarios del autor han dado suelta a sus apasionamientos. Unos y otros se han entregado al ditirambo o a la invectiva. Y el crítico, en un momento, sin ser de los unos ni de los otros, sin ser amigo ni adversario, sustrayéndose a la atmósfera de pasión, ha de redactar un artículo fino, sutil, penetrante, en que se analicen todas las cualidades de la obra que acaba de estrenarse. Y lo ha de hacer de modo que, si hay condenaciones, no se dé por agraviado el autor, y si hay loas, no lo tomen como hipóbole adulatoria los enemigos. El arte que Enrique Díez-Canedo pone en sus finas críticas es sencillamente insuperable. En cuanto a discreción y delicadeza, no habrá ningún autor que, en presencia de una crítica adversa, pueda decir que ha recibido agravio. Ni nadie podrá decir tampoco que las bellezas que él ha puesto en su creación no han sido desentrañadas. Ni Teófilo Gautier, crítico de teatros que llevaba a sus críticas sus dotes de poeta, supera en arte y en gusto a Díez-Canedo”<sup>18</sup>.

Y estos reconocimientos no se producían sólo en España, sino que había también noticia en América, como lo muestra la carta escrita por Thomas D. Dickinson (Conectica, EUA) el 29 de abril de 1935 en la que le propone participar en *The european theatre after the war*, cuya lista de colaboradores es cosmopolita y de gran nivel, y entre ellos desea contar con Díez-Canedo porque “It is the hope of both the editor and the publishers to make this volume an authoritative contribution to the subject in the fact that the section on each nation is to be written by the authority of outstanding position in the nation itself [...] By agreement of all the critics with whom I have spoken the name of Mr. Enrique Díez-Canedo stands preeminent among the authorities on the contemporary drama and theatre of Spain”<sup>19</sup> y tres años después le

---

<sup>18</sup>Anónimo publicado en *Luz*, de Madrid, el 17 de octubre de 1933 titulado “Díez-Canedo, candidato a la Academia”.

<sup>19</sup>La carta se conserva en el AEDC.

escribe, desde Nueva York, John Garret Underhill, respecto a su artículo sobre el panorama teatral español: “I think, however, that the Spanish section yields in value and interest to no other part of the book. You will be pleased to know that your work has received high praise, especially in the Spanish departments of our universities”<sup>20</sup>.

Otro conocido crítico teatral también exiliado, Arturo Mori, evocaba así su labor en 1944: “Hemos convivido con él más de veinte años. El teatro fue siempre para nosotros como la jaculatoria del día [...]. Difícilmente se podrá encontrar un crítico tan sencillamente profundo como Canedo, ni tan buen compañero de charlas teatrales como él. México lo recogió de España y le puso en el rango que ocupaba. El artista y el crítico seguían viviendo en una misma alma viajera y castellana”<sup>21</sup>.

Algunos años después, Juan Chabás afirmaba que

“como crítico teatral de mayor autoridad y cultura que todos sus contemporáneos fijó valores, influyó en el mejoramiento de la escena, aconsejó sabiamente a los actores, alentó a los autores noveles, tuvo siempre advertencias discretas y sutiles para los consagrados. Si se pudiesen reunir sus crónicas sobre los estrenos teatrales de las temporadas madrileñas durante más de diez años, se tendría una de las guías más importantes para escribir la historia del teatro español contemporáneo y una rica orientación de avisos sobre el teatro extranjero”<sup>22</sup>.

Lo mismo señalaba Ramón Xirau: “...sus juicios valen hoy como valieron hace cincuenta y cinco, treinta y seis años”<sup>23</sup>. En el homenaje que se le dedicó en México en 1979 Bernardo Giner de los Ríos señalaba:

“Díez-Canedo escribió sobre todo lo que vio en teatro durante su vida, supo, bien por lecturas o directamente, cuanto tenía lugar en su época, presenció las mayores alturas del teatro francés y su decadencia, alcanzó a ver en sus orígenes al gran teatro ruso, norteamericano y alemán, pero siempre buscó y rebuscó entre lo que veía en España y América el teatro de sus raíces. Y lo encontró en Galdós y Benavente, en Dicenta, en Marquina, Unamuno, Valle-Inclán, los Machado, Alberti, García Lorca, todos nuevos en su momento, muchos nuevos todavía ahora”<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup>Carta conservada en el AEDC y fechada el 21 de abril de 1938.

<sup>21</sup>Arturo Mori: “La crítica de luto. Enrique Díez-Canedo ha muerto”, *Jueves de Excelsior* (México D.F.), nº 1145, 15-6-1944.

<sup>22</sup>Juan Chabás: *Literatura española contemporánea, 1898-1950*, ed. cit., p. 305. Véase también la p. 609 para la importancia de Díez-Canedo en el panorama de la crítica teatral de su tiempo.

<sup>23</sup>“Enrique Díez-Canedo, maestro de la crítica teatral”, *Diálogos* (México D.F.), mayo-junio 1969, pp. 33-34.

<sup>24</sup>Bernardo Giner de los Ríos: “Enrique Díez-Canedo”, *Sábado*, suplemento de *Unomasuno*, nº 102, 27 octubre 1979, p. 9.



Pasado el tamiz de los años, la crítica más autorizada sigue manteniendo la misma opinión. Así, para José Monleón, Enrique Díez-Canedo es “nuestro más sólido crítico teatral de la preguerra”<sup>25</sup>. Véase, además, la tesis doctoral inédita de María José Sánchez-Cascado, que abunda en esta misma idea. Bien es verdad que tampoco hay unanimidad al respecto, pues, para Manuel Aznar, es “Juan Chabás, a mi modo de ver, el mejor crítico teatral republicano, con el permiso de Enrique Díez-Canedo”<sup>26</sup>.

### *Panorama de la crítica teatral española*

Pero veamos, antes, cuál era el contexto en que se desarrolló la labor, como crítico teatral, de Díez-Canedo, para ello nos serviremos de documentos de la época, debidamente contrastados con bibliografía más reciente<sup>27</sup>.

Manuel Bueno en 1905 se refería en estos términos a la crítica teatral: “El teatro es un arte intermedio entre la pantomima y el periodismo, un arte fuera de la órbita de un crítico demasiado analista e inteligente y muy dentro de la sensibilidad intelectual o medular de la multitud. A la obra escénica no se le puede aplicar más que una crítica impresionista, un poco frívola y flotante, que nos permita partir de la obra representada y alejarnos de ella sembrando el camino de digresiones amenas”<sup>28</sup>. A pesar de estas palabras, Bernardo G. de Candamo, reseñando *Teatro español contemporáneo*, de Manuel Bueno, señalaba que “poco a poco la crítica de teatros va saliendo de las lindes gacetilleras en que la confinaron algunos periodistas ilustres. Andaba encerrada en la

---

<sup>25</sup>José Monleón: “Reencuentro con Enrique Díez-Canedo”, *Triunfo*, n° 598, 16 marzo 1974, pp. 55-56, p. 55. En un artículo más reciente (“El maestro Enrique Díez-Canedo”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n° 22-23 (1999-2000), n° de *Homenaje a Enrique Díez-Canedo*, pp. 237-252), José Monleón vuelve sobre esta idea, señalando la importancia que tuvieron los *Artículos de crítica teatral* (vid. especialmente la p. 238). Al analizar el panorama que trazan estos artículos con la perspectiva que dan los años, Monleón destaca la validez de sus juicios: “Solo Jardiel merece un lugar superior al que Díez-Canedo le atribuye. Quizá porque en el 36 sólo había escrito una parte de su obra y aún no había expresado esa pasión por lo inverosímil que acabaría convirtiéndolo en un rebelde paulatinamente abandonado por los públicos conservadores” (p. 251).

<sup>26</sup>En. AA.VV.: *Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía, narrativa*, Barcelona, *Anthropos*, n° 148, septiembre 1993, p. 28.

<sup>27</sup>Como panorama general vid.: Vance Robert Holloway: *La crítica teatral en “ABC”: 1918-1936*, Michigan, U.M.I., 1993, en especial el capítulo I: “La crítica teatral madrileña, 1918-1936”, pp. 12-54. Entre sus conclusiones establece la siguiente: “Pérez de Ayala y Enrique de Mesa eran los más polémicos en su afirmación del concepto del teatro. Díez-Canedo era más ecuaníme aunque también rechazaba la obra sin pretensiones artísticas. Manuel Machado era el más acomodaticio entre ellos en la aplicación de su criterio de juzgar la obra conforme a los propósitos del autor” (p. 54).

<sup>28</sup>Manuel Bueno: “La crítica literaria. Gómez de Baquero”, *El Imparcial* (Madrid), 17-9-1905, p. 3.

frase hecha, en el concepto manido [...] y salió, por fin, al campo, algo entumecida del largo encierro, y aprestándose, no a la lucha, sino al ejercicio sano y metódico, emprendió una marcha, todavía, a decir verdad, incipiente”<sup>29</sup>.

Seis años después, y desde la revista *España*, ‘Critón’ culpaba en parte a la crítica de la decadencia del teatro, porque “...está en manos de gacetilleros, como es el caso de la mayor parte de los periódicos, o en manos de escritores sin preparación o excesivamente unidos por vínculos personales a autores, actores y empresarios para flagelar y guiar con plena independencia de criterio”<sup>30</sup>. Es evidente que había excepciones, como la que aquí estudiamos, pero que la tónica general era la apuntada por ‘Critón’ lo dirán Díez-Canedo y otros en varias ocasiones. Así, “C.” escribe: “En un país donde la crítica teatral estuviera ejercida por gentes con responsabilidad literaria, sin excepción -en España hay, en sentido contrario, algunas muy honrosas excepciones- no se leerían, como se leen, juicios tan irrespetuosos y malévolos...”<sup>31</sup>. El concepto más amplio de “periódico”, no ya un solo crítico, tampoco era signo de imparcialidad crítica. Hubo casos palpables de determinados periódicos que favorecieron una obra concreta, por encima de su pésima calidad estética, como es el de *Papillon*, de la srta. Melgarejo, cuyo hermano era gerente de un periódico que la dejó mucho mejor de lo que debiera<sup>32</sup>.

En “Críticón, Crítilio y compañía”<sup>33</sup> Ricardo Baeza señalaba algunos de los males que afectaban a la crítica de su tiempo (salvando las excepciones que, según él, confirman la regla), entre ellos el más grave es quizá la falta de imparcialidad, por diversas razones: “Y al lado de estos intereses de orden pecuniario, póngase otra buena ristra de orden sentimental: la amistad con tal actor, el amorío con tal actriz, el compadrazgo con este o aquel autor; y a la inversa, el odio, la antipatía...”. Las consecuencias de ello son graves, llegando a constituir uno más de los factores de la crisis teatral. Entre las consecuencias más evidentes se halla la de que el público no puede saber a ciencia cierta si la obra es o no es buena: “El caso es cotidiano: en tanto que este periódico nos afirma que la obra ha obtenido un éxito poco menos que clamoroso, aquel otro no vacila en asegurarnos que el fracaso ha sido rotundo. El lector ya se ha acostumbrado y sabe que para enterarse del

---

<sup>29</sup>Bernardo G. de Candamo: “Un libro de Manuel Bueno. Acerca de la crítica”, *El Mundo* (Madrid), 24-4-1910, portada.

<sup>30</sup>‘Critón’: reseña de *El crimen de todos*, de Federico Oliver. *España*, nº 95, 16-11-1916.

<sup>31</sup>*España*, nº 136, 15-11-1917, reseña de *Esperanza nuestra*, de Martínez Sierra (por diversas razones hemos considerado este artículo como perteneciente a Díez-Canedo).

<sup>32</sup>*España*, nº 146, 24-1-1918.

<sup>33</sup>*El Sol*, 6-11-1926, p. 4.

resultado real tendrá que dirigirse a un simple espectador, exento del grave ejercicio de la crítica. O al crítico mismo, si se terciara, pero en privado, donde su conciencia profesional no le permite falsear la verdad”.

Un artículo de Jacinto Grau verdaderamente revelador del panorama de la crítica teatral española en los años veinte es el tercero (y último) de una serie de artículos que publicó en *La Gaceta Literaria* bajo el título de “El teatro español de hoy”. El que ahora nos ocupa se subtitula: “Crítica, empresarios y público”<sup>34</sup>. Sobre la crítica afirma:

“En cuanto al teatro, aparte el espacio dedicado al chismorreo y exaltación de actores bufos, autores soeces y obras de pacotilla y bisutería literaria, solo ha tenido en nuestra Prensa un casillero dedicado al *estreno* de las producciones dramáticas, cortado en general por el mismo patrón y relleno por un compinche, traductor, amigo o cómplice del atentado cómico-dramático. Claro es que en ese casillero ha descollado siempre algún que otro crítico de cierta notoriedad o algún varón discreto. Pero esto ha sido la excepción obligada. En lo presente, no precisa citar nombres, puede señalarse algún escritor agudo, independiente y literariamente honorable. Pero éste viene a ser una voz aislada. En general, hasta los escritores bien preparados se entontecen voluntariamente en lo que llamamos ‘crítica teatral’, y se pasan la vida escamoteando la realidad, encubriendo verdades [...]. Salvo las restringidas excepciones apuntadas, la sección más burda y retrasada de nuestros periódicos es la teatral [...]. Y los contados informadores críticos honestos, finos y perspicaces están casi en ocio habitualmente, porque lo servido, generalmente, en nuestros teatros no requiere funciones críticas. Suele ser comúnmente una invitación constante al bostezo. A tal teatro, tales consecuencias. Es posible que si ese teatro renace alguna vez cambien las exigencias de nuestra Prensa y nuestra crítica teatral deje de ser un gastado glosario de lugares comunes manidos, con las justas y raras salvedades apuntadas”.

Opinión semejante sostenía, algunos números después, César M. Arconada:

“¿Qué sucede en este prolífico mundo teatral que ni siquiera se producen críticos? Sucede esto: que no se producen -o no se estrenan- verdaderas obras. Las obras -verdaderas- traen consigo el rumorero, el zumbido crítico [...] En España -hasta hoy- el crítico de teatros tenía que acomodarse o desaparecer por falta de medios para su trabajo. O se adaptaba -cosa algo dura- o se inhibía -cosa bastante lamentable. Ahora -yo lo veo con mucho optimismo- hay augurios modernos. Habrá autores nuevos, teatro nuevo... Y no faltará un crítico”<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup>*La Gaceta Literaria*, nº 16 (15-8-1927), p. 5.

<sup>35</sup>César M. Arconada: “El teatro”, *La Gaceta Literaria*, nº 47 (1-12-1928), p. 3.

Esas notas esperanzadas estaban basadas en ciertos movimientos de renovación que se habían ido captando, movimientos a los cuales no era ajena la competencia del cine hablado. Casi un año y medio después del cáustico artículo de Jacinto Grau, la misma revista que lo publicó convocaba un concurso titulado “¿Hay nuevos críticos teatrales?”<sup>36</sup>.

Mientras tanto, algunos críticos de teatro publicaban libros en que compilaban su diario ejercicio. Así, en 1929 aparecieron *Las Esfinges de Talía*, de Federico Navas, *Pirandello y Cía.*, de “Andrenio” y, póstumamente, *Apostillas a la escena*, de Enrique de Mesa<sup>37</sup>, y en 1930 se publican *Medio siglo de teatro infructuoso*, de Luis Ruiz Contreras y *La batalla teatral*, de Luis Araquistain<sup>38</sup>.

Entre el 23 y el 29 de junio de 1929 tuvo lugar en Barcelona el III Congreso Internacional del Teatro, en el que Díez-Canedo participó hablando sobre el estado de la crítica literaria en España, discurso que vamos a reproducir en su mayor parte al considerarlo de especial interés, tanto porque reflejan las condiciones en que se desarrollaba la crítica teatral como por los testimonios que da de su propia labor:

“La crítica no es, en España, muerta, ni tan sólo moribunda. Muy al contrario [...] se encuentra en un estado bastante satisfactorio [...]. Ciertamente existe una parcialidad, una camaradería observable, a veces, en la crítica, pero basta que se pongan de manifiesto para que la crítica resulte perjudicada en ella y más aún el crédito del crítico. El público sabe siempre dónde ha de hallar una opinión sincera y una crítica independiente; sabe hallarla hasta si el periódico no es de primera importancia, hasta en el caso en que no aparece en la primera plana.

Generalmente, se concede a la crítica plena libertad. Mi experiencia personal me permite asegurarnos que nunca ha encontrado obstáculos por parte del director ni por parte de nadie la libre expresión de un juicio, por severo que fuere. La crítica debe defenderse tan sólo contra ella misma: contra su propia benevolencia, contra su propia severidad, sobre todo.

Resulta muy fácil ser severo; mucho más fácil que ser justo. He conocido a críticos que estaban prisioneros de su propia reputación de severidad. Si se me permite hablar de mí mismo, diré que soy

---

<sup>36</sup> *La Gaceta Literaria*, nº 47 (1-12-1928), portada.

<sup>37</sup> Al primero le dedicó E. Giménez Caballero una elogiosa nota en “1928: total de Libros”, *La Gaceta Literaria*, nº 50 (15-1-1929), p. 3 y un artículo más extenso E. Díez-Canedo: “La crisis del teatro (comentarios ante dos libros relativamente nuevos)”, *El Sol*, 17-5-1928, p. 8, donde compara la situación teatral española con la francesa. El de “Andrenio” fue acogido fervorosamente por la crítica (entre las críticas destacamos el artículo de Díez-Canedo titulado “‘Andrenio’ y la crítica defensiva”, *El Sol*, 15-4-1928, donde muestra sus discrepancias respecto a Pirandello) y para el tercero puede verse el artículo de Díez-Canedo “Apostillas a la escena” (*El Sol*, 29-4-1930, p. 2) y el de Rafael Marquina en *La Gaceta Literaria*, nº 84 (15-6-1930), p. 14, ambos muy elogiosos.

<sup>38</sup> Ambas las reseñó Díez-Canedo en *El Sol*, respectivamente: “El teatro de Ruiz Contreras” (1-6-1930) y “Del teatro y de su crítica” (16-8-1930).

reputado más bien como crítico exigente, cuando, en realidad, no exijo otra cosa del autor que cumpla lo que él mismo se ha propuesto cumplir, siempre que ello sea algo noble, elevado o entretenido.

No creo que la imagen del crítico sea, tal como nos es dada por los descontentos, la de un hombre áspero, cuya acción resulta, si se quiere, hasta bienhechora. Creo, muy al contrario, que debe ser un hombre de buena compañía, y estoy convencido que en España puede seguir siéndolo, sin dejar de tener la abnegación exigida a su profesión.

No es la crítica una señora muy exigente en cuanto a la fidelidad, ya que más bien la enriquecen las infidelidades. El que es poeta se siente impulsado, hasta cierto punto, a animar la crítica de las obras con un aliento de poesía. ¿Y qué nuevos puntos de vista no aporta un autor dramático ejerciendo la crítica?

No he escrito nunca una obra dramática, pero estoy convencido, en cambio, que no rechazaría la idea de escribirla si me fuera sugerida en el espíritu. No estoy de acuerdo con aquéllos que anatemizan a los críticos que escriben obras para el teatro, y no es sin asombro que escuché ayer al Dr. Alfred Kerr cuando decía que, en Alemania, un crítico que se vuelva autor es eliminado de la asociación de críticos [...]

Estoy convencido de que un crítico puede escribir obras, puede hacerlas representar y puede, no obstante, seguir siendo, con someterse a una única condición: que sea fiel a la verdad, es decir, a la sinceridad del propio juicio.

Tampoco debe el crítico condenarse a un aislamiento, a ser un hombre sin amigos. Puede y debe ser el amigo de los autores cuyas obras está llamado a criticar, sin olvidar, pero, nunca, que para ser amigo no es preciso ser adulador, y que no hay que renunciar nunca a nada. En mi calidad de español soy, sin duda, un poco oriental, es decir, un poco fatalista. He tenido polémicas, discusiones y desavenencias con distintas personas, pero estoy convencido que no he perdido a un solo amigo. Aquellos que se apartaron de mí, es que no eran amigos y sí personas que me juzgaban incapaz de franqueza y honradez o bien algo más inaudito: incapaz de errar.

Volviendo a lo esencial, afirmo que en España el ejercicio de la profesión de crítico es absolutamente compatible con el culto a la verdad. Bien es verdad que ella es una diosa, a la cual no estamos siempre muy seguros de conocer, pero basta, para honrarla, que no abandonemos nunca su busca<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup>La aportación de nuestro crítico al congreso se recogió primero en la prensa periódica (Anónimo: "La crítica teatral. Una conferencia de Enrique Díez-Canedo", *El Día Gráfico*, Barcelona, 28-6-1929), y luego en AA.VV.: *Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y comunicaciones*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1929, 2 vols. El texto de Díez-Canedo, titulado "La crítica en España", se halla en el primer volumen (pp. 113-121) y es una réplica suscitada por la conferencia que leyó Pierre Mortier en el mismo congreso. Hemos citado por el texto de las actas, que contiene bastantes variantes respecto al de la prensa (concretamente, se aprecian en las actas catalanismos achacables al transcriptor).

Un ejemplo de esas polémicas que afectaron a sus amistades hallamos en la reseña que hizo a *Doña Diabla*, de Luis Fernández Ardavín, en *El Sol*, 18-3-1925, p. 2; reseña que, tras la reacción de

En febrero de 1930 se reunieron los críticos de teatro de varios periódicos de Madrid para formar una sociedad, iniciativa que fue saludada con entusiasmo por una nota anónima de *La Gaceta Literaria*, pues considera que “uno de los caminos por donde llegar a la que debía ser ya entre nosotros normalidad de la vida teatral, es precisamente este de reintegrar la crítica a su verdadera categoría, dándole o exigiéndole el ejercicio austero de su provechosa y ejemplarísima misión”<sup>40</sup>.

### *Cómo debe ser la crítica teatral y cómo la ejerce Díez-Canedo*

Sus ideas sobre cómo debe ser la crítica teatral las expresa claramente Díez-Canedo en un artículo publicado en *El Socialista*:

“El crítico no improvisado, el que, después de estudiar el teatro en su historia y en sus obras fundamentales, se vuelve a la producción contemporánea, más de una vez se ha de encontrar en un aprieto: el éxito de una obra que no satisfaga a su gusto razonado, la amistad con autores o cómicos, la simpatía por estas o aquellas ideas del dramaturgo, pueden oscurecer su juicio. De aquí lo difícil de su misión y, por otra parte, lo necesario de ella. Hoy se mira al crítico, por sus improvisaciones o sus complacencias, con marcado desvío... Asombra, al leer la generalidad de nuestras revistas teatrales, lo fácil del elogio, lo exagerado del adjetivo. Si se leen a mucha distancia de España, hay para creer que nuestros autores son genios; nuestros comediantes, prodigios, y nuestros empresarios, verdaderos monstruos de generosidad y buen gusto. La realidad es muy distinta. Bien está que se aprecie el talento y se alabe el esfuerzo, pero en los justos límites; por salirse de ellos pierde el crítico autoridad. Tampoco ha de ser aliado incondicional del público; aunque defienda sus intereses mayores, exigiendo de empresas, autores y cómicos el sumo esfuerzo y el sumo arte, ha de señalar claramente los errores que el público puede cometer. Se honra el crítico que, ante una producción bella y fuerte, caída por incompreensión de unos u otros, sabe poner las cosas en su punto.

Para ello hace falta cierta abnegación. El camino del elogio está lleno de flores para el mismo que alaba. El otro camino, la puerta estrecha, no es de rosas: porque los de fuera siempre dicen que es más fácil criticar que hacer obra de arte, como si la crítica no pudiera serlo; y los de dentro, considerando al crítico, después de todo, como del oficio, le asignan el papel ingrato, el papel de traidor”<sup>41</sup>.

---

Fernández Ardavín, motivó la respuesta de Díez-Canedo titulada “Crítica positiva y crítica negativa”, *El Sol*, 20-3-1925.

<sup>40</sup> *La Gaceta Literaria*, nº 77 (1-3-1930), p. 12.

<sup>41</sup>“El teatro, el público y la crítica”, *El Socialista*, 8-5-1920, p. 2. Estas opiniones deben completarse con las que hemos dado en el capítulo 2.3 “Ideas sobre la crítica”.

Que el propio Díez-Canedo intentó hacer algo para remediar el mal estado del teatro español, y no sólo a través de sus críticas, lo pone de manifiesto, por ejemplo, el artículo titulado “‘Los amigos de Valle-Inclán’. Carta abierta a Cipriano Rivas Cherif”<sup>42</sup>, donde pretenden crear una suerte de compañía teatral que evite todos los fallos de las existentes y que tenga éxito económico: “hay que moverse en dirección de algo que convierta el goce de unos cuantos en diversión de muchos; y no plantear el asunto como un sacrificio múltiple, sino como un negocio posible. El tacto, la energía, la constancia que esto requiere no son cosa de poco momento”. A pesar de tan interesante iniciativa, Díez-Canedo no sostuvo más correspondencia al respecto a través de *España*.

Nuestro crítico publicó en *La Nación* de Buenos Aires dos artículos en que sistematizó sus ideas sobre la crítica teatral: “Del teatro español en esta hora. Autores y críticos” y “El teatro en España y su crítica”<sup>43</sup>. En el primero de ellos sale al paso de una serie de acusaciones contra la crítica. El artículo es sumamente interesante, pues repasa una por una la serie de acusaciones que se achacaba a la crítica. Destacamos aquí su respuesta a dos acusaciones tópicas: la premura temporal y la falta de especialización, que impiden la correcta captación del valor estético de la obra, a lo cual responde:

“Pero la objeción es pueril: porque el que haya de hacer la reseña, con dos horas por delante, no tiene, en realidad, sólo dos horas, sino la preparación literaria, las costumbres del teatro, el conocimiento de los actores, las más de las veces, y, sobre todo, la facilidad de concretar en pocas palabras un juicio que podrá ser somero, cuando lo sea, pero que asistido por todas aquellas garantías, puede alcanzar cierta consistencia, si no pretende erigirse como norma”.

La segunda de las respuestas nos indica la razón de que Díez-Canedo, a pesar de su prestigio, reseñara una ingente cantidad de obras de ínfimo valor:

“Los que mejor tratan a algunos críticos les echan en cara su falta de selección: hablan los mismo de un drama, de una comedia de autor importante, que de un sainetillo o una ‘astrakanada’; deberían reservarse un poco, tomar altura, dar de mano a lo que no lo merezca. En efecto, si fuera posible elegir. Pero es el caso que el periódico les exige una información; y, además, el darla, ni les mengua prestigio ni les causa desdoro. Selección ha de haber, pero solo en la ‘manera’. En primer lugar porque las obras menores, el teatro popular, pueden tener, tienen,

---

<sup>42</sup> *España*, n° 280, 11-9-1920.

<sup>43</sup> *La Nación*, 17-4-1927 y 29-6-1928, respectivamente.

efectivamente, rasgos que sería absurdo desdeñar. Aunque sólo fuese por la manera como el público las acoge tendrían ya importancia para el público atento”.

En otro artículo publicado pocos meses después en *El Sol* nos ofrece un impagable retrato de su *modus operandi*:

“En mi modo de ver no entran, por lo general, cuando se trata de escritores militantes y de obras nuevas, otras consideraciones que las que me sugiere la obra misma. Procuro reconocer el propósito del autor, comprobar si lo ha realizado, distinguir su novedad o su interés, su fuerza o su eficacia, y responder, si me es posible, en el tono adecuado.

Cuando se trata de Benavente no creo indispensable hacer declaración previa de admiración o de respeto. Si la obra no me agrada, quien sepa leer comprenderá que en mi desagrado hay más estimación que en los elogios que prodigue a un autor cualquiera que se propuso hacer una cosa y lo consiguió con exactitud. Si yo digo: ‘esta obra de Benavente está mal’, digo que está mejor que cuando digo que está bien una obra de... No he de escribir ningún nombre. El lector pondrá los que quiera. Yo estoy seguro de que, con toda mi malevolencia de crítico, nunca habría de escribir todos los que a él se le ocurran”<sup>44</sup>.

Una característica fundamental de su labor crítica es la constante atención que mantuvo hacia la escena europea. En especial hay que destacar la importancia del teatro francés en su formación. De hecho, las primeras reseñas teatrales que hemos encontrado de don Enrique, en *El Globo*, son precisamente sobre teatro representado en francés en Madrid en 1905; finalizada la serie de representaciones anunciadas, Díez-Canedo se lamenta del repertorio elegido: “Es lástima que las obras puestas en escena hayan sido escogidas con tan poco acierto, olvidando otras del repertorio moderno que nos hubieran interesado mucho más”<sup>45</sup>. Cuenta su hijo Joaquín: “Mi padre iba dos veces al año a París. Se acababa la temporada de teatro y se iba”<sup>46</sup>. También está atento a los avances que se producen en el resto de Europa. Buen ejemplo son sus dos artículos acerca de la conferencia sobre cuestiones teatrales celebrada en Roma en octubre de 1934, en la que España no estuvo representada, pues los invitados excusaron su asistencia<sup>47</sup>.

Aunque no puede hablarse de un esquema fijo aplicable a todas sus críticas teatrales, sí hay unas constantes que se repiten con bastante frecuencia, y que se

---

<sup>44</sup>“El ‘Saludo a Benavente’”, *El Sol*, 30-11-1928, p. 3.

<sup>45</sup>“Princesa. Tournée de Féraudy-Marie Leconte”, *El Globo* (Madrid), 5 de diciembre de 1905, portada.

<sup>46</sup>Paloma Ulacia y James Valender, art. cit., p. 83.



desarrollan del siguiente modo: suele comenzar con un párrafo introductorio donde explica los antecedentes de la obra o da algunas notas de contexto. Seguidamente viene una explicación de la trama, bien sea dividida por actos o escenas o bien en conjunto; a veces el análisis de las escenas se mezcla con la explicación del asunto. El último párrafo está dedicado a los actores, a la escenografía (menos frecuentemente habla del vestuario) y al éxito de la obra (medido, de cara al público, por el índice de aplausos y por las salidas a escena del autor). En ocasiones introduce variantes originales, tales como el imaginar una conversación de dos amigos<sup>48</sup>. Conviene también apuntar que ya desde sus primeras crónicas Díez-Canedo muestra haber leído las obras que reseña<sup>49</sup> y cuando se trata de clásicos ofrece incluso un breve esquema de las adaptaciones sufridas a lo largo de la historia, no limitándose únicamente a la literatura española<sup>50</sup>. La fina ironía que caracterizará al conjunto de su obra crítica está ya presente desde sus primeras crónicas teatrales; así, al referirse a una obra del más que mediocre Juan Antonio Cavestany dice, después de señalar varios errores: “Sin embargo, tiene, sobre muchas obras dramáticas del Sr. Cavestany, una ventaja indiscutible: la de no estar escrita en verso. ¡Oh aquel Nerón y aquel verso célebre que en sus once sílabas de endecasílabo bien nacido encerraba nada menos que once palabras: *Yo no te lo he de dar: ¡no me lo pidas!*”<sup>51</sup>.

Pese a sus declaraciones de intenciones y su equilibrado carácter, Díez-Canedo no pudo evitar verse envuelto en polémicas debidas a sus críticas. Aunque en la república literaria las polémicas de todo tipo históricamente se han saltado las barreras de los géneros, probablemente el teatral sea uno de los más fecundos, por lo menos en estos años de mayor auge del teatro entre todas las capas de la población. Incluso intentaron retirarlo de la crítica teatral en la revista *España*: tras el cambio sufrido en la dirección de la revista, se produjo una operación para quitar a Díez-Canedo la sección teatral y dársela a Manuel Azaña, como queda probado por una carta que dirige Cipriano de Rivas Cherif a Manuel Azaña a comienzos de julio de 1922:

---

<sup>47</sup>“La conferencia Volta y el teatro mundial” y “Las deliberaciones de Roma”, *El Sol*, 29 de noviembre y 2 de diciembre de 1934.

<sup>48</sup>Véanse en *España* los números 208 (3-4-1919), 239 (6-11-1920), 302 (7-1-1922), 303 (14-1-1922), 309 (25-2-1922) y 316 (15-4-1922); *El Sol* (11-3-1928) y *La Voz* (23-11-1935).

<sup>49</sup>Por ejemplo: “*El talón de Aquiles*”, de Manuel Bueno, en *El Globo*, 14-2-1909.

<sup>50</sup>Un buen ejemplo lo tenemos en “*Los gemelos*, comedia de Plauto”, *El Globo*, 17-2-1909, o en “*Margarita la Tornera*”, *El Globo*, 25-2-1909, portada y p. 2.

<sup>51</sup>“*El idilio de los viejos*”, *El Globo*, 20-2-1909, portada.

“Le dije [a Sabino que] había cometido una pifia gorda queriendo emplearte para *deplorar* a Canedo; que afortunadamente, tú eras una persona correcta, y no habías hecho caso de su invitación, mientras no te la dirigiera el Sr. Araquistain; que había traspasado sus funciones, etc. etc. Quiso hacerse el pillín, y me dijo que la forma no importaba, sino el *fondo*; y que el fondo estaba conseguido; que era quitar a Canedo los teatros. Le di otra carga mayor, explicándole que la forma era la buena educación, y la corrección; y que puesto que habría de aprenderlo así a fuerza de disgustos si continuaba en Madrid, valía más que yo se lo dijera de una vez claramente. Como le había salido mal, recogió velas, y contestó que todo era debido a una mala inteligencia, y a no haber podido encontrarse con Canedo un día que le citó”<sup>52</sup>.

Por esos años las polémicas tuvieron un lugar fecundo en Ernesto Giménez Caballero y, más concretamente en *La Gaceta Literaria*. En lo que respecta al teatro, una polémica que disgustó bastante fue la que se produjo con la concesión del Premio Nacional de Literatura (Teatro) a Cipriano de Rivas Cherif<sup>53</sup>. A ello hay que añadir la susceptibilidad, siempre a flor de piel, de los autores. Damos algunas muestras del epistolario de Díez-Canedo con Alfonso Reyes:

“¿Le conté el enfado de Araquistain por mi reseña de su drama, el de Ors, porque no se encontró tan elogiado en un artículo mío como ofendido por otro no mío, acerca de su libro anterior? Hemos llegado a un exceso de sensibilidad que el aliento solo nos empaña”<sup>54</sup>.

“Mis asperezas no son pocas. La más soportable es un diluvio de estreno que si uno es malo otro es peor; pero yo he encontrado el modo de que me diviertan. Ya habrá visto el estreno de Azorín: creo que el único que no le ha desagradado he sido yo, y me lo ha dicho inmediata y cordialmente. Y luego ha tenido la debilidad de arremeter contra ‘los críticos’, en general -como un Ricardo Baeza cualquiera”<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup>C. de Rivas Cherif: *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, ed. cit., p. 534. Como explicamos en el capítulo 2.1., Díez-Canedo dejaría de ejercer la crítica teatral en *España* en mayo 1923, y a partir de septiembre de ese año pasó a ejercerla en *El Sol*.

<sup>53</sup>Véase Ernesto Giménez Caballero: “Las dos ‘Gacetas’ o el premio de Cipriano”, en *El Robinsón literario de España*, nº 5 (*La Gaceta Literaria*, nº 121, 15 de enero de 1932), donde habla de “Cipri como le llaman sus premiadores y amigos, Canedo, Salinas y Almagro”. Especialmente le dolió este artículo a Pedro Salinas, como éste hizo saber por carta a Gerardo Diego (véase J.L. Bernal Salgado: *Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén: Correspondencia (1920-1983)*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 144).

<sup>54</sup>AR, 30-I-1926.

<sup>55</sup>AR, 19-XI-1926. Para esta polémica, muy sonada pues afectó al conjunto de la crítica teatral, *vid.* lo señalado al respecto en el diario *ABC* del 25-12-1926 y el artículo de Díez-Canedo “Azorín, autor de vanguardia”, *El Universal* (México), 6-6-1927.

“Ahora estamos en lo más divertido de la pelea invernal; yo he reñido con el joven Luca de Tena, empeñado en que llamé ramplón a Cervantes porque no me gustó una pieza en que él había puesto unos trozos de la *Ilustre fregona*, ni siquiera como ‘pièze à loup’, sino advirtiéndolo”<sup>56</sup>.

Esas polémicas se desarrollaron también con amigos, como en el caso de la sostenida con Cipriano de Rivas Cherif a raíz de la representación de *Don Álvaro* por parte de Enrique Borrás<sup>57</sup>. De todos modos, también hay ejemplos de agradecimiento. Aunque, como ya hemos explicado, el epistolario de Díez-Canedo se ha conservado sólo fragmentariamente, sí nos ha llegado una carta de Suárez de Deza<sup>58</sup>, en que muestra su agradecimiento a nuestro autor, en un tono tan sincero y encendido como se puede apreciar:

“Don Enrique: Mañana terminan las representaciones de mi comedia. En el desdichado estreno sólo ha habido para mí un punto de alegría: su crítica. Doy por bien empleado cuanto he pasado a cambio de esa opinión que Vd. ha escrito. Muchas gracias D. Enrique. Le doy a Vd. mi palabra de honor (se lo juro) que me ha hecho llorar. Ya puede Vd. pegarme toda la vida, que esto no lo olvidaré nunca. Me daba vergüenza escribirle, pero me he decidido. Perdóneme otra vez. Muchas, muchas gracias.

Suárez de Deza”.

Hemos transcrito este testimonio epistolar precisamente porque, a raíz de una obra de Suárez de Deza, Azorín arremetió contra la crítica de forma exagerada, ataque al que respondió Díez-Canedo desde *El Sol*<sup>59</sup>.

Con el resto de la crítica mantuvo don Enrique, en general, relaciones cordiales, y leyendo reseñas de la época una y otra vez muchos de sus colegas reconocen su magisterio. Queremos destacar aquí su estrecha amistad con Enrique de Mesa (con cuya trayectoria personal y profesional se pueden establecer ciertos paralelismos). De ahí que

---

<sup>56</sup>AR, 12-XII-1926. Esta otra polémica fue sostenida entre Díez-Canedo y los autores Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo. La polémica fue originada por la reseña de Díez-Canedo titulada “*El huésped del sevillano*, zarzuela del maestro Guerrero, libro de los sres. Luca de Tena y Reoyo” (*El Sol*, 4-12-1926). Al día siguiente los libretistas publicaban una nota al respecto en el *ABC*, que fue contestada por otra de Díez-Canedo en *El Sol* (7-12-1926). La polémica duró una semana, pues las réplicas y contrarréplicas entre el crítico y los libretistas se sucedieron hasta el día 11.

<sup>57</sup>El artículo que motivó la polémica fue el de Díez-Canedo titulado “Enrique Borrás en *Don Álvaro*” (*El Sol*, 8-1-1933), que fue contestado por C. de Rivas Cherif en “Sevilla, Guadalquivir...’ y su importancia” (*El Sol*, 11-1-1933). A partir de aquí siguió la “Contrarréplica a Cipriano de Rivas Cherif” (*El Sol*, 12-1-1933), de Díez-Canedo, de nuevo contestado por Rivas Cherif en “La buena memoria de Enrique de Mesa” (*El Sol*, 13-1-1933).

<sup>58</sup>La carta pertenece al AEDC y no tiene fecha.

en la velada en honor al malogrado crítico y poeta celebrada en el Lyceum Club el 12 de febrero de 1930 fuese Díez-Canedo el que abrió el acto, leyendo unas cuartillas en que “analizó su labor exquisita como crítico inflexible, impulsado por el amor a la perfección por autocracia de espíritu, como clasicista, por su depurado estilo, y como poeta”<sup>60</sup>.

### *Crisis teatral*

Mucho se ha escrito sobre la larguísima crisis teatral en España, y desde muy tempranas fechas. Un buen ejemplo lo constituyen las dos reseñas que publicó Ramón Pérez de Ayala centradas en el estudio de Unamuno titulado “La regeneración del teatro español”<sup>61</sup>. Partiendo del conocimiento del problema abordaremos directamente las causas señaladas por Díez-Canedo y las soluciones que propuso.

En sus críticas se analiza el fenómeno teatral en toda su amplitud, de ahí que sean muchos los aspectos a tratar. Lo primero que conviene señalar es que, paradójicamente, la tan comentada crisis teatral se produce en unos años en que hay muchos teatros donde representar, muchas obras y muchos autores. En varias ocasiones se queja Díez-Canedo de estas circunstancias; uno de los artículos en que se centra en este asunto es el titulado “La era de las obras maestras”<sup>62</sup>, donde se queja de que “cada éxito teatral supera al anterior, si se juzga por las mil acometidas del arte de la publicidad contra la indiferencia o el cansancio [...]. En la crítica al día suele encontrar este arte de la publicidad constante resonancia y apoyo”, cuando la realidad es que al final, el balance de la temporada resulta desastroso y el número de obras que soportan más de una temporada es realmente escaso. Veamos algunos de los factores relacionados con la crisis.

#### *El repertorio: traducciones y adaptaciones*

Ya antes del citado artículo en *El Sol* había tratado Díez-Canedo el asunto y sus variantes. En uno de los primeros artículos en *España*, al abordar en 1916 la figura de

---

<sup>59</sup>“Procedimientos”, *El Sol*, 1-3-1927, p. 8.

<sup>60</sup>Anónimo: “El Lyceum Club. En memoria de Enrique de Mesa”, *El Imparcial* (Madrid), 13 de febrero de 1930; otra reseña del acto puede verse en la nota anónima: “El Lyceum Club celebró ayer una velada en honor de Enrique de Mesa”, *Más* (Madrid), 13 de febrero de 1930, p. 3. Un análisis del conjunto de su obra (poética y crítica) había hecho Díez-Canedo en “Muere repentinamente D. Enrique de Mesa”, *El Sol*, 28-5-1929.

<sup>61</sup>Ramón Pérez de Ayala: “Ideas de Unamuno sobre el teatro”, *El Sol*, 10-3-1918, p. 5 y 3-3-1918, p. 5.

Echegaray<sup>63</sup>, toca uno de los problemas fundamentales de toda compañía teatral: el repertorio. La queja principal es que “los cómicos dan solamente las novedades, y en cuanto al repertorio, salvo aquellas escasas obras en que un actor alcanza lucimiento especial [...] podemos decir que no existe”. Esto no sólo sucede con nuestro teatro clásico o con el romántico (excepción hecha del *Don Juan Tenorio*, representado cada noviembre), sino con el teatro contemporáneo, como lo ilustra el caso de Echegaray. En este sentido, Díez-Canedo alabará la labor de Gregorio Martínez Sierra<sup>64</sup> y de Cipriano de Rivas Cherif<sup>65</sup>. El tema de la representación del teatro clásico está estrechamente ligado al de la creación del Teatro Nacional, debate en el que Díez-Canedo también echó su cuarto a espadas a lo largo de sus artículos. Sus ideas al respecto las sistematizó en “Acercas del Teatro Nacional español”<sup>66</sup>, artículo reproducido, con algunas modificaciones, en *El Sol* con un título que indica claramente las pretensiones de Díez-Canedo: “Teatro Nacional, teatro de repertorio”<sup>67</sup>.

Pocos han sido los intentos de renovación llevados a término por las compañías. Entre los precedentes recuerda “...aquel otro intento de Alejandro Miquis, que hace diez años, ofreció a un público reducido, entre algunas obras de dudoso valor, varias producciones insignes del teatro contemporáneo; entonces se representó por primera y única vez entre nosotros a Bernard Shaw”<sup>68</sup>. Bajo esta velada alusión se está refiriendo, como muy bien ha estudiado Jesús Rubio Jiménez, al “Teatro de Arte”, proyecto de renovación teatral desarrollado entre 1908 y 1911 y en el que el propio Díez-Canedo participó<sup>69</sup>.

---

<sup>62</sup>*El Sol*, 13-10-1927, p. 5.

<sup>63</sup>“Echegaray y el teatro español”, nº 87, 21-9-1916. Artículo que se completa con otro suyo titulado “Echegaray, hombre de ciencia y de teatro”, *La Nación*, 12-6-1932.

<sup>64</sup>Véase A. Rodrigo: *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 - donde hay interesantes noticias sobre la labor teatral del que fuera su esposo, Gregorio Martínez Sierra- así como los siguientes artículos de Díez-Canedo: “*Domando la tarasca*, de Shakespeare” y “Los teatros serios”, ambos en *España*, respectivamente en los números 117 (19-4-1917) y 307 (11-2-1922).

<sup>65</sup>Vid. E. Díez-Canedo: “*Sombra de sueño*, de Unamuno”, *El Sol*, 10-5-1930, p. 6.

<sup>66</sup>*La Nación*, 8-4-1928.

<sup>67</sup>*El Sol*, 3-5-1928, p. 5. Esta serie de artículos sobre el Teatro Nacional debe completarse con “Hacia un Teatro Nacional” (*La Nación*, 28-8-1932), donde saluda con entusiasmo los frutos que empezaba a dar la labor iniciada por la República al nombrar una Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en julio de 1931.

<sup>68</sup>“Todos se casan / La gloria póstuma / ¿Qué debe leerse? / Pero hay dificultades...”, *España*, nº 234, 2-10-1920. Entre los intentos de esas fechas Díez-Canedo destaca la labor que estaba llevando a cabo la compañía “Atenea”.

<sup>69</sup>Vid. el capítulo titulado “El teatro de arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias”, en Jesús Rubio Jiménez: *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156.

Otro problema del repertorio es la falta de autonomía (o, cabría decir, de osadía) por parte de los autores: “Este es el peor mal que observo en la producción escénica española, entre las obras que dan o preparan los ‘nuevos’: la sumisión a la manera de tal autor, al género de tal teatro, a las condiciones de tal actor o actriz”<sup>70</sup>. En la misma línea se manifestaba por esos años Luis Araquistain<sup>71</sup>: “Pero los teatros españoles no quieren hacer arte, sino dinero, sin advertir que se pueden hacer ambas cosas a un tiempo, y que tal vez no se hace la una cuando se desdeña la otra”. Muchos años después la situación había cambiado poco, como afirma Díez-Canedo en “El Español y el Patronato fantasma”: “Los noveles con posibilidades de llegar son aquellos que nacen ya veteranos, y cuyas comedias se parecen más a las de firma consagrada”<sup>72</sup>.

Otra cuestión que afecta notablemente al repertorio de la época es la gran cantidad de obras en colaboración; en general, Díez-Canedo es contrario. Damos unos ejemplos: “Voy con vivo interés a los teatros que anuncian obras de autores nuevos: con tanto interés como desconfianza cuando uno de estos nuevos autores, en lugar de presentarse solo, va de la mano de un consagrado que ha tenido la bondad de aceptar su colaboración”<sup>73</sup>. Casi tres años después afirma: “La colaboración ha producido muchas obras estimables; ninguna grande de veras, en el terreno de la creación literaria”<sup>74</sup>.

No menos interesante es el papel desempeñado por las traducciones; más adelante abordaremos por extenso el tema, baste por el momento constatar que en no pocos casos era la traducción la que daba al traste con la obra, como en *La hija de Yorio*,<sup>75</sup> obra de D’Annunzio con la cual “al traducirla al castellano, don Felipe Sassone ha hecho una labor vituperable”. Lo cierto es que las obras de teatro no contaban en general con buenos traductores. Pero como el fenómeno teatral es participativo, ni los éxitos ni los fracasos son achacables a un solo individuo, de ahí que en este caso no responsabilice sólo a Sassone, sino también a Margarita Xirgu, la primera actriz, que aceptó la obra después de haberla leído.

---

<sup>70</sup>“Un teatro de autores jóvenes”, *Revista de Revistas* (México), nº 810, 15-11-1925, p. 3

<sup>71</sup>Luis Araquistain: “El teatro y los escritores”, *La Voz*, 11-5-1922, portada. El artículo era la respuesta a otro de “Andrenio”: “El teatro, ‘nuevo rico’”, *La Voz*, 9-5-1922, portada.

<sup>72</sup>*La Voz*, 26-7-1935, p. 4.

<sup>73</sup>Reseña a *Cadenas rotas*, de Martín Berruezo, *El Sol*, 23-1-1926, p. 2.

<sup>74</sup>“*De la noche a la mañana*, de Eduardo Ugarte y José López Rubio”, *El Sol*, 18-1-1929, p. 3. Sobre el tema de las colaboraciones se extiende en “Colaboración literaria” (*El Sol*, 24-2-1935, portada), donde llega a afirmar que la colaboración teatral es una de las causas de postración del teatro español de su tiempo.

<sup>75</sup>*España*, nº 90, 12-10-1916.

Próximas a las traducciones se hallan las adaptaciones, que tampoco han tenido muy buena fortuna en nuestras letras. Díez-Canedo denuncia con frecuencia los arreglos sobre obras extranjeras o sobre clásicos españoles, arreglos realizados en muchos casos de modo tal que quedan totalmente desfigurados. La explicación que da nuestro crítico es la siguiente: “Para los arreglos de obras clásicas dicen que hay dos razones: una teatral y otra económica, referente esta última a los derechos de autor. La primera, se trata de justificarla con el consabido cambio de gusto, y en su nombre se han cometido los mayores atropellos. Baste, pues, la segunda, y conténtese el arreglador con cobrar, sin tomarse trabajos más duros”<sup>76</sup>. No obstante, no hay que confundir esto con ciertas refundiciones que deben sufrir los clásicos para poder gustarlos plenamente después del paso del tiempo, a lo cual el crítico no se opone cuando se hace bien, como muestra su elogiosa reseña de la refundición de la *Niña de Gómez Arias*, por Marquina<sup>77</sup>. A veces este último aspecto se relaciona con las modernas técnicas escenográficas<sup>78</sup>. Pero, en general, las adaptaciones de nuestros clásicos perjudican al teatro: “Y es que las obras clásicas españolas se han representado siempre adaptadas o refundidas y con ello se desnaturaliza por completo el carácter de nuestro teatro”<sup>79</sup>, claro que para representar a nuestros clásicos como merecen, como dice Díez-Canedo en esta entrevista, es necesaria la intervención del Estado; a ello considera que se ha de dedicar el Teatro Español. En otro artículo especifica más claramente cuáles son las principales faltas y, lo que es más interesante, no renuncia en absoluto a la adaptación en sí, a pesar de las críticas que ha lanzado:

“...lo vituperable es el arreglo para comodidad de una compañía, para ahorro en el decorado, o el que corresponde al gusto de un tiempo ya abolido. Adaptaciones románticas que dan una fisonomía

---

<sup>76</sup>*España*, n° 235, 9-10-1919. Reseña de *El castigo sin venganza*; véanse además los números 300 (29-1-1921) y 301 (5-2-1921). La “razón económica” la explica con detalle Díez-Canedo en “Autores, traductores y adaptadores”, *El Globo* (México), 31-3-1925.

En 1930 volverá a repetir lo mismo, lo cual indica el poco cambio que se había producido en una década, como muestra la reseña “Enrique Borrás en *El alcalde de Zalamea*”, *El Sol*, 13-9-1930.

<sup>77</sup>“Gabriela Mistral / En honor de Hauptmann”, *España*, n° 336, 23-9-1922. Con la nueva representación de esta obra, Díez-Canedo tendrá ocasión también aquí de incidir de nuevo en los argumentos ya expresados (toma incluso fragmentos del artículo de la revista *España*, lo cual da idea de su método de trabajo, nada apresurado, a pesar de las premuras de la crítica teatral), *vid.* “Margarita Xirgu en *La niña de Gómez Arias*”, *El Sol*, 14-9-1930, p. 9.

<sup>78</sup>Véase *España*, n° 338, 7-10-1922, donde se lamenta: “He aquí un procedimiento de adaptación que en España no podemos ni soñar todavía. Apenas si llegan a nosotros ecos de estas novedades escenográficas, a las que aun Francia se resiste tenazmente [...] Nuestros clásicos lo están pidiendo a gritos”.

<sup>79</sup>Salvador Martínez Cuenca: “Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de don Enrique Díez-Canedo”, *El Imparcial*, 13-4-1930. Tales desmanes de adaptación Díez-Canedo los denuncia tanto con respecto a los clásicos españoles como a los extranjeros adaptados en España. Véase, por ejemplo, su reseña titulada “Sylock, el judío”, *El Sol*, 22-9-1923.

distinta a las comedias clásicas; o arreglos comerciales, sin discernimiento ni gusto, para cobrar los derechos de representación: esto suele ofrecérsenos, las raras veces que se representa teatro antiguo. Pero la adaptación, en sí, no es reprochable. Cuando Calderón o Moreto nos dan como nueva una comedia antigua, aunque sea de Lope; cuando Corneille adapta a Guillén de Castro, o Racine a Eurípides y a Séneca, hacen obra original, añaden su personalidad a un tema en cierto modo libre”<sup>80</sup>.

Otra vertiente de este tema es la transformación de novelas en obras de teatro. Ya en 1908 señalaba un rasgo esencial de este tipo de adaptaciones: “Si ocurre en casi todas las trasposiciones dramáticas de obras novelescas, que nunca el teatro hace olvidar el libro, ocurre mucho más si se trata de obras como la de Galdós, que tienen todo su encanto en la viveza, frescura y naturalidad con que sugieren, dándole maravillosa vida artística, todo el ambiente de inquietud e indecisión de un periodo turbulento”<sup>81</sup>. Como puede observarse, Díez-Canedo no se muestra reticente, siempre que el resultado tenga suficiencia artística. Dice al respecto:

“Tanto se ha escrito o comentado acerca de la posible transformación de novelas en obras dramáticas, que casi nada queda ya por decir. Hay dos procedimientos extremos: uno, que consiste en una refundición libre, con supresión o añadidura de personajes, a gusto del adaptador; con situaciones nuevas, con motivaciones personales; otro, que se concreta a presentar, en cuadros sucesivos, las escenas capitales de la novela en conexión más o menos trabada”<sup>82</sup>.

No obstante, según Díez-Canedo, en general “toda novela que pasa al teatro tiene que dejar en el trueque más vellones que un cordero para salir de la zarza”<sup>83</sup>. A pesar de esta batería de afirmaciones hemos de recordar que el *Sigfried* que llevó Díez-Canedo a las tablas, con notable éxito, en 1930, es precisamente la adaptación de una novela<sup>84</sup>.

Un somero repaso por los títulos que reseña nuestro crítico nos muestra que la amplia mayoría no han pasado a la posteridad (ni las obras ni sus autores). Los condicionantes del ejercicio crítico que él mismo señaló -y que ya hemos apuntado- llevaron a nuestro crítico a escribir en el mismo día hasta cinco reseñas (de teatros diferentes), y señalar con mucha frecuencia que es un teatro para no ir al teatro, de poca

<sup>80</sup>“El teatro en casa: Ben Jonson”, *La Gaceta Literaria*, nº 69, 1-11-1929, portada. Como ejemplo de esto último cita en este artículo la adaptación que Luis Araquistain hizo de *Volpone*, de Ben Jonson.

<sup>81</sup>“*La corte de Carlos IV*” (adaptación de Mauricio López Robert), *El Globo*, 27-11-1908, portada.

<sup>82</sup>Véase *España*, nº 243, 26-12-1919, reseña de *El audaz*. Un ejemplo de adaptación novelesca que le agrada (entre las muchas que se produjeron en ese año) es la que hizo Cipriano de Rivas Cherif en *Pepita Jiménez*, vid. “*Pepita Jiménez*”, *El Sol*, 19-1-1929, p. 3.

<sup>83</sup>“Galas Karsenty. *Eusebe*, de Henri Duvernois”, *El Sol*, 3-5-1929, p. 2.



calidad estética, falto de ideas y de ingenio. El paradigma, por su prolijidad y por el éxito que tuvo, era Pedro Muñoz Seca, contra cuyos astracanes enarboló una y otra vez su pluma Díez-Canedo. A través de sus artículos se puede seguir la aparición, auge, y comienzo del ocaso del astracán. Uno de los artículos más extensos es el publicado el 9-11-1916 (*España*, nº 94), en el que reseña *El verdugo de Sevilla*, de García Álvarez y Muñoz Seca. Aquí aboceta las fuentes de la astracanada, señalando que "...es una degeneración de lo que en tiempos de Ramos Carrión y Vital Aza se llamó juguete cómico". Nos detenemos en este artículo porque, siendo de temprana fecha, el crítico apunta ya los rasgos básicos así como la relación del género con la literatura y con la crítica: "Pero la cuestión es pasar el rato. Y como ésta es la cuestión, no hay para qué insistir. Los autores no se proponen hacer obra seria, es decir, obra literaria, porque la literatura es algo serio. Tampoco, pues, la crítica tiene nada que hacer aquí, por lo menos la crítica literaria. La crítica social, ya es otra cosa". Sin embargo el crítico continuará escribiendo reseñas sobre astracanadas.

Tampoco es ajeno a la crisis del teatro y de su repertorio el escaso conocimiento que aquí se tenía de la producción extranjera. Desde sus artículos Díez-Canedo intentará, en la medida de lo posible, difundir los hallazgos, principalmente europeos, si bien hay también muchas reseñas de compañías hispanoamericanas. Esto no lo hizo sólo a través de las reseñas de las obras, sino también mediante artículos de conjunto, como el titulado "Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana"<sup>85</sup>, donde habla del teatro expresionista alemán o del "teatro sintético" de los futuristas italianos<sup>86</sup>, al final del artículo muestra el contraste con el panorama español: "Aquí, probablemente, ninguna nos gustaría. *El Orgullo de Albacete* es el límite de nuestras aspiraciones"; aunque no siempre lo extranjero es garantía de calidad. A pesar de estas afirmaciones, Díez-Canedo está atento a las novedades que puedan significar un cambio, aunque aparezcan en pequeñas representaciones, fuera del circuito comercial habitual.

---

<sup>84</sup> Vid. E. Díez-Canedo: "Ante el estreno de Sigfried", *El Sol*, 7-11-1930.

<sup>85</sup> *España*, nº 260, 24-4-1920.

<sup>86</sup> Estas reflexiones y lo que escribe sobre Guillermo de Torre en "El recuerdo de Apollinaire / Un manifiesto", *España*, nº 292 (4-12-1920), deberían añadirse a lo que dice A. Soria Olmedo en *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)* (Madrid, Istmo, 1988) sobre Díez-Canedo y la crítica de la vanguardia.

### *El empresario*

El empresario podría desempeñar un papel fundamental en la elevación de la calidad artística del teatro, pero sucede todo lo contrario, algunas claves las hallamos en estas duras frases:

“Un empresario es, principalmente, hombre de negocios. Pero como la base de su negocio es de arte, ha de entender de arte. Y por aquí es por donde flaquea. Ven que el público tolera las obras mediocres, que a él le gustan, y cree que al público sólo las obras mediocres le pueden gustar. Si advierte un intento de arte lo rechaza; si llega a presentarlo en escena lo hace en condiciones tan mezquinas que parece decir: ¡Esto no vale la pena!. Si la obra, a pesar de todo, gusta, suele pensar: ¡De buena me he escapado!, y la quita pronto, para que no canse, y no reincide... por si acaso. Un empresario es, por lo general, un hombre de negocios que no entiende del negocio al que se dedica”<sup>87</sup>.

Frente a este retrato, al hablar de Martínez Sierra unos números después, dice: “Procura identificar ambas cosas [sus intereses y el arte] y en esto se distingue de casi todos los demás empresarios teatrales, demasiado condescendientes con el negocio y, por eso mismo, malos negociantes a la postre. Este hecho bastaría para hacerle digno de todos los respetos”<sup>88</sup>.

Es sobradamente conocido que algunas de las mejores obras de nuestro teatro no hallaron salas comerciales en las que representarse. Las razones son múltiples, aquí no las abordaremos todas, pero sí indicaremos que cuando Unamuno se ve obligado a representar en el Ateneo porque no lo pudo hacer en las salas comerciales, Díez-Canedo escribe a favor de la representación por la vía ordinaria: “¿Tendría éxito la *Fedra* en un escenario? A nuestro juicio, no cabe duda. Más grande cuanto más popular fuese el escenario en que se presentara, cuanto más libre de prejuicios acudiese el público a ver la obra. Su presentación, por esencia y por voluntad del autor, es fácil. En su escuela podrían formarse grandes actores”<sup>89</sup>. Cuando se tradujo *Fedra* al italiano, nuestro crítico volvió a tocar el tema de la representación, señalando como principal culpable al empresario: “He aquí [...] el secreto del escaso éxito de Unamuno ante nuestros empresarios. ¡Atraverse a realizar un

---

<sup>87</sup>“El Conde Alarcos”, *España*, nº 130, 19-7-1917. Aunque la cita es larga, creemos que, por lo acertado del análisis en sus distintas posibilidades, es necesario recogerla.

<sup>88</sup>*España*, nº 136, 15-11-1917. Reseña de *Esperanza nuestra*, de Martínez Sierra (el artículo lo firma “C.”, pero ya hemos apuntado que creemos encontrar en él elementos suficientes para atribuirlo a Díez-Canedo).

<sup>89</sup>“La *Fedra* de Unamuno en el Ateneo de Madrid”, *España*, nº 155, 28-3-1918.

drama metafísico, a explorar el reino de las ideas! ¿Qué empresario, si se estima, es capaz de hacerse cómplice de tales pecados?”<sup>90</sup>.

### *El teatro en verso*

Su atención al teatro en verso está justificada no sólo por el auge que alcanzó en las primeras décadas de nuestro siglo (si bien tenía ya una larga tradición que lo respaldaba) sino por la especial atención que nuestro crítico dedicó siempre a las cuestiones poéticas. Sobre el particular llegó a decir: “El teatro en verso, el de nuestros clásicos del siglo de oro o del romanticismo, constituye una de las manifestaciones más altas del pensamiento español”<sup>91</sup>. Muy distinta es la situación actual, donde el intento de escribir teatro poético ha dado “...una serie de obras que nada tienen, por lo general, de teatro, y poco suelen tener, desgraciadamente, de poético [...] El teatro poético ha de ser, lo primero, teatro; y si es teatro, ya será poético por añadidura, épico o elegíaco, fantástico o burlesco: todos los matices de que sea capaz la poesía...”<sup>92</sup>. En el artículo en que se lee lo que acabamos de citar hay otras reflexiones no menos importantes sobre el valor del verso en el teatro: “No hay drama que sea bueno, como los versos en que esté escrito sean malos: esta es opinión corriente. Menos corriente, pero tan cierto, es que no hay drama que sea malo como esté escrito en buenos versos”. Otro de los problemas radica en que la renovación de la técnica poética que se inicia a finales del siglo XIX gracias a Rubén Darío se impuso en la lírica, pero no en la dramática, con la excepción de Valle-Inclán, quien “...sobre todo con *Voces de gesta*, inicia un nuevo tipo de verso teatral susceptible de gran éxito público. Si hubiese actores que no se empeñaran en decirlo como el de Zorrilla, pronto estaría hecho el milagro”<sup>93</sup>. En un artículo bastante posterior, añade: “No es el verso incompatible con el drama; a nadie se le ocurrirá sostener tal teoría. Pero en el drama el verso ha de obedecer y no mandar. Si no, vale más la prosa”<sup>94</sup>. La mejor síntesis

---

<sup>90</sup>“Belloc en Madrid / Alice Meynell / ‘Fedra cristiana’”, *España*, nº 353, 20-1-1923.

<sup>91</sup>“*La vida es sueño*, de Calderón”, *España*, nº 112, 15-3-1917.

<sup>92</sup>“*La Madre Quimera*, de Godoy y López Alarcón”, *España*, nº 156, 4-4-1918. Cuestión añadida suele ser el hecho de que los dramaturgos que se acercaban al teatro del Siglo de Oro con frecuencia lo fundían con el teatro romántico, y lo mismo cabe decir de la recitación de los actores. Obviamente, había excepciones, y entre ellas señala *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, de los hermanos Machado (*El Sol*, 20-5-1926, p. 2).

<sup>93</sup>“La reina castiza”, *El Sol*, 29-6-1922.

<sup>94</sup>“El doncel romántico”, *España*, nº 345, 25-11-1922.

la expresa en el artículo titulado “El teatro en verso”<sup>95</sup>, donde, tras repasar la evolución histórica se centra en el desarrollo de las circunstancias actuales (en las cuales intervienen fundamentalmente el recitado de los actores y el aguante excesivo del público), termina concluyendo que:

“Drama o comedia, y no serie de poesías, más difíciles de editar en tomo que de pasar a las tragaderas del público desde la escena: esto ha de ser, ante todo, el teatro en verso. Algunas veces ya es así; no las más. El verso no es para ir defendiendo la acción, sino para servirla, para darle cuerpo, amoldándose a ella. Algún desahogo lírico en momento oportuno, ya está bien; convengamos en que, hoy por hoy, el desahogo... lírico ha tomado proporciones alarmantes”.

Opiniones semejantes manifestaron otros críticos, como Enrique de Mesa o Ángel Lázaro<sup>96</sup>.

Por otra parte, uno de los problemas principales de este tipo de teatro, y que hemos visto apuntado en las frases anteriores, es que reclama actores bien formados, especialmente en lo que atañe a la recitación. Tan escaso andaba en este sentido el teatro español que en el artículo antes citado afirma que Rafael Calvo “...es el único verdadero actor de verso que hay entre nosotros...”<sup>97</sup>. Los actores no son el único problema: muchos autores tampoco parecen haber entendido que “la rima [...] no es la poesía, ni siquiera su ‘vestidura regia’, pero no es tampoco el timbre que avisa el final de un verso, como en una máquina de escribir; es algo que tiene valor propio y sustancial, y puede ser elemento cómico de gran precio”<sup>98</sup>.

### *Teatro cómico*

Como corresponde a la realidad dramática del tiempo en que escribió, un elevado número de sus críticas está dedicado al teatro cómico. Como buen crítico, Díez-Canedo se circunscribe a evaluar este tipo de teatro dentro de su natural limitación y

---

<sup>95</sup>*El Sol*, 22-3-1928, p. 5. Puede completarse su lectura con la de “Versos de autores dramáticos” (*La Nación*, 24-8-1924, donde se centra en la obra poética no teatral de Benavente y Martínez Sierra) y “Eduardo Marquina, el poeta en voz alta” (*La Nación*, 9-11-1924).

<sup>96</sup>*Vid.*, respectivamente: Enrique de Mesa, *Apostillas a la escena*, Madrid, C.I.A.P., 1929, quien dedica la parte final de este libro precisamente al “Teatro en verso y teatro poético” (pp. 263-364, véanse especialmente las pp. 286 y 309) y Ángel Lázaro: “A propósito del teatro en verso”, *La Voz*, 28-12-1934, portada.

<sup>97</sup>“*Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara”, *España*, nº 186, 31-10-1918, donde se comparan las posibilidades declamatorias de algunos actores, artículo que puede completarse con “Comienza la temporada oficial”, *El Sol*, 29-10-1923.

<sup>98</sup>“*La venganza de don Mendo*, de P. Muñoz Seca”, *España*, nº 194, 26-12-1918.

atendiendo a su objetivo: hacer reír. Partiendo de estos presupuestos, Díez-Canedo suele achacar principalmente a estas obras la falta de literatura, el limitarse a una serie de chistes, unos graciosos y la mayoría bastante poco, hilvanados con equívocos y con burdas referencias a la actualidad; además, muchas veces estas obras se sostienen, más que por las virtudes de la obra en sí, por la calidad de los actores que las representan. No le parece mal este tipo de teatro, siempre que se atenga a una calidad literaria mínima:

“No estoy conforme con los que pretenden sustraer a la crítica las obras teatrales de ciertos géneros. En cuanto están escritas, tienen que ver, más o menos, con la literatura. Y además, no es el género lo que importa, sino la especie. Un juguete cómico no está mal, ni bien, porque sea juguete cómico, sino porque sea juguete cómico malo, o bueno. Aunque un juguete cómico no exija tanta literatura como una tragedia, un poco de literatura nunca está de más. Los que opinan en contrario me hacen el efecto de esas gentes que, después de molestar al prójimo de todas las maneras imaginables, dicen, como si fuera una exigencia: -¿Sabe usted? Nosotros somos de confianza... Bien está la confianza, pero con buenos modales y mutuo respeto se está mejor”<sup>99</sup>.

Lamentablemente, las obras de los comediógrafos de más éxito, Muñoz Seca a la cabeza, no solían cumplir estos mínimos requisitos. Ello no quiere decir que Díez-Canedo exija que estas obras hayan todas de ser piezas maestras en su género<sup>100</sup>. Entre los intentos de teatro cómico Díez-Canedo apunta ya, desde sus primeras obras, el nombre de Enrique Jardiel Poncela. Con motivo del estreno de *Una noche de primavera sin sueño* escribe:

“Hay, evidentemente, en el teatro actual, un impulso de renovación. No se ha de creer, sin embargo, que obedece a puro capricho y se puede conseguir sin depuración perfecta. Los verdaderos renovadores lo son de dentro a fuera; no porque adornen maneras pasadas con giros y atavíos al gusto de la hora. La comedia del señor Jardiel, despojada de ciertos volatines, despropósitos, hipérboles, quédase reducida al conocido ‘juguete cómico’ que era ya diversión de nuestros abuelos. Queda en pie la tentativa y algunos aciertos de diálogo...”<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup>“*He visto a un hombre saltar*, juguete cómico de Dicenta y Paso”, *El Sol*, 12-3-1927, p. 2.

<sup>100</sup>Véase como temprano ejemplo la reseña al estreno de *El gran tacaño*, juguete cómico de Paso y Abati, en *El Globo*, 26-12-1908, portada.

<sup>101</sup>“*Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela”, *El Sol*, 30-5-1927, p. 4. El artículo está recogido en *Artículos de crítica teatral [...]. IV. La tradición inmediata*, pp. 258-259, pero fechado erróneamente dos años después (29-5-1929).

### *Los actores*

Otro de los pilares básicos del edificio teatral lo constituyen, obviamente, los actores. En la actualidad existen varios proyectos de archivo y catalogación (por ejemplo el Institut del Teatre en Barcelona o la Fundación March en Madrid, entre otros) que apuntan a un mejor conocimiento de su formación, sus técnicas, y otros aspectos de relevancia para estudiar el teatro de las primeras décadas del siglo XX. Una de las fuentes básicas a las que hay que acudir para saber más de nuestros actores son las reseñas de la época. Por la ingente actividad crítica de Díez-Canedo pasaron la mayoría de los actores que tuvieron algo que decir (y aun los que dijeron bien poco, en su época y después) en el teatro español de aquellos años. El mismo Díez-Canedo manifestó que, por el carácter efímero de su trabajo, poco nos queda del mismo, por glorioso que fuese. Entre lo poco que nos queda son testimonio valiosísimo estas frases finales de sus artículos. A partir de los artículos de Díez-Canedo se puede estudiar la trayectoria, paso por paso, de muchos de ellos. En algunos casos, el espectador actual puede completar con su experiencia personal las informaciones dadas por Díez-Canedo, puesto que algunos tuvieron una larga carrera, en el teatro, en el cine o en ambos medios, como sucede con José Isbert o Aurora Redondo.

En su famoso artículo de balance titulado “Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936”<sup>102</sup>, Díez-Canedo traza las líneas generales en lo que respecta a la preponderancia en nuestra escena:

“Tres grandes actrices: María Guerrero, Catalina Bárcena, Margarita Xirgu, marcan tres épocas del teatro. María Guerrero, de temperamento vibrante, actriz de fuerza y energía, de grito y pasión, para el teatro de los últimos tiempos de Echegaray y de los primeros de Benavente. Catalina Bárcena, hoy casi por completo dedicada al cine, intérprete de Martínez Sierra, con espíritu de exquisita y matizada feminidad. Margarita Xirgu, de raigambre popular, con alma sensual y talento sensible, capaz de encarnar heroínas de la tragedia clásica (*Electra*, *Medea*) y criaturas elementales de García Lorca. Al lado de estas actrices otras muchas, y una legión de actores, con Enrique Borrás en primer término [...]. Sí parece característico de la época actual de nuestro teatro el predominio de las actrices sobre los actores [...]. Entre los actores, se da mejor la variedad cómica que la dramática” (p. 49).

---

<sup>102</sup>Publicado en español por vez primera en la revista *Hora de España* (XVI, abril de 1938, ed. facsímil cit., vol. 4, pp. 13-52), se reprodujo en el primer volumen de los *Artículos de crítica teatral*, como ya hemos señalado.

En sus reseñas está claramente separada la valoración de la interpretación de los actores y lo que es la obra en sí; de este modo, no es extraño que en una reseña muy negativa para la obra podamos leer alabanzas para los actores. De hecho, en muchos casos, son los actores los que aportan la elaboración artística de que la obra carece. Un ejemplo paradigmático es el de Loreto Prado y Enrique Chicote con respecto a buena parte de las obras del “género chico”<sup>103</sup>. En otras ocasiones, en cambio, la baja calidad de la obra arrastra a los actores. Por ejemplo, respecto a una obra de Muñoz Seca, que previamente ha descalificado, escribe: “La interpretación fue, en conjunto, buena. No hay grandes papeles [...]. Da lástima ver a actores como Isbert y Balaguer [...] reducidos a encarnar mascarones sin vida”<sup>104</sup>.

Díez-Canedo señala la deficiente formación en muchos casos, los vicios repetidos hasta la saciedad, la falta de dominio de los papeles y el aferrarse a tradiciones declamatorias del pasado, que tanto dañan al verso. Citemos una frase como ejemplo: “[el] sr. Muñoz [...] grita unos cuantos versos con más pulmones que buen gusto, y [...] si representa a la ‘escuela antigua’ nos hace creer que bien muerta está”<sup>105</sup>. El tema de la formación de los actores era asunto que preocupaba en aquellas fechas, y buen ejemplo de ello lo da Adrián Gual en el artículo titulado “El teatro en España. III. Las escuelas de teatro”<sup>106</sup>, en el que, tras criticar el pésimo panorama en España, pone como ejemplo de renovación la labor que él mismo estaba realizando en la “Escola Catalana d’Art Dramàtic”. Sin embargo las protestas y los intentos de mejora no fueron suficientes, pues a lo largo de las décadas siguientes Díez-Canedo sigue quejándose de la mala formación de los actores<sup>107</sup>.

La cuestión de los actores no se circunscribe a los aspectos señalados, sino que va más allá, interviniendo en la propia creación de la obra. Está comprobado que muchas obras se escribían pensando en una actriz o un actor determinados, o en las peculiares características de una compañía (recuérdese el talante familiar que tenían), o bien se buscaba una obra que se adaptase a sus posibilidades. En varios artículos Díez-Canedo intuye que esto ha sucedido, en algunos tiene constancia, en otros no, pero la escenificación es quizá la mejor prueba. Veamos algún ejemplo: “Se ajusta la nueva obra

---

<sup>103</sup>En este asunto se centra la reseña titulada “Loreto y Chicote”, *El Sol*, 24-9-1923.

<sup>104</sup>Reseña a *El chanchullo*, de Pedro Muñoz Seca, *El Sol*, 4-12-1925.

<sup>105</sup>“Cuento del lar, de Rey Soto”, *España*, nº 153, 14-3-1918.

<sup>106</sup>*El Sol*, 22-12-1918.

<sup>107</sup>*Vid.*, por ejemplo: “El aprendizaje del teatro. El Conservatorio” (*El Universal*, México, 11-6-1926, reproducido en *El Sol*, 14-12-1926) o “El Conservatorio francés y el nuestro” (*La Voz*, 19-7-1935).

dramática de Darío Nicodemi [...] a las condiciones especiales de la compañía de la Princesa. En ella hay dos papeles de adolescente, que parecen de encargo para los hijos del matrimonio Guerrero-Mendoza”<sup>108</sup>. “*Critilo* no sabe nada de bastidores adentro, pero juraría que la comedia se ha escrito para la compañía de D. Tirso Escudero”<sup>109</sup>. Cuando en una de esas reseñas se pregunta el crítico “el poeta dramático ¿ha de tener en cuenta sus intérpretes”, la respuesta es tan tajante como inteligente: “Eso es dar muy escasa vida a su obra”<sup>110</sup>. En un artículo en que estudia el papel del actor en la crisis teatral, Luis Araquistain se manifiesta también contra esta costumbre<sup>111</sup>.

La relación del actor con la obra se da en ambos sentidos, puesto que las malas obras amaneran a los actores, como caso paradigmático está el astracán. Díez-Canedo se lamenta una y otra vez de que algunos de nuestros mejores actores se estén malogrando por culpa de estos subproductos teatrales. Podrían ampliarse las reflexiones sobre los actores que se deducen de sus artículos (por ejemplo, su reticencia al trabajo de los niños en el teatro o sus ideas sobre determinadas compañías, como “Atenea”), pero baste con lo indicado para mostrar la necesidad de conocer bien a los actores para calibrar mejor las obras, así como para constatar su peso en la crisis teatral.

### *La escenografía*<sup>112</sup>

También en las cuestiones escenográficas se aprecia cierto retraso en nuestro país respecto a las nuevas técnicas europeas, como pone de manifiesto en algunos de sus artículos dedicados a difundir las novedades teatrales extranjeras. Aunque en sus artículos no se extiende demasiado en la escenografía, no deja de indicar las salidas de tono o los aciertos. Como escenógrafos por antonomasia en sus críticas hay que citar a Burmann, Mignoni y Fontanals<sup>113</sup>. Su reseña de *La princesa que se chupaba el dedo*, de Manuel

---

<sup>108</sup>“*La Enemiga*, de Darío Nicodemi”, *España*, nº 140, 13-12-1917. En la importancia de los papeles femeninos en la creación de obras dramáticas se centra su artículo titulado “Arte dramático en España. Teatro de mujeres”, *La Nación*, 6-10-1935.

<sup>109</sup>“*Don Juan, buena persona*, de S. y J. Álvarez Quintero”, *España*, nº 187, 7-11-1918. Unamuno, en sus palabras preliminares a la representación de *Fedra*, escribía: “Agréguese que ni sé ni quiero saber escribir papeles, y menos cortados a la medida de tal actor o actriz” (*España*, nº 155, 28-3-1918). Este texto es muy interesante, porque en él Unamuno pone al descubierto muchas de las lacras de nuestro teatro.

<sup>110</sup>“*La dama del armiño*, de L. Fernández Ardavin”, *España*, nº 306, 4-2-1922. La situación sigue igual muchos años después, véase, por ejemplo: “*Los pellizcos*, de Torrado y Navarro”, *La Voz*, 27-10-1934.

<sup>111</sup>Luis Araquistain: “El actor y la obra dramática (algunas consideraciones sobre la decadencia del teatro)”, *El Sol*, 12-6-1923, p. 6.

<sup>112</sup> Como estudio de conjunto sobre la escenografía en estas fechas, véase Ana María Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

<sup>113</sup>De Fernando Mignoni dice en 1928 que ya nadie puede disputarle “la palma en su oficio” (“*Te quiero, te adoro*, de E. Suárez de Deza”, *El Sol*, 3-11-1928). La primera vez que menciona a Fontanals en sus



Abril<sup>114</sup> es excepcional por el largo espacio que dedica a las cuestiones escenográficas; en el resto de los casos suelen ser breves notas finales. Otro ejemplo similar es la publicada en *El Sol*, 24-9-1923 sobre *El amor no se ríe*, de Felipe Sassone. Como la obra es de muy mala calidad, la reseña se dedica casi en su totalidad a la escenografía y el vestuario. Sólo casi al final añade: “Queda hecha con esto la revista de lo que anoche ocurrió. Si no decimos nada de la obra del señor Sassone es porque, en realidad, la obra no existe”.

### *El público*

Parece establecerse una pugna interna entre las reseñas de Díez-Canedo y la opinión del respetable: no coinciden demasiado a menudo. La situación no deja de ser interesante si se tiene en cuenta que es a ese público al que se supone que van dirigidas las reseñas. Ya desde sus primeras reseñas, allá por el año 1908, se queja nuestro crítico de la falta de esfuerzo por parte del público: “Nuestro público no gusta de obras simbólicas. Quiere que se lo den todo bien clarito, para no tener que esforzarse. Ama lo que le regocija o lo que le sorprende, y si va por emociones prefiere las violentas a las hondas”<sup>115</sup>. En otro artículo de estas fechas cifra así el equilibrio exacto entre el gusto del público y el éxito del dramaturgo: “Dichoso el que, una vez ha llegado a saber cómo se conquista un público, no le mima y halaga, cediendo a sus caprichos y lisonjeando sus malas pasiones, y osa decirle, frente a frente, la verdad clara y escueta”<sup>116</sup>.

En los debates sobre la reforma del teatro, una y otra vez aparece la educación del público como factor determinante para la renovación. Adrián Gual señalaba en 1918 la paradoja del caso español: “Generalmente, la no preparación de los públicos teatrales es hija de la falta de tradición teatral [...]. Sólo en España se da el caso absurdo de tener una tradición dramática, que fue madre de tradiciones vecinas, y contar con un público desprovisto de preparación para desempeñar el verdadero papel de espectador, en el alto y honroso sentido de la palabra”<sup>117</sup>. Misterio que se deshace si tenemos en cuenta la labor que ejercen los empresarios, como ya señalamos.

---

reseñas de *El Sol* (18-12-1923) ya dice: “No terminaremos sin mencionar la decoraciones de Fontanals. Son cosa distinta de lo que suele verse en nuestros escenarios. Son finas de matiz, están delicadamente trazadas. He aquí un verdadero escenógrafo”.

<sup>114</sup> *España*, nº 141, 20-12-1917.

<sup>115</sup> “*Pedro Minio*, de B. Pérez Galdós”, *El Globo*, 16-12-1908, portada.

<sup>116</sup> “*Por las nubes*, de J. Benavente”, *El Globo*, 2-1-1909, portada

<sup>117</sup> Adrián Gual: “El teatro en España. Algo sobre el público”, *El Sol*, 13-2-1918, pp. 2-3.

Frente a este panorama, tal es la independencia crítica de Díez-Canedo que no tendrá empacho en confesar abiertamente su discrepancia con la mayoría del público y de la prensa: “*Critilo* sabe que casi todos los periódicos han dicho lo contrario y ha oído aplaudir a buena parte del público. Él está con los otros”<sup>118</sup>, o bien, en el número siguiente: “Algunos críticos han calificado de obra maestra la nueva producción, [...] otros han extremado el ditirambo [...] Para nosotros, constituye una tremenda equivocación. Al escribirlo así, hacemos al autor de *El hijo pródigo* el honor de nuestra sinceridad”<sup>119</sup>. Sabe que su actitud contra corriente no va a significar necesariamente un cambio, pero precisamente por eso es aún más coherente. Así, pese a fustigar una y otra vez el astracán, reconoce: “*Critilo* ya sabe que no es esta la opinión corriente, ni de telón afuera ni de telón adentro quizá. Y por eso, después de haber elogiado lo que en conciencia le parece digno de elogio, se despide diciendo: -¡Hasta la próxima astrakanada!”<sup>120</sup>. Díez-Canedo llega a hacer una caracterización de conjunto: “...el espectador de buena fe no es habitual concurrente de nuestros teatros. El público en ellos va animado por un prejuicio anti-intelectual nada respetable y dispuesto a abrir crédito a sus autores predilectos, que son, no ya los que le divierten, sino los que le dan motivo para decir a cada momento: ‘¡Vaya gansada!’”<sup>121</sup>. En el primer artículo sobre teatro publicado en *El Sol* (29-6-1922), dedicado a *Farsa y licencia de la reina castiza*, señala la responsabilidad del público entre las dificultades para representar la obra: “No hay, en realidad, público menos descontentadizo que el nuestro. Toma lo que se le da, sin preocuparse de que pueda haber más en el mundo [...]. Sin este conformismo, que enerva toda iniciativa capaz de moverse en busca de otros alicientes, tal vez cabría esperar para producciones como *Farsa y licencia de la reina castiza* más amplia fortuna de la que puede darles el libro”. Las características del público motivan algunos rasgos de las obras, tales como la necesidad de “...abreviar y acelerar la acción, ya que hoy los espectadores tienen de todo menos paciencia”<sup>122</sup>. Hay, pues, una tensión constante entre el público y la obra, tensión que puede resolverse de modos diversos, como muestran estas ecuánimes palabras: “El público, en el teatro, es la resistencia: tiene sus hábitos, sus vicios; pero nada en ellos es inexpugnable. Un autor con una fórmula nueva, si tiene arte e ingenio, tarde o temprano la impone. El éxito es fácil

---

<sup>118</sup>“*El niño judío*”, *España*, nº 153, 14-3-1918.

<sup>119</sup>“*El hijo pródigo*, de Jacinto Grau”, *España*, nº 154, 21-3-1918.

<sup>120</sup>“*Don Juan, buena persona*, de S. y J. Álvarez Quintero”, *España*, nº 187, 7-11-1918.

<sup>121</sup>“*El colmillo de Budha*, de Muñoz Seca”, *España*, nº 243, 26-12-1919.

<sup>122</sup>“*La niña de Gómez Arias*, de Calderón de la Barca”, *España*, nº 336, 23-9-1922.

para los que halagan aquellas cualidades del público; mas, para los otros, no es imposible. En esto va toda la historia de la literatura dramática, y en ambos terrenos pueden darse los grandes autores”<sup>123</sup>. Cuando las obras pueden presentar problemas de comprensión, al crítico no le parece mal aclararlo mediante conferencias previas, abogando así por la formación de un público con un criterio artístico más sólido<sup>124</sup>. Sobre el binomio éxito-público transcribimos un fragmento de una de las críticas dialogadas de Díez-Canedo:

“Óptimo).- Es decir que, no te interesa el éxito popular, ante el público sano.

P(ésimo).- ¿Éxito popular? ¿Público sano? ¿Quieres decir ‘el que no está perturbado por la literatura’?

O.- Exactamente.

P.- Pues, hijo, el que no está ‘perturbado’ por la literatura lo está por algo que quiere parecerse a la literatura. Al público le dicen todos los malos escritores -después de habérselo dicho algunos de los buenos-: ‘Yo te hablo en nombre de la Vida, o del Amor’, con letras mayúsculas, y a veces se lo cree”<sup>125</sup>.

Que el binomio anteriormente citado le interesaba especialmente lo dice de modo explícito: “Preferimos ir al teatro, no en noche de estreno, sino en algunas de las sucesivas, para ver la obra con mayor libertad y juzgar de sus efectos en el público”<sup>126</sup>. Ante tema tan espinoso no podía dejar de ejercer su vena irónica. Damos una muestra, relativa a una obra de Muñoz Seca: “Los actores hicieron cuanto podían. El público, no. Al aceptar, aunque sin entusiasmo, lo que pasaba y se decía en escena, quiso tal vez probar, y lo consiguió plenamente, que sabe prescindir del buen gusto en cuanto se lo propone”<sup>127</sup>. Ciertamente el público no es el único responsable de su propia desviación, como señala en el artículo titulado “El teatro en Madrid”<sup>128</sup>, la crítica también ha propiciado semejante situación:

“Nosotros, los críticos, tenemos también nuestra parte de culpa. Hemos perdido hace tiempo la confianza de los lectores. Hemos gastado en alabar lo insignificante tal cantidad de ponderaciones, que ya, cuando alguien dice, sin otra alabanza: ‘este drama está bien’, el que tal lee traduce inmediatamente: ‘este drama es una tontería’ [...]. La crítica, pues, ha de conquistar, lo

<sup>123</sup>“Bernard Shaw en Eslava”, *España*, nº 291, 27-11-1920.

<sup>124</sup>*Idem*.

<sup>125</sup>“Santa Isabel de Ceres, de Alfonso Vidal y Planas”, *España*, nº 303, 14-1-1922.

<sup>126</sup>“La vida es sueño, de Calderón”, *España*, nº 112, 15-3-1917. Es interesante la lectura, como complemento, del artículo de Antonio Espina titulado “El teatro, el éxito, el público y el cómico” (*España*, nº 291, 27-11-1920).

<sup>127</sup>“Las alas rotas, de Pedro Muñoz Seca”, *El Sol*, 24-11-1923.

<sup>128</sup>*El Sol*, 1-1-1924, p. 14.

primero, la confianza del público, y esto lo conseguirá tan sólo a fuerza de seriedad, empezando por prescindir de esa otra confianza que le hace llamar Perico y Manolo a los autores, Paco y Pepe a los comediantes y da la inmediata sensación de un torpe compadrazgo. Sea el crítico aliado circunstancial del público, del cómico, del autor, del empresario mismo, sin desdeñar al uno por el otro; pero sea constante aliado, sobre todo, de 'su' verdad, de la verdad hecha con el gusto, con el saber, con la experiencia de que sea capaz y expresada con firmeza, claridad y cortesía”.

Dos años después, después de consignar los aplausos a una obra realmente falta de arte, afirma: “Se habla mucho de la crisis del teatro. Algo habría que decir también de la crisis del público”<sup>129</sup>. Entre burlas y veras, llega a decir que “El público es una fiera”<sup>130</sup>.

Por estas actitudes no debemos deducir que Díez-Canedo se hallaba cómodo en su papel a contracorriente: “La referencia, por mi gusto, terminaría aquí; porque es molesto para el que ha de expresar su opinión tener que formularla en todo contraria al fallo del público. Me duele también que esto sea a propósito de una obra del señor Muñoz Seca, porque quizá alguien pretenda achacar a oposición sistemática, o quién sabe a qué baja pasión, mi resistencia a admitir su teatro. El que tal piense no lo acierta”<sup>131</sup>.

En cualquier caso, no siempre el éxito de público garantizaba la presencia de una obra en cartel, por extraño que pueda parecer. Hablando de *Don Juan de Carillana*, de Jacinto Grau, dice que “...se estrenó años hace, con excelente y merecido éxito [...] y [...] después, por una de esas aberraciones de nuestra vida teatral, no ha vuelto a representarse”<sup>132</sup>. En un número anterior había mostrado el caso contrario, lo que da idea del carácter arbitrario de la cartelera española; en la reseña de una opereta escribía: “No nos explicamos que, después de una derrota semejante y de haber salido el autor de la música a confesarla desde el escenario en la noche del estreno, siga representándose esta obra desgraciada”<sup>133</sup>. En el fondo late el problema de la falta de un público teatralmente bien formado, aspecto estrechamente ligado a los empresarios y a una buena política estatal; en estas direcciones apuntaba Adrián Gual en su artículo “El teatro en España. I. Algo sobre el público”<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup>“*El tío Quico*, de Carlos Arniches y Juan Aguilar Catena”, *El Sol*, 30-3-1925.

<sup>130</sup>“*Petenera*, de Serrano Anguila y Góngora”, *El Sol*, 15-3-1928.

<sup>131</sup>“*El chanchullo*, de Pedro Muñoz Seca”, *El Sol*, 4-12-1925.

<sup>132</sup>“*Don Juan, buena persona*, de los hermanos Álvarez Quintero”, *España*, nº 187, 7-11-1918.

<sup>133</sup>“*Bohemia dorada*, de F. García Sanchiz”, *España*, nº 185, 24-10-1918.

<sup>134</sup>*El Sol*, 13-2-1918.

### *La especialización de las salas*

Otra cuestión a tener en cuenta -y que aflora constantemente en sus artículos- es la especialización de las salas<sup>135</sup>, aspecto estrechamente vinculado al público, que conocía bien las características de los distintos teatros y sabía lo que le iban a ofrecer en cada uno de ellos. Así, nuestro crítico hará decir a uno de sus personajes de ficción: “Yo quiero un *Tenorio, Tenorio*; para ver cosas nuevas me voy a Eslava o a la Princesa”<sup>136</sup>, aunque más adelante el propio crítico matiza esta opinión, mostrando de este modo que, como es lógico, también había fluctuaciones en las salas: “...pudimos tener [...] la ilusión de que el teatro de la Princesa, nuestra gran sala aristocrática, iba a ser, por fin, un teatro de arte. [...] No, la Princesa no es un teatro de arte”<sup>137</sup>. Las obras también se adaptan a las salas: “Este hubiera sido un desenlace muy burgués, muy de Lara”<sup>138</sup>. A lo largo de sus reseñas vamos viendo cómo cambia la situación y cómo repercute ello en la crítica; así, en 1928 afirma:

“Característica de nuestra vida teatral presente es la confusión de géneros, la mezcla de valores, la falta de jerarquías. Hace treinta años cada teatro tenía su especialidad, cada compañía su estimación. El Español, Lara, Novedades; decir uno de estos nombres equivalía a dar, inmediatamente, el tono de su escena. Hoy no ocurre lo mismo, y sería un bien si la variedad y la competencia contribuyesen a mejorar el producto. Pero estamos viendo que pasa lo contrario.

Piececillas frívolas, disparatadas, copan el cartel de teatros principales: el género que ha solido llamarse popular, el melodrama, no teme presentarse en tablados de viso. Con ello obliga a quien es llamado a opinar acerca de sus méritos y defectos a un más exigente rigor. Un disparate cómico en teatrillo de barrio puede admitirse sin protesta, a un terrorífico dramón representado ante un auditorio sencillo, no se le puede poner mala cara”<sup>139</sup>.

En este teatro también hubo tentativas de arte bajo la dirección de Martínez Sierra, lo que muestra la voluntad de cambio en nuestro panorama teatral; pero, como venimos

---

<sup>135</sup>Como complemento puede consultarse el siguiente artículo de José María Fernández Gutiérrez: “La crítica teatral de Enrique Díez-Canedo, salas comerciales y compañías de teatro que se citan en sus artículos”, *Anuario de Filología*, 6, Universidad de Barcelona, 1980, pp. 389-398.

<sup>136</sup>“Nuevo diálogo con un espectador”, *España*, nº 239, 6-11-1919 (al teatro de la Princesa acudía la familia real).

<sup>137</sup>Reseña de *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore (trad. de la sra. Camprubí de Jiménez). *España*, nº 258, 10-4-1920. Para los rasgos del teatro de la Princesa, pueden consultarse en la misma revista *España* los números: 140 (20-12-1917), 160 (2-5-1918), 302 (7-1-1922) y 345 (25-11-1922).

<sup>138</sup>“*Las zarzas del camino*, de M. Linares Rivas”, *España*, nº 139, 6-12-1917. Para la caracterización del Lara véase además, en la misma revista *España*, el nº 117, 9-4-1917, reseña de *Domando la tarasca*, de Shakespeare (traducción de Martínez Sierra) y el nº 188, 14-11-1918, reseña de *Mister Beverley*. Leyendo las críticas de Díez-Canedo constatamos que Lara sigue fiel a sus orígenes, *vid.* “De los Quintero a Benavente”, *Crónica*, nº 52, 9-11-1930.

<sup>139</sup>“*Un alto en el camino*, de Julián Sánchez Prieto”, *El Sol*, 28-2-1928, p. 2.

observando, las dificultades por afrontar eran muchas. Respecto a los intentos de teatro de arte en España, cabe decir que Díez-Canedo les dedicó gran atención, y cifró en ellos una de las posibilidades de renovación teatral, aunque conocía bien los inconvenientes:

“Pero todos los intentos de ‘teatro de arte’ suelen emprenderse aquí con suma escasez de medios y por aficionados y comediantes mediocres [...]. Resultado de esta empresa incipiente será, sin duda, el de retrasar todavía el advenimiento de un posible teatro de arte, adelantando la desconfianza que con tanto empeño fallido ha llegado a despertar en el público tan ambiciosa denominación. Un teatro de arte, además de elegir bien sus obras, ha de ponerlas y representarlas con extremo decoro. Si no ha de ser así, vale más que las deje”<sup>140</sup>.

A veces se permite la broma sobre la especialización de las salas: “Inauguración de la Comedia en puerta, Muñoz Seca a la vuelta. Creemos que el refrán dice así”<sup>141</sup>. Hay otras muestras de esta especialización genérica: “El género que ya podemos llamar ‘de Eslava’, como en tiempos hubo un género ‘de Lara’ algo distinto de éste -y, para definir el de Eslava, podemos decir que es el de la Comedia sentimental, elegantemente amueblada, con alusiones a la tristeza del vivir, a los extravíos de la juventud y a la superioridad de la mujercita que tiene el corazón en su sitio...”<sup>142</sup>. Fontalba, en cambio, es el teatro para la aristocracia<sup>143</sup> y “Decir ‘Infanta Isabel’, en términos teatrales, quiere decir comedia blanca, que se desliza por los cauces más apacibles, si no siempre por los más amenos, y corre suavemente a un desenlace feliz”<sup>144</sup>. Entre los repasos más interesantes a la cartelera teatral madrileña se encuentra el que hay en una de las conversaciones mantenidas entre Óptimo y Pésimo<sup>145</sup>.

En la configuración de los teatros intervienen también razones de tipo económico, puesto que algunos se arrendaban, como es el caso del Español, lo cual podía verse complicado con subarriendos, que obviamente afectaban al repertorio. Díez-Canedo aborda esta cuestión con total crudeza cuando lo merece: “En el teatro Español se hace

---

<sup>140</sup>“*Fedra*, tragedia de D. Miguel de Unamuno”, *El Sol*, 10-4-1924, p. 2.

<sup>141</sup>“*Los misterios de Laguardia*, de P. Muñoz Seca”, *España*, nº 280, 11-9-1920. Para la “especialización” del teatro de la Comedia en el astracán, véanse las reseñas de Díez-Canedo en los siguientes números de la revista *España*: 107 (8-2-1917), 142 (27-12-1917), 181 (26-9-1918) y 191 (5-12-1918). Sobre la trayectoria anterior de este teatro véase el nº 94 (9-11-1916), reseña de *El Verdugo de Sevilla*, de García Álvarez y Muñoz Seca.

<sup>142</sup>“*La señorita está loca*, de Felipe Sassone”, *España*, nº 186, 31-10-1918.

<sup>143</sup>“*La virtud sospechosa*, comedia de don Jacinto Benavente”, *El Sol*, 21-10-1924, p. 2. En este artículo señala los defectos y las virtudes del Teatro Fontalba en la función inaugural.

<sup>144</sup>“*La buena suerte*, de Pedro Muñoz Seca”, *El Sol*, 6-11-1924, p. 2.

<sup>145</sup>“¡Viva el teatro nacional!”, *España*, nº 316, 15-4-1922.

ahora zarzuela. Arrendado a D. Federico Oliver, que tales pruebas de ineptitud lleva dadas, puede subarrendarlo y lo subarrenda como se ve. No protestamos porque en el Español haya una compañía de zarzuela, sino porque esa compañía es detestable...”<sup>146</sup>. Años después propondrá el Teatro Español como lugar adecuado para representar a nuestros clásicos (véase la entrevista con Martínez Cuenca en 1930), y en 1935 elogiará la labor que al frente de este teatro estaba realizando Cipriano de Rivas Cherif, entonces asesor literario del Teatro Español y director del Teatro Escuela de Arte (T.E.A)<sup>147</sup>, quien subsana los errores y las deficiencias que desde hacía ya varios años había venido notando en sus artículos Díez-Canedo, junto con otros críticos. Lamentablemente, los cambios políticos vinieron a incidir negativamente en la formación del Teatro Español, y de ello se queja sin ambages Díez-Canedo unos meses después en “Del teatro nacional en España”<sup>148</sup>. Finalmente, en el “Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936”<sup>149</sup> señalará que las dos grandes épocas que ha conocido el Teatro Español en lo que respecta a la representación de los clásicos fueron la de María Guerrero (de 1894 a 1909) y la de Margarita Xirgu (de 1938 a 1935).

#### *Alternativas y esperanzas*

Una alternativa a este panorama de crisis la constituyen los teatros de cámara. Especial atención dedica a “El Mirlo Blanco”, a cuyas representaciones asistía, como muestra este testimonio epistolar, donde explica Díez-Canedo a su amigo Alfonso Reyes qué es “El Mirlo Blanco”:

---

<sup>146</sup>*España*, nº 156, 4-4-1918. Para una mejor caracterización del teatro Español, véanse, en la misma revista *España*, los números 186 (31-10-1918) y 235 (9-10-1919). La discusión sobre las funciones y el modo de gestionar este teatro estuvo estrechamente ligada al tema de la regeneración teatral, e intervinieron en tal discusión las mejores plumas del país. El panorama que aquí hemos esbozado puede aumentarse con el artículo de Luis Araquistain titulado “Sobre el teatro Español” (*El Sol*, 23-4-1924, portada) y el de E. Gómez de Baquero: “El teatro Español” (*El Sol*, 6-5-1924, portada).

<sup>147</sup>*Vid.* los artículos de Díez-Canedo “*La fiera*, de Galdós” (*La Voz*, 23-1-1935, p. 3), “*La T.E.A. y Lope: El acero de Madrid*” (*La Voz*, 5-2-1935, p. 3) y “*Gas*, de Georg Kaiser, por el Teatro Escuela de Arte” (*La Voz*, 4-3-1935, p. 5), y la carta de agradecimiento que envía Cipriano de Rivas Cherif: “Testimonio de gratitud y amistad” (*La Voz*, 6-3-1935). Al final de la temporada, en una carta de despedida enviada a varios periódicos, Rivas Cherif escribe: “Si alguien ha de ser el primero en la reñida competencia amistosa con que nos han distinguido los críticos teatrales, nadie se ha de sentir postergado en mi ánimo por ser segundo de Enrique Díez-Canedo, cuya atención vigilante ha colmado siempre de comprensión generosa nuestra comunicación con el público” (publicada en *La Voz*, 9-9-1935, p. 4).

<sup>148</sup>*La Nación*, 3-11-1935. Por esas fechas tampoco presentaba muy buen panorama el Teatro Real (entonces Teatro de la Ópera), cerrado por obras desde 1924, *vid.* “Del Teatro Real a las generaciones sin ópera”, *La Nación*, 22-12-1935.

<sup>149</sup>*Hora de España*, ed. facsímil cit., vol. 4, p. 38.

“Mientras escribo, Teresa está arreglándose para ir al Teatro del Mirlo Blanco, o sea teatro de cámara de Carmen Monné de Baroja. Lugar: calle de Mendizábal, en donde Baroja practica la industria de la novela, Caro el arte tipográfica y Ricardo Baroja la ciencia de vivir sin hacer más que lo que le da la gana. Autores: todos los Baroja (Pío, Ricardo y Carmen), Cipriano Rivas, Isabella Oyarzábal de Palencia, O’Henry. Actores: todos los autores, menos O’Henry, y, además, Fernando Bilbao, Sindulfo de la Fuente, Vighi y una estrella nombrada, creo, Natividad González. Público: los amigos de la casa y los amigos de los amigos de la casa. Hoy estaremos allí los González Martínez, los Brull, nosotros. Es la mejor novedad del año teatral”<sup>150</sup> (21-3-1926, AR).

En la primera reseña que publica sobre “El Mirlo Blanco” muestra la esperanza que para él representa este tipo de teatro como formador de público:

“El teatro que podría salir de unas cuantas fiestas como las de los señores de Baroja, sería, cabalmente, un teatro apenas representado, desdeñado un poco, tal vez, por los teatros grandes. Sería, al pronto, entretenimiento de unos cuantos, y quizá luego el círculo se ensanchara lo bastante para permitir, frente al teatro grande, y sin disputarle su vuelo industrial, ni aun sus propios atractivos, un teatro pequeño, libre, vivo, que fuera germen de públicos más exigentes en materia de arte que los grandes públicos de ahora”<sup>151</sup>.

En “Teatro Fantasio”<sup>152</sup> (otra iniciativa similar a “El Mirlo Blanco”) se pregunta sobre la influencia que este tipo de experiencias teatrales pueda tener en la marcha general del teatro, a lo que responde: “Por de pronto hacen una cosa que ya está bien: no imitan a los teatros mayores. Se podría discutir si contribuirían mejor a la formación de pequeños núcleos de público dedicando su esfuerzo a la producción de una obra reconocida y acatada que no haya encontrado o no encuentre ya realización escénica, en vez de pedir a los amigos una obra nueva. Pero no cabe discusión cuando los propósitos quedan en el círculo de lo privado”.

También entre los autores, a pesar del panorama pesimista que muchas veces plantea, Díez-Canedo ve hacia 1931 esperanzas de renovación: “Hoy Valle-Inclán, mañana Unamuno, vienen a decirnos que en el teatro español de nuestro tiempo había más

---

<sup>150</sup>La relación de Díez-Canedo con los Baroja se remonta a los primeros años del siglo, pues en su primer libro de poemas (*Versos de las horas*, 1906), Díez-Canedo dedicó un poema a Carmen Baroja (el titulado “El peregrino canta...”). En varios artículos señaló Díez-Canedo la importancia de “El Mirlo Blanco”, destacamos el titulado “Pío Baroja, autor y actor”, *La Nación*, 16-5-1926.

<sup>151</sup>“Teatro para pocos. Una fiesta artística en casa de don Ricardo Baroja”, *El Sol*, 9-2-1926, p. 4. Sobre esta idea del teatro experimental como formador de público de calidad vuelve en “El teatro y sus públicos”, *El Sol*, 19-7-1931, p. 2.

<sup>152</sup>“Teatro Fantasio”, *El Sol*, 27-2-1930, p. 3.



de lo que el público sospechaba. No me remuerde la conciencia de haberlo ocultado; al contrario, siempre lo proclamé”<sup>153</sup>. Las mismas esperanzas muestra en sus artículos sobre la labor de La Barraca<sup>154</sup>. Por fin, en su estudio “Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936”<sup>155</sup> escribe, refiriéndose a las obras teatrales de Unamuno y Valle-Inclán:

“Es probable que, cuando se haga en lo futuro la historia del teatro español de estos tiempos, las tragedias y farsas de ambos escritores marquen sus valores más altos. Hoy, en el mundo teatral, apenas significan más que ocios de novelista o extravagancias de filósofo. Y ello a pesar de que el favor del público las haya acogido en sus escasas representaciones. Mas, entre el favor del público y la personalidad del autor, se yergue la mentalidad del empresario, que es, en cierto modo, resumen de una *élite*, hoy por hoy, anti-intelectual, y que está representada por los llamados ‘estrenistas’...” (p. 34).

Una buena sistematización de estas ideas hizo Díez-Canedo en la conferencia titulada “Hacia un teatro español”<sup>156</sup>, y luego las recogerá en *El teatro y sus enemigos* (recuérdese el resumen que hicimos de la obra en el capítulo 2.2 “Libros”).

### *Características de la obra teatral con suficiencia artística*

A continuación agruparemos algunas ideas de Díez-Canedo sobre las características que debe reunir una obra teatral que se precie: “Una obra dramática no es como ese problema que, puesto ante el encerado, tiene que resolver de modo exacto el aspirante a ingreso en una carrera científica. Basta que sus personajes sean fieles a las ideas que él les ha dado, y que en sus palabras y acciones haya calor de humanidad”<sup>157</sup>. Reseñando una obra modélica de Pirandello abunda en estas ideas, vinculándolas a la originalidad: “Originalidad de autor dramático no es la predicación de tales o cuales ideas, la ordenación de estos o aquellos conflictos, sino la expresión de sus ideas, la encarnación

---

<sup>153</sup> Reseña a *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, *El Sol*, 4-6-1931, p. 4. Efectivamente, a pesar de verse obligado a reseñar todo tipo de obras, la mayoría de ellas de escasísima calidad estética, Díez-Canedo tenía claro cuál había de ser el lugar que la historia les concedería, como explica en “Las primeras figuras” (*El Universal*, 19-2-1927): “¡Pensar que, cuando el día de mañana se escriba la historia del teatro español en los nuestros, este nombre de Valle-Inclán y el de Unamuno tendrán que salir a primer término, y hoy nadie, en el mundo teatral, los tiene por otra cosa que por ‘literatos’”.

<sup>154</sup> Vid. “Central”, *El Sol*, 26-10-1932 y “La Barraca, teatro universitario”, *El Sol*, 20-12-1932, p. 3.

<sup>155</sup> *Hora de España*, ed. cit., n° XVI, abril 1938, pp. 13-52.

<sup>156</sup> Dictada el 2 de febrero de 1932 en el Casino de Madrid, se recogió con ese mismo título en la *Revista de las Españas*, núms. 65-66, enero-febrero 1932, pp. 29-36.

<sup>157</sup> “*El mal que nos hacen*, de J. Benavente”, *España*, n° 114, 29-3-1917.

de sus conflictos en figuras dramáticas”, y más adelante añade: “...en los buenos caracteres dramáticos debe predominar el corazón sobre el cerebro”<sup>158</sup>. Uno de los problemas del teatro de estos años es que no abundan, a la hora de dibujar los personajes, las psicologías bien estudiadas, lo predominante es la “copia del natural”, en perjuicio de la obra<sup>159</sup>. Nuestro crítico hace mucho hincapié en que no haya personajes ni escenas inútiles<sup>160</sup>. Es del todo necesario que las escenas sean proporcionadas, en ellas el diálogo cobra un papel fundamental. En cuanto a la comicidad, le parece grave buscarla mediante el abuso del retruécano (técnica favorita del astracán). Frente a esa búsqueda fácil de lo cómico, alaba la labor de López Pinillos<sup>161</sup>.

Al enjuiciar las obras no se fija únicamente en las cuestiones formales que ya hemos señalado, también el mensaje es importante. En este sentido, tanto la ideología personal de Díez-Canedo como la de los medios vinculados a Nicolás M. de Urgoiti en que colaboró permiten ver la orientación que va a tomar, que será de carácter progresista. Ello no indica necesariamente que las obras que no apuntan en este sentido sean denostadas de inmediato, la capacidad tolerante del crítico y los presupuestos estéticos en que se basa su crítica se lo impiden; lo que no tolera son mensajes excesivamente reaccionarios que, además, no tengan suficiencia artística, independientemente de quién sea el autor. Así, sobre *Por ser con todos leal, ser para todos traidor*, de Benavente, escribe: “Pero esa tesis, absolutamente conservadora, no puede pasar. Es muy cómoda para los conductores de pueblos, y así nos vienen gobernando hace siglos, no ya a los españoles, sino a los hombres todos. La democracia no es un régimen de mayorías sino un avance indefinido hacia la verdad”<sup>162</sup>.

No tiene Díez-Canedo un concepto idealizado del teatro, sino que confiesa con todo desenfado: “No nos empeñemos en respetar lo que no merece respeto. El teatro clásico, el teatro romántico, en general, son respetables porque han producido obras maestras. Pero las de segundo y tercer orden que en ninguna época faltan ¿qué respeto merecen?”<sup>163</sup>.

---

<sup>158</sup>“Cada cual a su manera, de Pirandello y *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán”, *El Sol*, 15-5-1926, p. 2.

<sup>159</sup>“Remedios heroicos, de Luis Araquistáin”, *España*, nº 362, 24-3-1923.

<sup>160</sup>Véanse, en *España*, sus reseñas en los núms. 139 (6-12-1917) y 140 (13-12-1917).

<sup>161</sup>“José López Pinillos”, *España*, nº 321, 20-5-1922.

<sup>162</sup>*España*, nº 205, 13-3-1919.

<sup>163</sup>“*La venganza de Don Mendo*, de P. Muñoz Seca”, *España*, nº 194, 26-12-1918.

Otro asunto fundamental que aborda nuestro crítico es el de la función del teatro, muy bien expuesta en el artículo titulado “El teatro, el público y la crítica”, donde señala que el teatro “[...] ha de llevar a cabo, ante todo, una misión de descanso y solaz, compatible con las emociones más hondas, y conseguida por medio de la belleza realizada por el trabajo de los actores al encarnar los personajes creados por el poeta dramático y decir las palabras que él les puso en la boca”<sup>164</sup>.

En esta serie de reflexiones sobre el teatro no podía faltar el tema de la relación entre el teatro y la literatura, tema estrechamente vinculado al de la representación y la publicación en volumen de obras no representadas. Aquí es donde vemos la íntima conexión entre su dedicación a la poesía y su dedicación al teatro, pues en “Problemas del teatro”<sup>165</sup> dice que el teatro es “género de poesía y, por lo tanto, inmortal [...]”. Más adelante llama al teatro, “al verdadero teatro, obra de poesía, esto es, obra que llega a lo fundamental de nuestro ser, suscitando pensamientos y emociones duraderas, como la audición de una sinfonía o la contemplación de un cuadro o de una estatua, acudimos no como meros espectadores, sino como colaboradores circunstanciales, dispuestos a recrear en nuestro espíritu los movimientos de aquel que dio forma a la acción representada”.

Sobre el mismo asunto trata en “Lo perenne y lo efímero”<sup>166</sup>, donde señala que el origen del error está en que el teatro que mayoritariamente se representaba, y que es tomado por verdadero teatro, era en realidad un género (o, mejor, subgénero) efímero, sin pretensiones, mientras que el teatro clásico español, por ejemplo, que tenía verdaderas dificultades de representación, es tan “literatura” como un buen poema o una buena novela.

En “Teatro impreso” aborda otra cuestión indisolublemente ligada a la que tratamos: “A la página impresa tiene que acogerse el teatro si quiere vivir. Las obras que vemos representadas, aun aquellas de mayor éxito que han recibido la consagración de los más diversos públicos, sólo se gustan íntegramente cuando han pasado por la prueba de la lectura”<sup>167</sup>. Este artículo es muy interesante, pues señala, con perspectiva histórica,

---

<sup>164</sup>*El Socialista*, 8-5-1920, p. 2.

<sup>165</sup>*El Hijo Pródigo*, nº 16, 15-7-1944, pp. 12-17.

<sup>166</sup>*El Sol*, 29-9-1927, p. 10.

<sup>167</sup>“Teatro impreso”, *El Sol*, 9-12-1928, p. 2.

cómo los buenos actores han conseguido que obras no muy buenas pasaran por excelentes: “Por esto cabe decir que la lectura es la prueba definitiva. Una tragedia fracasada que resiste a esa prueba no ha fracasado del todo. Una comedia no representada que divierte, leída, no puede fracasar. Todo esto, naturalmente, ante el juicio sereno, ante la mente no influida por el afán de un lucro inmediato”. El mismo artículo da una nota de mucho interés respecto a la diferencia de públicos: “Pero cuantos leen las comedias impresas no las van a ver representadas, y sus juicios suelen ser más duros que los juicios de los aficionados”. En el primer artículo que publicó en *La Gaceta Literaria* señala la gran diferencia que había entonces entre el teatro escrito y el representado:

“...siempre tendrán público las piezas de teatro impresas [...]. ¿Qué idea podría tener del teatro un hombre condenado a verlo únicamente en las obras que se representan en Madrid en una, dos o tres temporadas? [...] Todo el que consagra su actividad a la escena, y no ya un crítico, que lo tiene por deber, sino un autor y un actor no empeñados en considerarse como principio y fin de todas las cosas, conoce el teatro más por lo que leyó que por lo que ha visto. La experiencia propia le ayuda en la estimación de lo que lee. Y aunque no vea representar el *Orestes*, ni el *Sakuntala*, ni el *Don Carlos* en toda su vida, sabe que no son teatro muerto, sino teatro abandonado, teatro de soledad, siempre a punto de animarse para el que abra las hojas de un libro.

El teatro español, sin ir más lejos. Pocas son las compañías que representan las obras de que tanto se enorgullecen de dientes a fuera [...] El teatro del tiempo pasado y lo mejor del actual hemos de buscarlo, pues, en los libros, a no ser que circunstancias excepcionales y extrañas conjunciones de astros acerquen a la escena viva una pieza de primer orden”<sup>168</sup>.

No podíamos terminar sin aludir, aunque sea de pasada, al cine; para Díez-Canedo en muchas ocasiones el cine es teatro sin literatura<sup>169</sup> (no desarrollamos el asunto porque ya hemos expuesto sus principales puntos de vista en el resumen de *El teatro y sus enemigos*).

---

<sup>168</sup>“El teatro en casa: Ben Jonson”, *La Gaceta Literaria*, nº 69, 1-11-1929, portada. Véase también su artículo titulado “Teatro para leer”, *El Sol*, 25-10-1931, p. 2. Dos ejemplos prácticos tenemos en “Arniches, leído” (*El Sol*, 12-7-1931, p. 2) y en “El teatro y sus públicos” (*El Sol*, 19-7-1931, p. 2).

<sup>169</sup>*Vid.* “El teatro sin literatura”, *El Sol*, 22-8-1929, p. 3. Las opiniones expresadas en este artículo, y el sintagma empleado en el título, hicieron fortuna en la discusión teatral de aquellos días, e incluso atravesaron el Atlántico, como muestra el propio Díez-Canedo en “*El gato y el canario*, de J. Willard” (*El Sol*, 18-10-1929, p. 6) y “La ‘literatura y el melodrama” (*El Sol*, 29-11-1929, p. 6). Que el tema le interesaba sobremanera lo indica el hecho de que vuelva sobre él en “Bragaglia y el teatro”, *El Sol*, 17-1-1930.

## 2.5. La poesía analizada por un poeta

### *Introducción*

Al plantearnos el enfoque que daríamos a este capítulo cabían diversas posibilidades. Hemos optado por prescindir del análisis de una selección de autores y nos hemos inclinado por hacer un recorrido sobre el modo en que entiende el fenómeno poético, y al final hemos presentado un panorama resumido de sus ideas sobre el desarrollo de la poesía española principalmente desde el Romanticismo. No obstante, la lectura de este capítulo debe entenderse en estrecha vinculación, por una parte, con el capítulo “Libros” y lo que allí señalamos sobre *La nueva poesía y Juan Ramón Jiménez en su obra* y, por otra, con el segundo volumen, más concretamente con la *Antología malograda de la ‘Revista de Occidente’* (que damos anotada y precedida de un estudio preliminar que forma una unidad con estas páginas) y el epistolario entre Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo.

Una rápida ojeada a la tabla cronológica de colaboraciones muestra que el mayor esfuerzo crítico de Díez-Canedo, si lo analizamos con criterios cuantitativos, es para el teatro, y ello hace de él uno de los críticos más importantes al respecto. Ahora bien, su gran predilección literaria, junto al fenómeno teatral, fue la poesía. Su hijo Joaquín lo recordaba en una entrevista ya citada: “Pero mi padre era sobre todo crítico, crítico de poesía”<sup>1</sup>. La relación existente entre Díez-Canedo y la poesía es distinta de la que le une con el teatro. A éste se acercó esencialmente como crítico, mientras que a la poesía se acercó como crítico pero también como autor.

### *El poeta y el crítico*

Muchas veces se ha señalado que no hay mejor crítico de poesía que el poeta. El propio Díez-Canedo indicó este aspecto en su epílogo a la antología de Domenchina (1941):

“Nadie más que un poeta puede, en efecto, juzgar con tino de poesía [...] Por desdicha entre la facultad de comprensión y el afán de proselitismo se atraviesa una cualidad de la que el poeta

---

<sup>1</sup>Paloma Ulacia y James Valender, art. cit., p. 69.

jamás se desprende, porque es hombre y las cualidades del hombre se dan en él más exacerbadas. Su apreciación no puede prescindir nunca de ver las manchas con igual intensidad que los resplandores [...] Y al dar su juicio, el poeta, que es crítico a la vez, tropezará, cuando hable de otros poetas, con tachas que la condición humana del criticado le hará ver como terribles ataques de índole personal, surgidos de quién sabe qué bajos fondos de envidia, de qué fatales cerrazones de inteligencia. Por esto, si en la materia literaria los dos oficios de poeta y de crítico se compadecen bien, en la práctica parecen los más opuestos e incompatibles; y ¡ay del que los ejerza sin estar dispuesto a todo! Lo menos que podrá pasarle será el verse desdeñado y omitido por los cofrades no satisfechos, aunque no sea sino en los quilates de vanidad que superestimen el valor propio”<sup>2</sup>.

También la crítica sobre Díez-Canedo ha destacado la importancia de su labor poética en la obra crítica. En su reseña sobre *Algunos versos*, escribía Antonio Espina en 1928: “El crítico que previamente no sea artista, ni puede, ni debe, ni sabe discernir en cuestiones estéticas. Empieza por no ser consciente, y por lo mismo, tampoco es responsable [...]. Recíprocamente, el artista, si lo es considerable, ha de ser algo crítico [...]. He aquí por qué los poetas son magnífico fundamento del crítico [...]. Enrique Díez-Canedo es, ante todo, poeta. Si ha cristalizado en crítico, es porque ello cae dentro del sistema”<sup>3</sup>. Muchos años después, ya en el exilio, al reseñar *La nueva poesía*, Bernardo Clariana señalaba que “cuando el poeta se vuelve crítico suele dar muchas veces lecciones de sensatez a los críticos tenidos por más avisados. Baudelaire es buen ejemplo de ello. Díez-Canedo es ahora otro ejemplo de honradez crítica aumentada por unas dotes acrisoladas de elegancia de espíritu”<sup>4</sup>. Dos años después, analizando el conjunto de su obra, Juan Marinello escribía:

“...hay en toda su obra ancha y tersa un intento primordial de esclarecimiento que nunca actuó por las vías del impulso magisterial ni por los caminos de la interpretación engreída. Su lirismo le señaló en todo instante la ruta segura. Olvidamos muchas veces que Díez-Canedo era un poeta de muy cernidas calidades y que si no dejó una obra lírica de nervaduras eminentes, defendió con su condición poética su hermosa obra de explicador de su tiempo literario [...]. Porque el poeta es el único crítico que puede ver las cosas literarias desde dentro, en una intimidad denunciadora que en

---

<sup>2</sup>Juan José Domenchina (selección, prólogo y notas críticas y bio-bibliográficas): *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*. Epílogo de Enrique Díez-Canedo, México, Atlante, 1941, pp. 441-442.

<sup>3</sup>Antonio Espina: “Enrique Díez-Canedo: *Algunos versos*”, en *Revista de Occidente*, t. IX, nº XXVI (julio-agosto-septiembre, 1925), pp. 255-256.

<sup>4</sup>Bernardo Clariana: “Enrique Díez-Canedo: *La nueva poesía*”, *Mirador Literario* (La Habana), nº 5, mayo de 1942, pp. 8-10, p. 9.

otros no puede darse. A su veta lírica -que no fue ni asustadiza ni excluyente, ni vasalla ni tirana-, cedió siempre la palabra de Díez-Canedo sabiendo que el rumbo no fallaría. Así se salvó de los profesoral sin caer en lo periodístico. La poesía no lo hizo gran poeta, pero sí esclarecedor impar: nuevo milagro poético hasta aquí no registrado”<sup>5</sup>.

Federico de Onís, a quien Joaquín Díez-Canedo había pensado encargar un estudio sobre nuestro crítico, escribía:

“Su labor, en relación con la poesía contemporánea, es doble: creadora y crítica. En este último aspecto, es la figura capital de toda la época: su situación cronológica en el centro de ella le ha permitido conocerla directamente en toda su evolución; su temperamento intelectual, abierto y sereno, lo ha hecho entenderla en todas sus escuelas; su cultura, penetración y buen gusto le han capacitado para juzgarla. Si en el aspecto de su poesía original no llega a ocupar el mismo lugar preeminente y único que ocupa como crítico, es uno de los poetas más distinguidos del momento postmodernista en muchas de sus diversas tendencias”<sup>6</sup>.

En “Valle-Inclán, lírico” Díez-Canedo da la clave de hasta qué punto el resto de su vertiente crítica está, en realidad, muy vinculada a la poesía: “Teatro y novela, cuando se levantan del medio nivel, empiezan a ser poesía. Cuando no, son cámaras sin luz natural. Aunque en ellas ardan mil faroles y antorchas les falta holgura, se les ha enrarecido el aire”<sup>7</sup>.

En lo que respecta a sus primeras publicaciones, ya apuntamos que fueron precisamente poemas aparecidos en la prensa periódica. Sus primeras críticas de poesía aparecieron en la revista *Faro* en 1908<sup>8</sup>, si bien los medios más destacados por calidad y cantidad son la revista *España*, *El Sol* y *La Nación* de Buenos Aires. Curiosamente, sus primeras colaboraciones en estos medios tienen que ver con la poesía: lo primero que publica en *España* es un poema, “Balada del hambre”<sup>9</sup>, y su segunda colaboración es un largo artículo sobre la figura caduca del poeta de juegos florales<sup>10</sup>; en *El Sol* se estrena con

---

<sup>5</sup>Juan Marinello: “Díez-Canedo”, *Gaceta del Caribe* (La Habana), nº 5, julio de 1944, p. 13.

<sup>6</sup>Apud Rafael Lozano: “La poesía en el mundo. Glosas y selecciones. Enrique Díez-Canedo”, en *El Nacional* (México D.F.), 9 de junio de 1946.

<sup>7</sup>*La Pluma*, nº 32, enero de 1923, pp. 15-18, p. 15.

<sup>8</sup>Para la evolución de las revistas en que publicó crítica sobre poesía véanse el capítulo “Diarios y revistas en que colaboró” y la “Lista cronológica de colaboraciones en la prensa”.

<sup>9</sup>*España*, nº 8, 19-3-1915.

<sup>10</sup>*España*, nº 24, 10-9-1915.

una reseña sobre Antonio Machado<sup>11</sup>, a la que sigue otra sobre Juan Ramón Jiménez<sup>12</sup>; a *La Nación*, como se recordará, fue llamado precisamente para escribir sobre poesía.

### *Algunas ideas sobre la poesía*

A lo largo de la gran cantidad de artículos y reseñas que publicó podemos ver qué opina sobre la tradición, cómo se enfrenta a las novedades poéticas, cuáles son sus preferencias, etc. Pero lo que es más importante a nuestro juicio es su idea de la poesía, que aparece disgregada en estas colaboraciones, y que sistematizó en *La nueva poesía*. En las siguientes páginas desgranaremos los aspectos esenciales.

#### *Tradición, métrica, rima*

Las ideas sobre métrica en la obra crítica de Díez-Canedo las ha estudiado Elda Pérez Zorrilla en su tesis doctoral, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo* (1998), pp. 241-257, completando la teoría con la práctica en la obra poética de Díez-Canedo en las pp. 257-285. Partiendo de esta base comenzaremos por un concepto clave, el de tradición, sobre el que escribe:

“Al hablar de la tradición pienso, ante todo, en la parte formal. El ademán y el gesto no son el espíritu en una persona; pero son lo que mejor lo revela. Así la métrica y la rítmica no son el espíritu de la poesía, aunque sean lo que mejor lo declara. El espíritu no puede mirar atrás, aunque se lo proponga. La tradición que no acepta el aporte del tiempo nuevo, es inercia y no impulso propio. Tradición en literatura no es supervivencia, sino parecido. Como en el descendiente vuelven a aparecer las facciones del antepasado, así en el hombre de letras dibuja también la tradición los rasgos de la raza; mas el parecido no se consigue por las artes cosméticas ni por el corte de la indumentaria”<sup>13</sup>.

En su largo artículo sobre *El sendero innumerable*, libro de poemas de Pérez de Ayala, una de las cuestiones a que dedica más atención es la libertad rítmica y su relación

---

<sup>11</sup>“Poesías completas”, 2-12-1917.

<sup>12</sup>Concretamente, es una reseña sobre *Poesías escogidas (1899-1917)* de Juan Ramón Jiménez, aparecida el 9-12-1917.

<sup>13</sup>Enrique Díez-Canedo, prólogo a José Eduardo Guerra: *Itinerario espiritual de Bolivia*, Barcelona, Casa editorial Araluce, 1936, pp. 5-16, p. 7. Recogido, con notables variantes, en *Letras de América*, ed. de 1944, pp. 267-283, con el título: “Poetas de Bolivia”.



con el metro<sup>14</sup>. Pérez de Ayala hace una fuerte apuesta por la primera. Para Díez-Canedo, la cuestión no se circunscribe a una decisión puramente formal, sino que está estrechamente ligada a los aspectos más profundos del proceso creador:

“Necesita, sobre todo, la poesía, prescindir de lo que sea superfluo, reducirse a lo que ineludiblemente deba ser vehículo de la inspiración del poeta; y en todas las literaturas se ha iniciado una tendencia a aproximar, en lo técnico, el verso a la prosa. No importa que se reaccione contra esa tendencia; el impulso está dado. Ni se trata tampoco de llegar a algo desechado ya, la prosa poética, género híbrido. Pero así como la métrica antigua se descompuso en las cortadas *prosas* medievales, acaso de los ritmos en que hoy la poesía se mueve sea posible volver a una síntesis superior”.

Es destacable la perspectiva histórica que adopta, pero consideramos que habría mucho que discutir sobre la idea de que la prosa poética es “algo desechado ya”; baste con un ejemplo: en 1917, un año después del citado artículo, se publica *Diario de un poeta reciencasado*, de Juan Ramón Jiménez, donde la prosa poética alcanza cotas muy altas. De todos modos, en un artículo posterior Díez-Canedo modificará en parte estas opiniones: “Para nosotros [...], la distinción entre verso y prosa es más fundamental; se basa por mucho en el contenido. Poesía es el *Quijote* y prosa la *Araucana*; la diferencia está en que el *Quijote*, puesto en verso, desmerecería, y la *Araucana*, prosificada, saldría ganando. Es poesía la obra literaria que ha encontrado su expresión esencial, esté en prosa o en verso”<sup>15</sup>. En la temprana fecha de 1924 ya destaca la obra poética de Jorge Luis Borges “...por la seguridad rítmica [...] Un ritmo seguro, que no era el de una prosa partida a renglones arbitrarios”<sup>16</sup>. En otro lugar dice: “En verso no se miente. Es más: en verso no se puede disfrazar la personalidad íntima”<sup>17</sup>. Hay una serie de cuatro artículos en que se extiende más sobre esta cuestión: “Sílabas contadas”, “El verso y la prosa”, “El acento poético y la nueva versificación” y “La libertad en poesía”<sup>18</sup>, donde establece que “...entre

---

<sup>14</sup>*España*, nº 54, 3-2-1916.

<sup>15</sup>“El Futurismo... a los seis años”, *España*, nº 151, 28-2-1918. Sobre el mismo tema, y con similares ideas, volverá en *Juan Ramón Jiménez en su obra*, capítulo V: “La prosa se hace poesía” (pp. 69-87); y en “Sílabas contadas”, *El Sol*, 26-7-1935, artículo recogido en *Letras de América*, ed. de 1944, pp. 323-327.

<sup>16</sup>*España*, nº 413, 15-6-1924, artículo sobre *Fervor de Buenos Aires*. Tres años después señalará que Borges es “a mi ver, uno de los más vivaces escritores, de los espíritus más finos del tiempo nuevo” (“El centenario de Góngora en América y en España”, *Revista de las Españas*, nº 11, julio 1927, pp. 429-431).

<sup>17</sup>Las *Huellas* de Alfonso Reyes”, *España*, nº 360, 10-3-1923.

<sup>18</sup>Los cuatro artículos fueron publicados originalmente en *El Sol* (respectivamente: 26, 31 de julio, 14 y 21 de agosto de 1935), con motivo de una polémica sostenida con Leopoldo Lugones, los dos primeros los

el verso y la prosa no se marca la frontera con un trazo rígido, como en las cartas geográficas”. En el segundo de estos artículos, de donde procede la frase anterior, establece los antecedentes de la liberación del verso en la literatura europea. Para Díez-Canedo “la forma libre trae a la poesía no un retroceso, sino un enriquecimiento, contra lo que afirma Lugones [...]. No se olvide que los versos no son la poesía, sino su vestidura”. En otro lugar escribe:

“La historia de la nueva versificación castellana no se puede escribir sin su nombre [Ricardo Jaimes Freyre]. Pasa por el introductor del verso libre, y aunque pueden aducirse ejemplos sueltos preparatorios, la práctica consciente del sistema se debe a él. ¡El verso libre! ¿Qué necesidad hay en castellano de verso libre? -preguntan todavía muchos-. La riqueza sintáctica, superior a la del francés, la facultad de prescindir de la rima, el valor del asonante, que ninguna literatura moderna utiliza sino como recurso excepcional, le dan, en efecto, muchas ventajas; todas fáciles de trocarse en inconvenientes. La riqueza de sintaxis condesciende ante inversiones que deshacen la naturalidad; la ausencia ocasional de la rima impone mayor rigidez y engolamiento al ritmo; la frecuencia de asonantes degenera en monotonía”. Tras glosar algunas ideas de Jaimes Freyre sobre versificación castellana, concluye: “La teoría, que no trato de exponer aquí, me parece ingeniosa y fuerte. Yo he dedicado muchas horas al estudio de estas cuestiones, y algún día me propongo tratarlas en particular”<sup>19</sup>.

En cuanto a la rima, en sus reseñas destaca la figura de Valle-Inclán, por el uso que hace del consonante, a contracorriente de las tendencias más habituales en su tiempo:

“...de todos nuestros poetas, él solo sabe hasta qué punto el consonante merece ser atendido. Los derroteros de la poesía nueva lo suelen marcar como una sirte. No falta quien lo considere como una transacción: dar al vulgo lo que es del vulgo. Nuestro poeta, no. Usándolo siempre -raras veces emplea el asonante y el verso suelto, sólo recordamos de él una breve composición no recogida en volumen-, lo somete a la ley que le dicta la poesía”<sup>20</sup>.

La importancia del ritmo en la poesía aparece también al abordar el tema de las traducciones: “Es indiscutible que la verdadera fisonomía de un poeta se ha de buscar no sólo en lo que dice, sino en cómo lo dice. Sus palabras se unen para expresar ideas,

---

recogió luego en *Letras de América*, ed. de 1944, pp. 323-331. El segundo y el tercero de esos artículos los hemos recogido en el segundo volumen.

<sup>19</sup>Prólogo de Enrique Díez-Canedo a José Eduardo Guerra: *Itinerario espiritual de Bolivia*, ed. cit., pp. 10-11.

<sup>20</sup>“Valle-Inclán, poeta lírico”, *La Pluma*, n° 32, enero de 1923, pp. 15-18, p. 15. Otro elogio a las difíciles rimas de Valle-Inclán tenemos en su reseña a *La pipa de Kif* (*El Sol*, 11-9-1919).

sensaciones, conceptos determinados; pero se unen guardando unas leyes rítmicas, que las condicionan y prestan fisonomía peculiar. Prescindir de estas leyes o acomodarlas y cambiarlas buscando el genio propio del idioma a que se traduce viene a ser lo mismo”<sup>21</sup>. Poco después añade: “No faltan, en literatura, los que prefieren o aman de modo exclusivo a los poetas sin arte. Pero, ¿hay poetas sin arte? [...] ¿Cómo puede negarse a la poesía lo que en las demás artes se exige? La técnica es en ella tan necesaria como en la pintura o en la música [...] Así pues, las poesías que brotan como flores, no nacen sin técnica: la reducen a lo mínimo”<sup>22</sup>.

Este panorama podría completarse con un artículo de tono muy desenfadado, pero no por ello menos lúcido en su análisis. Nos referimos al titulado “En defensa de la retórica”<sup>23</sup>, que ayuda, además, a comprender mejor sus ideas sobre la vanguardia. Conviene precisar que Díez-Canedo tiene un concepto amplio de la retórica. Destacamos las frases que, a nuestro juicio, compendian el artículo: “¿Quién dijo plástica sin forma, poesía sin palabras, palabras en libertad? Nadie dé a lo material, en obra de hombre, predominio sobre la idea. Aquí toda libertad, aquí, quiérase o no, todo el ‘temperamento’. Pero sométanse los colores, ríndase la piedra, ordénense los pensamientos, cedan las palabras a una voluntad escrupulosa, a una fuerza consciente”. En un artículo posterior afirma dónde radica el secreto de la verdadera poesía: “...que no está en la expresión sino en el alma de lo expresado, pero que, por la expresión, acomodada a todo sobresalto del alma, se revela y refina, como por el bien ceñido guante la pequeñez de la mano, sin que ésta pierda nada de su cordial expresión”<sup>24</sup>. En su prólogo a *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales, dice que los versos de éste “...se distinguen, entre los de sus contemporáneos españoles, por cualidades técnicas que ellos suelen tener un poco dejadas de mano”. Más abajo se lamenta: “..la temible Preceptiva parece también desterrada de los libros de hoy”<sup>25</sup>. La técnica no ha de suponer desmedro de la naturalidad: “La espontaneidad no se empaña nunca con el arte. El arte más refinado es el que más espontáneo parece”<sup>26</sup>. Así pues, queda claro que para Díez-Canedo los aspectos formales

---

<sup>21</sup>“Poetas y poemas rusos”, *España*, nº 166, 13-6-1918.

<sup>22</sup>“*El canto diverso*, de Claudio de la Torre”, *España*, nº 170, 11-7-1918. Aborda también la cuestión de la técnica y sus límites en la reseña sobre unos inéditos de Maragall (nº 295, 25-12-1920).

<sup>23</sup>*España*, nº 259, 17-4-1920.

<sup>24</sup>“Más poetisas”, *España*, nº 385, 31-8-1923.

<sup>25</sup>Este prólogo, antes de salir el libro, apareció publicado en *España*, nº 339, 14-10-1922.

<sup>26</sup>“Poetisas II”, *España*, nº 354, 27-1-1923.

son de vital importancia, porque de ellos derivan los efectos rítmicos, que tocan a la esencia de la poesía.

Un artículo publicado en la revista *Índice* viene a cerrar el círculo de estas reflexiones; en él Díez-Canedo deja claras sus opiniones respecto a la vanguardia y a su difícil relación con la poética (entendida en sentido tradicional) por estas fechas:

“Es obvio que, como la gramática no precede al lenguaje, la poética no precede a la poesía [...]. Grave error de los preceptistas de antaño fue el pensar que no había salvación fuera de las reglas conocidas [...]. Hemos llegado, en poesía, al sumo de las libertades. Adolescentes que se horrorizarían de componer un soneto a semejanza de los de Lope, no vacilan en lanzar, después de Marinetti, a voleo, palabras en libertad. Por de pronto el juego es mucho más fácil. Y, además, pueden hacerse la ilusión de que, sin trabas, su pensamiento va a remover el mundo. Si esto les divierte, no tenemos nada que oponer.

Pero es evidente que, sin un cansancio de las formas antiguas, visible en todas las literaturas, ese movimiento, en ninguna parte tan tímido como en nuestra España, no hubiera llegado a producirse, y que en él hay, sin duda, gérmenes llamados a prosperar”<sup>27</sup>.

Ligada a la cuestión formal está la de la dificultad o la oscuridad, cuestión abordada en *La nueva poesía* y que retoma en “Perfiles de sor Juana Inés de la Cruz”<sup>28</sup>, donde dice:

“¡La oscuridad de los poetas! ¡Cuánto no se ha escrito acerca de tan atractivo tema! Hasta se ha dicho la más patente y sencilla verdad: que la oscuridad no está en ellos, si son verdaderos poetas, esto es, entendimientos que saben decir lo que quieren, pero, sobre todo, que tienen algo que decir. Culpa nuestra es si no los entendemos subiendo a su altura o entrando en su hondura, sin porfiar por quedarnos en nuestro plano y modesto nivel. La oscuridad de los poetas halla de pronto luces a las que no resiste. Verdaderamente oscuros tal vez no lo sean ni aquellos que aspiraron más ardientemente a serlo, si no están convencidos de que ellos mismos apenas lograron entender al dios que les hablaba”.

#### *Lo poético y la función del poeta*

La cuestión fundamental, que subyace en todas las anteriores, consiste en saber qué es en realidad lo poético y, estrechamente relacionada con ello, otra cuestión clave: cuál es el papel del poeta. Son tremendamente reveladoras al respecto estas frases, escritas en un

---

<sup>27</sup>“Escuela de poesía”, *Índice*, nº 2 (1921), pp. 36-37, p. 37.

<sup>28</sup>*Revista de las Indias* (Bogotá), nº 16, abril 1940, pp. 412-430, p. 418.

artículo sobre el futurismo: “Escribimos del lado de acá, en que unas cosas nos parecen poéticas y otras no, sin razón ninguna, porque la poesía no está en las cosas, sino en la manera de tratarlas. El poeta es el intérprete que nos hace ver la poesía que en las cosas cabe”<sup>29</sup>. Lo que más importa en el texto poético es: “...la expresión evidente, plena de sentido, que es la esencia de toda poesía”<sup>30</sup>. En otro artículo añade: “Yo he sostenido en todo tiempo que la poesía no es una sola cosa, sino tan varia y cambiante como el alma misma”<sup>31</sup>. En sus artículos aborda también la eterna discusión entre la expresión de ideas y de estados de alma, que ha derivado hoy en no siempre fecundas polémicas sobre la poesía de la experiencia. La cuestión se suscita a partir de un estudio de Narciso Alonso Cortés sobre Zorrilla:

“Ha de tenerse en cuenta -escribe (N. Alonso Cortés)- que es mucho más difícil escribir versos buenos para encerrar ideas que versos malos bajo pretexto de expresar ‘estados de alma’. No está bien planteada la cuestión; la facilidad o la dificultad importan poco; el asunto -‘ideas’ o ‘estado de alma’- lo mismo es. ¿Son buenos o malos los versos? Aquí está el toque; todos hemos de opinar, con el señor Alonso Cortés, que son preferibles los buenos a los malos”<sup>32</sup>.

El primer artículo sobre poesía que hemos hallado de Díez-Canedo habla precisamente sobre el poeta civil<sup>33</sup>. Al comienzo del artículo lo define como “...voz armoniosa del alma colectiva [...], el poeta civil no es ya el vate a la manera de los antiguos, sino el portaestandarte de una voluntad que camina hacia una meta”. Ahora bien, el gran lírico no brota nunca de la prosperidad, la calma y la indecisión, “el poeta que tiene aspiraciones, que sea amado y exaltado [...] sólo puede surgir de la revuelta, ordenada o tumultuosa, de la expansión de un pueblo obsesionado por un ensueño grande, de una época en que se fragüe un espíritu nuevo o se emprenda un nuevo camino. Siempre ha sido así”. A continuación inicia un repaso por las principales

---

<sup>29</sup>“El Futurismo... a los seis años”, *España*, nº 151, 28-2-1918. Lo mismo afirma en otros lugares. Por ejemplo en el artículo titulado “El primer *Isidro*” (*El Sol*, 28-4-1918): “Lo poético, lo prosaico ¿se podrá decir que está en las cosas? ¿Hay cosas poéticas y cosas prosaicas? No, de fijo; son prosaicas las que todavía no han encontrado poeta que las module en el tono exacto”. Dos años después reitera: “no hay asuntos poéticos y asuntos prosaicos. Todo puede ser poesía, como un poeta se lo proponga” (“Charles Vildrac”, *Hermes*, nº 61, julio de 1920, p. 378).

<sup>30</sup>“Lozano, Barajas, Benítez”, *España*, nº 394, 3-11-1923.

<sup>31</sup>“La literatura hispanoamericana”, *España*, nº 332, 5-8-1922. Opinión similar mantiene en “Un nuevo poeta”, nº 383, 17-8-1923.

<sup>32</sup>*El Sol*, 9-6-1919, p. 9. La cuestión viene suscitada por la desatención de Alonso Cortés hacia García Tassara en lo que respecta a los comienzos del romanticismo en España.

<sup>33</sup>“El poeta civil”, *El Globo*, nº 17, 14 de junio de 1908, p. 2

literaturas europeas para concluir que “España no ha encontrado su poeta civil. El más grande y popular de todos, Zorrilla, no miró nunca a lo porvenir; se deleitó románticamente [...], hubiera podido ser nuestro gran poeta civil. Sólo le faltó un pueblo”. El artículo termina con la siguiente recomendación: “Recojámonos en nuestro interior, marquemos una orientación decidida y arrolladora, y entonces brotará, volará sobre nuestras filas en marcha, la voz de poeta civil”.

En unos comentarios sobre la poesía patriótica española descubrimos cuál es el papel reservado al poeta: “Por falta de poesía patriótica parece ser que no se perderán las letras de España; esperemos que no hayan de perderse tampoco por la mucha que sobra. Nuestro concepto de tal poesía no ha variado en siglos”. Lo que el crítico pide no es abolir esa tradición, sino adecuarla a los tiempos: “Europa acaba de salir de una guerra muy dura y presiente otras [...] Ve lo que falta todavía para llegar al mar; pero ve ya el mar, a lo lejos, en una leve línea azul. Acaso no todos lo ven. ¿No han de ser los poetas quien se lo anuncie a todos?”<sup>34</sup>. En cuanto a “la salvación de la obra del poeta”, está, según Díez-Canedo, “en su alcance general y humano”<sup>35</sup>.

Uno de los comentarios más extensos sobre la naturaleza del arte poético y su relación con los acontecimientos vitales, relacionando todo ello con el valor de la literatura, es motivado por el *Cancionero de amor*, de R. Blanco-Fombona<sup>36</sup>. Transcribimos la cita, tan extensa como reveladora:

“Solemos ensalzar la ‘vida’ y desdeñar la ‘literatura’, los que con más empeño hacen hincapié en la distinción, son los literatos mismos [...] Semejante contrasentido [...] acusa un errado concepto de la vida y de la literatura. La vida nunca puede ser literatura, como no puede ser escultura; pero la vida está en el fondo de todas las artes, que, para serlo, han de expresarla, no sólo en sus ínfimas manifestaciones corpóreas o pasionales sino en su integridad verdadera, en su plena majestad intelectual y moral. No todas las obras de arte ofrecerán juntas los varios aspectos, ni dejarán por ello de ser obras de arte; pero, de no alcanzar esa plenitud, en uno o en otro aspecto de la vida tendrán que apoyarse para ser. Encima se ha de construir el edificio de arte. Si es desgraciado, por verdadero o por atrevido que sea el concepto que trate de expresar, será inútil. La vida seguirá siendo vida; pero la literatura que se haya puesto en ella no será literatura. Tengamos también el respeto de la palabra literatura; si la destinamos a designar lo que es malo o es vano, inventemos otra palabra para lo bueno, o habremos de resignarnos a que, por confusión de palabras, se desdeñe por igual lo bueno y lo malo. ¿Por qué se dice hoy, despectivamente, ‘eso es

<sup>34</sup>Las dos citas proceden de “Las *Odas seculares*, de Leopoldo Lugones”, *España*, nº 407, 2-2-1924.

<sup>35</sup>“*El doncel romántico*, de L. Fernández Ardavín”, *España*, nº 345, 25-11-1922.

<sup>36</sup>“*Versos de amor*”, *España*, nº 158, 18-4-1918.

literatura', y no se dice en el mismo tono, sino en otro muy distinto, 'eso es arquitectura'?<sup>37</sup> Los literatos tienen la culpa y ellos pagan la pena.

Quedamos, pues, en que no por tener un contenido verdadero, como debe tenerlo toda obra de arte, sino por realizarlo de modo pleno, es por lo que la obra de arte nos interesa".

El humorista que latía en el fondo del crítico hace que también las cuestiones poéticas sean observadas desde una vertiente más lúdica, muy propia del estilo crítico de Díez-Canedo. Sobre la poesía dice, a propósito de unos divertimentos de Mallarmé: "Los que tienen a la poesía por una diosa de seriedad inalterable, como, en efecto, lo es, pero no comprenden cuánta seriedad cabe en un juego o en una sonrisa, se indignarán [...] Son los que se indignan contra el ripio, que en sí no es malo y sólo ha de ser rechazable por impostor, por inconsciente o por disimulado"<sup>38</sup>.

Para calibrar el alcance de lo humorístico en sus artículos, baste notar que en uno del todo serio sobre un poeta romántico olvidado, Baltasar Martínez Durán, desliza la siguiente afirmación: "...podría ser este libro precursor de los que han dado fama también al poeta contemporáneo, granadino también, don Isidoro Capdepón Fernández", que, como se sabe, es un poeta inexistente, inventado por los miembros de El Rinconcillo y al cual, según testimonio de Francisco García Lorca recogido por García-Posada, "el crítico Enrique Díez-Canedo propuso [...] para un sillón vacante en la Academia"<sup>39</sup>.

En cuanto a lo que dice sobre los poetas, véase el titulado "¿Qué hacer de los poetas?"<sup>40</sup>, donde glosa dos artículos, de la prensa extranjera, aparentemente serios: en el primero se explican las razones que tuvo Platón para expulsar a los poetas, y en el segundo se propone enviar a los poetas a un sanatorio.

### *Otras cuestiones*

Además de a las "cuestiones mayores" sobre la poesía, Díez-Canedo atiende a otras de menor envergadura, pero también interesantes, que conforman el fenómeno

---

<sup>37</sup>Nota de Díez-Canedo: "Alguien nos advierte que se dice también 'eso es música'. No en igual sentido. Se dice 'eso es música' por decir 'música celestial', como se dice 'es de pronóstico', por decir 'de pronóstico grave', de pronóstico reservado', de 'cuidado'".

<sup>38</sup>"Los entretenimientos de Mallarmé", *España*, nº 297, 8-1-1921.

<sup>39</sup>Vid.: Federico García Lorca: *Antología modelna. Precedida de los poemas de Isidoro Capdepón Fernández*. Prólogo (apócrifo) de Enrique Díez-Canedo. Granada, La Veleta - Fundación Federico García Lorca, 1995. Edición e introducción de Miguel García-Posada, en especial las pp. 10-23 (la cita que reproducimos está en la p. 12) y A. Soria Olmedo "El poeta don Isidoro Capdepón (historia de una broma de vanguardia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 402 (1983) 1983, pp. 149-152.

<sup>40</sup>*España*, nº 293, 11-12-1920.

poético en toda su amplitud. Así, al ocuparse de la lectura de la poesía, dice: "...la poesía, ya no se escribe para el canto, ni siquiera, podríamos decir, para la recitación. Desde que se imprimen libros, la poesía es cada día más para la lectura silenciosa. El ritmo que los oídos apreciaban, lo coge igualmente la imaginación, y el oído es para servir de comprobante supremo"<sup>41</sup>.

Ejemplo de la amplitud de miras es su preocupación por la poesía escrita por mujeres, que se aprecia en muchos artículos, entre los que podemos citar la serie titulada "Poetisas, I", "Poetisas, II", "Más Poetisas" y "En torno a Gabriela Mistral"<sup>42</sup>. De los nombres que reseña, han quedado los de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, todas pertenecientes a la literatura hispanoamericana. Busca sus fuentes en la literatura francesa, mientras que "...en España las poetisas -si las hay- imitan a los clásicos o al pueblo, sin ser ni pueblo ni clásicas"<sup>43</sup>. Acto seguido, como excepción, da el relieve que merece a la obra de Rosalía de Castro. Llega a la conclusión de que en todas estas poetisas hispanoamericanas la fisonomía poética esencial es la misma, pero con variantes<sup>44</sup>. Tres años después los hechos le obligan a modificar su opinión cuando, al reseñar las obras de Pilar de Valderrama, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y Mercedes Ballesteros, señala que constituyen nuevas voces, nuevos valores<sup>45</sup>.

Tema de atención constante en sus artículos es la poesía popular, sobre todo de literaturas extranjeras (los pueblos del este de Europa, en especial); en esos artículos hay mucho de literatura comparada, aparecen con frecuencia las referencias a la literatura española, como en este ejemplo, donde aborda la siempre debatida cuestión formal:

"Hay en todo país una forma de poesía popular, que no siempre es poesía, pero que nunca deja de ser cañamazo en que pueda bordarse: la *forma* es lo único indiscutible en la poesía popular; lo que está en tela de duda alguna vez es la *poesía*. En la española, de cada cien cantares noventa son insignificantes; de cada diez romances, nueve repiten conceptos y expresiones de otros. Y en todas las literaturas lo mismo. Esto no prueba nada contra la poesía popular, porque en esos diez cantares, en ese romance que nos queda está toda su alma y toda su originalidad expresiva"<sup>46</sup>.

<sup>41</sup>"Poesías inglesas", *España*, n° 154, 21-3-1918.

<sup>42</sup>La serie se publicó en *España*, en los núms.: 352 (13-1-1923), 354 (27-1-1923), 371 (26-5-1923) y 385 (31-8-1923).

<sup>43</sup>"Poetisas II", *España*, n° 354, 27-1-1923.

<sup>44</sup>"Más poetisas", *España*, n° 371, 26-5-1923.

<sup>45</sup>"Poetisas", *El Sol*, 23-7-1926, p. 2.

<sup>46</sup>"Poesía y democracia", *España*, n° 149, 14-2-1918. Opinión similar muestra en "Nuestro Vicente Medina", *La Voz*, 6-7-1920.



Estas comparaciones con las letras españolas son, en buena medida, para hacer más accesibles al público no iniciado las literaturas extranjeras de las que habla. En un artículo sobre la poesía de Gabriel y Galán, en el que repasa además la obra de sus seguidores, escribe: "...el campesino puro no es buen poeta jamás [...]. Los poetas dialectales valdrán por lo que tengan de poetas"<sup>47</sup>. Quizá uno de los artículos más interesantes al respecto sea "Poesía y folklore"<sup>48</sup>.

También resultan de interés sus ideas sobre la función del lector en poesía:

"La buena poesía está, estrictamente, en las palabras que el poeta ha recibido, en el acto que solemos llamar inspiración. Pero, al leerla, ¿no le añade cada cual su propio sentir, que la recorta o expande, haciendo al lector partícipe en la inspiración primitiva? Así han ido creciendo ('viviendo', sería mejor palabra) las grandes obras de arte, aquéllas que, desde el comienzo, llevaron en sí semilla de inmortalidad; aquéllas que, por contenerla, aun ignoradas hoy, han de aparecer algún día como descubrimientos en lo pasado, terreno tan desconocido casi como el de lo futuro, o más aún, porque existiendo ya, todavía guarda en su seno reservas probablemente inagotables"<sup>49</sup>.

### *Evolución de la poesía española*

Pretendemos realizar a continuación un repaso por sus juicios sobre algunos de los hitos más importantes de la historia de la poesía española desde el Renacimiento, con especial atención a los siglos XIX y XX. Un balance bastante temprano de sus gustos literarios lo tenemos en la reseña que hizo de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* de Menéndez Pelayo<sup>50</sup>, pues él mismo confiesa que "más se han inspirado nuestras observaciones en el gusto personal, es decir, en el criterio subjetivo, que en el histórico" (p. 426). Para no pecar de prolijos, señalaremos sólo algunos datos que nos parecen de especial relevancia. Manifiesta, por ejemplo, poco afecto por Fernando de Herrera, y del Góngora más oscuro afirma que es "menos comprendido que vituperado, y tan interesante por todos los conceptos" (p. 422). Ya en el siglo XIX, tampoco muestra demasiado aprecio por Quintana, en cambio lamenta la omisión de Manuel de Cabanyes,

---

<sup>47</sup>"Galán y el galanismo", *La Nación*, 16-12-1923.

<sup>48</sup>*El Sol*, 20-4-1935, portada.

<sup>49</sup>Enrique Díez-Canedo: prólogo a Fray Luis de León: *Cantar de los cantares*, México, Atlántida, 1943, p. XXVII.

<sup>50</sup>*La Lectura*, diciembre de 1908, pp. 421-426.

Augusto Ferrán, Rosalía de Castro, Manuel Reina y Ricardo Gil. Por otra parte, muestra de que sus lecturas poéticas iban más allá de aquéllas a las que estaba obligado por su oficio de crítico y profesor son los dos artículos publicados sobre Lope y Góngora en la *Revista de Filología Española* en 1916 y 1917. De 1917 son también sus ediciones de *La Celestina* y de las obras poéticas de Garcilaso y Boscán. Nos detendremos un poco más en esta última.

El prólogo comienza con un fragmento del famoso prólogo de Boscán al libro segundo de sus poesías, en que explica su encuentro con Navagero. Lo más destacable es cómo sitúa estas cuestiones en el marco europeo: “Casi al mismo tiempo, Sa de Miranda en Portugal, de vuelta de Italia, se daba a versificar en castellano y en portugués como aquellos maestros [...]. En Francia, en Inglaterra, iniciábanse reformas análogas”. Además, en el prólogo se distancia de las historias de la literatura oficial, no guiadas por criterios estrictamente literarios, sino más bien por otros de dudoso nacionalismo. Nuestro crítico transcribe unas líneas de un manual muy frecuentado entonces, escrito por don Julio Cejador<sup>51</sup>, en el que el autor se lamenta de la introducción del endecasílabo en la poesía española en estos términos: “Fue, sin embargo, dañosa la introducción, porque todos los poetas que con él se entretuvieron hubieran podido hacer obras mucho mejores si se atuvieran a los metros castizos. Otro tanto se diga de sonetos, tercetos y octavas, estrofas artificiales todas, que plagaron nuestro parnaso y le llenaron de afectación...”. A lo que Díez-Canedo responde con atinadas razones “este nacionalismo, revelador, más que de otra cosa, de un frágil concepto de la historia general y en particular de la literaria, no era para sentido en los tiempos de Boscán y Garcilaso” (p. 12), y remite a una bibliografía tan solvente como actualizada (Menéndez Pelayo, Pedro Henríquez Ureña, Eugenio Mele). Pasa luego a un análisis de Boscán, que es para un público ya algo iniciado, aunque sin resultar impenetrable para el neófito. Señala la relación que tienen vida y obra, sin olvidar la importancia de las fuentes literarias (en especial de Ausias March). En cuanto a Garcilaso, defiende la diferencia entre imitación compuesta y traducción, y señala la originalidad y el éxito posterior de las formas estróficas que empleó: la lira en San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, o el particular uso de la égloga, tan distinto de los poetas castellanos anteriores.

---

<sup>51</sup>*Historia de la lengua y la literatura castellana (Época de Carlos V)*, Madrid, 1915.

Sólo después de estas cuestiones esboza una brevísima biografía de Garcilaso y Boscán, en la que destaca el uso de fuentes originales y de bibliografía en castellano y en italiano. Reproducimos el párrafo final, que sitúa las pretensiones de la obra y cómo se han fijado los textos:

“Para la edición presente de carácter popular, y libre de toda pretensión erudita, hemos seguido, en general, la de Herrera, compulsándola con las aportaciones de las demás; muy útil nos ha sido la del Sr. Navarro<sup>52</sup>, que no siempre seguimos. En cuanto a Boscán, nos hemos guiado por el texto de Knapp<sup>53</sup>. Se ha modernizado ligeramente la ortografía, y se ha revisado cuidadosamente la puntuación. Las notas se refieren, por lo general, a aclarar el sentido de las palabras poco usuales al conocimiento de los lectores. Damos todas las poesías que se conservan de Garcilaso, exceptuando las cuatro que de él se conocen en lengua latina, y una selección de Boscán; así que este libro podría titularse, a la inversa de la edición princeps: Las obras de Garcilaso de la Vega y algunas de Boscán” (pp. 26-27).

A pesar de esta edición y de los trabajos antes citados sobre Lope y Góngora, su mayor atención a la poesía española arranca desde el Romanticismo. En uno de los primeros testimonios autobiográficos que tenemos (de 1907), afirma que tiene planteado escribir “un libro sobre Zorrilla (principalmente sobre nuestro romanticismo)”<sup>54</sup>; y al año siguiente, al reseñar *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* de Menéndez Pelayo se refiere al romanticismo español como “la segunda edad de oro”<sup>55</sup>. El libro sobre Zorrilla no lo llegó a publicar nunca, pero sí hallamos en sus artículos de los primeros años varios dedicados a nuestros románticos. Se trata, en muchas ocasiones, no de meros artículos de divulgación, sino que hay además un serio trabajo filológico detrás, que incluye el rastreo de fuentes (en originales y traducciones) y el cotejo textual que concluyen en aportaciones novedosas para la historia de la literatura. Un buen ejemplo es el titulado “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”<sup>56</sup>. Otro artículo de gran interés es “Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz”<sup>57</sup>, cuya conclusión citamos:

---

<sup>52</sup>Se refiere a la edición de las *Obras* de Garcilaso por Tomás Navarro Tomás en Clásicos Castellanos, 1911.

<sup>53</sup>W.I. Knapp (ed.): *Las obras de Boscán repartidas en tres libros*, Madrid, Murillo, 1875.

<sup>54</sup>Enrique Díez-Canedo: “Habla el poeta”, *Renacimiento*, nº 8 (1907), pp. 403-404, p. 403.

<sup>55</sup>*La Lectura*, diciembre de 1908, p. 423.

<sup>56</sup>*Revista de Libros*, febrero-marzo de 1914, pp. 55-65.

<sup>57</sup>*La Ilustración Española y Americana*, nº 17, 8-5-1914, pp. 290-291, p. 291. Sobre Eulogio Florentino Sanz escribió en *El Globo* (México), 10-4-1925.

“[Eulogio Florentino Sanz] fue, a nuestro modo de ver, el Boscán del ‘germanismo’ en la poesía española del siglo XIX; ¿y quién más digno de ser su Garcilaso sino el dulcísimo Bécquer, perseguidor quimérico de un rayo de luna? No por lo que ambos deben a Heine, sino porque al tomarlo de él supieron convertirlo en pura y genuina poesía española, es bien que aparezcan unidos sus nombres, y que algún rayo de la gloria del uno caiga sobre la oscurecida figura del otro”.

En “Bécquer, corregido y aumentado”<sup>58</sup> nuestro crítico vuelve sobre la idea de que “el germanismo de Bécquer es de fuente francesa. Sus citas, a través de los escritos en prosa, son francesas”.

En 1916 Díez-Canedo dictó una serie de conferencias en la Residencia de Estudiantes sobre la evolución de la poesía castellana desde el Romanticismo. Un fragmento de la primera de esas conferencias es reproducido en el número 62 de *España*<sup>59</sup>. A la poesía romántica dedicará, además, otros artículos en la misma revista *España*<sup>60</sup> y en 1930 publicó el artículo titulado “Retrato del romanticismo”<sup>61</sup>. Los poetas románticos españoles son recurrentes a lo largo de su labor crítica, pero siempre observados en su relación con el resto de la literatura europea. Por ejemplo, aborda la figura de Nicomedes Pastor Díaz en “Un precursor español de Edgar Poe”<sup>62</sup>; en otro lugar, al Duque de Rivas lo compara con Tennyson<sup>63</sup>. Desde sus primeros artículos muestra también admiración hacia Zorrilla.

En estos artículos da notas interesantes, y en ocasiones discutibles, sobre la caracterización de la poesía española, como ésta: “No es el lirismo condición primordial de nuestra poesía; y esto no se tenga por desestima de su mérito, sino por indicación de su carácter. Los rasgos más líricos de ella, a excepción de un San Juan de la Cruz, de un Bécquer, van prendidos al relato épico”<sup>64</sup>. Otra excepción la constituye la obra de Rosalía

---

<sup>58</sup> *La Nación*, 7-10-1923.

<sup>59</sup> 30-3-1916.

<sup>60</sup> Véanse, por ejemplo, los números 109 (22-2-1917), sobre José Zorrilla; 325 (17-6-1922), acerca del centenario de José Selgas; el 387 (15-9-1923) sobre Nicomedes Pastor Díaz o el 390 (6-10-1923) donde recuerda al olvidado Martínez Durán.

<sup>61</sup> *La Nación* (Buenos Aires), n° 77, 21-12-1930. Cinco años después lo reprodujo con el título “Centenario del romanticismo en España”, en M. Pérez Ferrero, G. de Torre y E. Salazar y Chapela (eds.): *Almanaque literario*, Madrid, Editorial Plutarco, 1935, pp. 29-34. En este y en otros artículos Díez-Canedo señala que la fecha en que se debía conmemorar el centenario del Romanticismo en España había de ser 1937.

<sup>62</sup> *La Nación*, 14-10-1923. En la relación entre Pastor Díaz y Poe insiste en *La nueva poesía*, ed. de 1941, pp. 27-28. Una conferencia de Díez-Canedo sobre Nicomedes Pastor Díaz se reprodujo en *Letras de México*, n° 20, 1-8-1944, pp. 5-6.

<sup>63</sup> “El centenario de Tennyson”, *La Ilustración Española y Americana*, n° XXV, 8-7-1909, pp. 3 y 6.

<sup>64</sup> “Centenario de Zorrilla”, *España*, n° 109, 22-2-1917.

de Castro: “El lirismo, cualidad excelsa de los poetas grandes, de los que saben expresar directamente su alma, es cualidad predominante en Rosalía de Castro. El elemento anecdótico no entra para nada en sus poesías; o, por mejor decir, todas ellas son anécdotas espirituales”. Refiriéndose a *En las orillas del Sar* añade: “El libro de Rosalía era otra cosa. Cuando todos declamaban o cantaban, ella se atrevía sencillamente a hablar. Cuando todos ‘cincelaban’ el verso, ella dejaba a los suyos un no sé qué de flojo y espontáneo...”. Además la relaciona con el contexto poético europeo, concluyendo que

“Su poética, por lo mismo que es toda interior, por lo mismo que huye de toda pompa y exuberancia, porque es vestidura de un sentimiento y no llamativo disfraz de un maniquí inerte, parece haber formulado mucho antes de que Verlaine fuera conocido (*Jadis et Naguère* es también de 1884), aquel precepto del ‘Arte poética’ verleniana: *Prends l’éloquence et tords-lui son cou!*. Y al abandonar el arte amplio de orquestación sonora y algo hueca, haber adivinado, traducéndolo en suaves melodías rotas, en acordes extraños y personalísimos el otro principio: *De la musique avant toute chose*. Música es lo que hay, ante todo, en los versos de Rosalía de Castro”.

Termina su artículo señalando los antecedentes (Bécquer, Heine) y, después de situarla en el lugar que le corresponde en la historia literaria, apunta la influencia que ha de tener en la generación que entonces está escribiendo:

“Hay que dar a Rosalía, entre nuestros poetas, un lugar eminente. Hay que reconocer que nadie como ella fundió su espíritu en el crisol de la estrofa y que de la abundancia de su inspiración nacieron sus extraordinarias adivinaciones métricas. Y los poetas de hoy, los que van dejando de llamarse modernistas, los que quieren decir cosas del alma en versos que sólo obedezcan a una ley interior de armonía, formulada por cada uno en cada caso, han de ver una precursora en la mujer extraordinaria que escribió, sin preocupaciones, dejando libres a su inspiración y a su técnica, *En las orillas del Sar*”<sup>65</sup>.

En lo que respecta a la poesía del siglo XX, Díez-Canedo le dedicó dos de sus obras más importantes: *La nueva poesía y Juan Ramón Jiménez en su obra*, a las que hay que añadir la compilación que luego realizó su hijo titulada *Estudios de poesía española contemporánea*. Entre las tres dan cabal cuenta de sus ideas sobre la poesía española de las cuatro primeras décadas del siglo XX y de algunos de sus máximos artífices. En las

---

<sup>65</sup>“Una precursora”, *Los lunes de El Imparcial*, 31-8-1908.

páginas que siguen vamos a trazar un itinerario por las cuestiones y los autores fundamentales, tomando como base el conjunto de su obra crítica.

Entre los artículos dedicados a la llamada “generación de 1898” hay uno que nos parece especialmente interesante. Nos referimos al titulado “El 98 ante las urnas”<sup>66</sup>. Está fechado el 3 de marzo de 1918, y se centra en el destino político que veinte años después han tomado algunos miembros de la generación. Particularmente importantes nos parecen ciertas afirmaciones previas al análisis de la cuestión político-ideológica propiamente dicha, y que dan idea de la altura y perspicacia de sus juicios críticos:

“Hay épocas en que la producción literaria rebosa del territorio nacional; otras, en que escasea y la importación predomina sobre la exportación. Los de 1898 trajeron buena cantidad de primeras materias y comenzaron a elaborarlas. En estos comienzos nos hallamos aún. Los hombres que han venido después, tienen contacto evidente con los del 98. Se habla de la generación de 1900. La palabra *generación* es acaso lo que induce a error. Quizá más hubiera valido decir el *movimiento* de 1898. Porque eran, los hombres de aquel año, gentes de acción” (pp. 108-109).

Cabe destacar la pericia al señalar el equívoco en el membrete, que tanto ha dado que hablar a los historiadores de la literatura española. Después de este excursus, señala la evolución política de cada uno y constata el hecho de que del grupo formado por Maeztu, Valle-Inclán, Benavente, Azorín, Baroja y Unamuno, los cuatro últimos se hayan encontrado en las urnas, si bien sólo Benavente y Azorín han conseguido el acta de diputado con la curiosa coincidencia de que ambos militan en partidos “de orden”. La conclusión del artículo es desoladora: “Decididamente, en las urnas no es todavía el 98...” Con esta frase, escrita veinte años después del desastre, nuestro crítico muestra una vez más el desfase que se produce entre las ideas y su plasmación en la realidad, entre lo que pensaba el 98 sobre la crisis de identidad y la modernización y la imposibilidad, por parte de los que aún mantenían intacto buena parte de su ideario progresista (Unamuno sobre todo), de llevarlas a cabo en el plano de la política.

A los comienzos del modernismo dedicó Díez-Canedo varios estudios a lo largo de su trayectoria, algunos de los cuales han sido recogidos en volumen. Probablemente el más completo es el titulado “Los comienzos del modernismo”<sup>67</sup>, que debe completarse con la

---

<sup>66</sup>*El Sol*, 3-3-1918, puede completarse con “La generación asendereada”, *El Sol*, 19-10-1934.

<sup>67</sup>*La Nación*, 20-5-1923, luego publicado con el título de “Los comienzos del modernismo en España” en *España*, nº 379, 21-7-1923 y recogido en sus *Estudios de poesía española contemporánea* (1965), pp. 11-20.

lectura de “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España”<sup>68</sup> y los artículos que escribió sobre Salvador Rueda<sup>69</sup>.

Si vamos a concretar algunos nombres de este periodo, el primer lugar lo ocupa sin duda alguna, Rubén Darío, cuya figura merece especial atención a lo largo de toda la obra crítica de Díez-Canedo, tanto por el valor intrínseco de su obra poética como por el lugar que ocupa en la historia de la poesía española e hispanoamericana. La primera reseña que hallamos sobre su obra es la que hace de *El canto errante*<sup>70</sup> donde, tras señalar que esta obra, más que libro sustantivo, es “de glosa y explicación”, afirma que “la maestría técnica de Rubén Darío es absoluta; su lira tiene todas las cuerdas”. Uno de los artículos más interesantes en este sentido es el titulado “La poesía castellana y Rubén Darío”<sup>71</sup>, donde rastrea las influencias que tiene la obra poética de Darío (no sólo las españolas) y, por otra parte, la que el vate nicaragüense ejerció en las letras castellanas. Además de su certero análisis (corroborado por estudios ulteriores), queremos destacar sus particulares ideas sobre la “herencia poética”: “Ningún poeta tuvo sucesores jamás. Interrumpido queda el canto que el poeta no pudo acabar, y los oídos se vuelven no al que intenta continuarlo sino al que canta con más dulce o más viva expresión un canto nuevo. Si en los principales poetas españoles de hoy se encuentra algo que a Rubén Darío se debe [...], en todos ellos hay personalidad bastante para ser algo más que discípulos del maestro”. Por último, como una muestra más de la validez (en general) de sus juicios, recogemos las palabras finales del artículo, que se han visto cumplidas: “...algo ha cambiado en la poesía española desde que Rubén Darío apareció y por su nombre ha de empezar el capítulo de nuestra historia literaria en que se estudie la poesía de los comienzos del siglo XX”<sup>72</sup>.

Si pasamos a las figuras españolas, hemos de constatar en primer lugar que desde temprana fecha elogió Díez-Canedo la obra poética de Unamuno, como muestra su reseña a *Rosario de sonetos líricos*<sup>73</sup>, donde señala con acertadas palabras las peculiaridades del estilo unamuniano, a la vez que le otorga su correcta ubicación en el panorama poético

---

<sup>68</sup> *El Hijo Pródigo*, nº 9, diciembre de 1943, pp. 141-151, recogido en el primer capítulo de *Juan Ramón Jiménez en su obra* y en Lili Litvak: *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 215-225.

<sup>69</sup> “Lírica española moderna: Salvador Rueda”, *La Nación*, 24-6-1923 y “Muere un poeta español. Salvador Rueda”, *La Nación*, 9-4-1933 (ambos recogidos en *Estudios de poesía española contemporánea*, pp. 27-41).

<sup>70</sup> *La Lectura*, marzo 1908, pp. 319-320.

<sup>71</sup> *España*, nº 56, 17-02-1916.

<sup>72</sup> Como complemento a este artículo hay que leer el ya citado “Los comienzos del modernismo en España”, *España*, nº 379, 21-7-1923.

<sup>73</sup> *La Lectura*, septiembre de 1911, pp. 57-59.

español y establece un parangón en la literatura europea, haciendo gala de su método comparatista:

“Su castellano recio, y, para emplear una palabra suya, pedernoso, que toma jugo en las entrañas mismas del idioma, que desdeña elegancias y refinamientos, abombándose o deprimiéndose, como removido por un fuego interior, es perfecta vestidura para la austeridad de su pensamiento. Si en ocasiones violenta un consonante, es para hacerlo fecundo [...]. Podremos gustar o no de estos sonetos, amarlos o aborrecerlos, pero no leerlos con indiferencia o por mera distracción. Su lirismo, lirismo a la española, seco y desnudo, lo convierte todo en substancia propia: cada uno de ellos es un autorretrato [...]. Unamuno es uno de los más altos poetas de hoy; quizá es, sobre todo, un poeta. Se enlaza con los grandes de nuestro siglo de oro y alguno de sus sonetos se mantendría firme entre uno de Argensola y otro de Quevedo [...]. Nos ha dado con este libro un equivalente del de Anthero de Quental en la poesía portuguesa. Y con el tiempo hemos de ver citados, como piezas capitales de la lírica española, sonetos como ‘Dulce silencioso pensamiento’, como ‘Sol de invierno’, como ‘Pasaron como pasan por la cumbre’...” (pp. 57-58).

Uno de los mejores trabajos de Díez-Canedo sobre la poesía de Unamuno es el titulado “Miguel de Unamuno y la poesía”<sup>74</sup>, en el que señala como rasgo fundamental de la obra unamuniana lo poético, dentro de la tradición pero a la vez sumamente original: “Unamuno, en sus versos, es tradicional sin imitación. Lejos de él todo remedo. A quien tan solo se parece es a Miguel de Unamuno”. Otros rasgos destacados son su peculiar sentido musical y la relación que hay con el resto de su obra: “Hasta por sus imágenes, la poesía de Unamuno aspira a ser, si no inmortal, espejo de inmortalidad [...] Unamuno es de la estirpe de nuestros místicos [...] Pero no conforme con su sentir, a cuatro siglos de distancia, su coloquio con Dios, más que coloquio, es lucha”. Muestra de la importancia que le otorga en la lírica española son estas palabras: “Carecería de una dimensión la lírica española actual si no fuera por Unamuno”.

Para Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez es uno de los hitos fundamentales de la poesía española del siglo XX (de ahí que le consagrara la única monografía que compuso sobre un poeta<sup>75</sup>). Con él mantuvo además, una estrecha relación de amistad y trabajo (buena prueba es la correspondencia que aportamos en el segundo volumen). Desde las primeras reseñas aprecia ya el valor del poeta de Moguer. Por ejemplo, en su primera

---

<sup>74</sup>*La Gaceta Literaria*, nº 78 (14-3-1930), p. 9.

<sup>75</sup>Las relaciones de amistad y literarias entre Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez han sido estudiadas por Manuel Ángel Vázquez Medel en su artículo titulado “Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón



reseña a la *Elegías. I. Elegías puras* concluye así: “Después de *Elegías puras* nos ofrece el poeta *Las hojas verdes* y acaso su libro de *Pastorales*. Todo lo que venga de él traerá el sello de pureza, de horror a lo circunstancial y mercantilista de la existencia, que es muy alto blasón de su nobilísima estirpe de poeta”<sup>76</sup>.

Aunque no con la misma intensidad que a la de Juan Ramón, también dedicó varios artículos a la obra de Antonio Machado. Su primer artículo sobre Antonio Machado (publicado en *La Lectura*, enero de 1908), concretamente sobre *Soledades. Galerías. Otros poemas*, empezaba así: “Porque sabe callar, es Antonio Machado uno de los más grandes poetas de hoy [...] Es el silencio en la poesía como las sombras en la pintura: poesía que lo dijera todo, enteramente exterior, no podría nunca comunicarnos el temblor divino de lo Bello [...]”. Junto a este rasgo destaca otro, su entronque con la tradición:

“Canta, sobre todo, en él, por encima del tiempo y de la literatura, el espíritu austero de la raza española [...] ¿No es de Velázquez esta severidad en la composición, esta disposición sabia y sincera de luces y sombras, esta dolorosa visión del mundo exterior? ¿No es de Jorge Manrique el escalofrío de muerte que corre por algunas estrofas? ¿Y no es de Góngora esta pretendida obscuridad llena de armonía y de aroma -rosa en tinieblas- y hasta la misma evocación del título?” (pp. 57-58).

Más adelante destacará su tendencia a lo esencial en “Antonio Machado, poeta japonés”<sup>77</sup>, donde muestra la influencia de la literatura oriental en *Nuevas canciones*. Con motivo de su ingreso en la Academia vuelve sobre su obra<sup>78</sup>, y la vertiente del compromiso de Machado la estudió en un artículo para *La Vanguardia*, en plena guerra civil<sup>79</sup>. El artículo en que hace balance de su obra es “Antonio Machado, poeta español”<sup>80</sup>, donde vuelve a publicar, sin modificarlo, buena parte del que había escrito en *El Sol*, 20-6-1924 (esta resistencia al paso del tiempo, comprobable en otros muchos artículos suyos, es la mejor prueba de la validez de sus juicios).

---

Jiménez”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23 (1999-2000), nº de *Homenaje a Enrique Díez-Canedo*, pp. 383-397; en las pp. 389-396 destaca el valor de *Juan Ramón Jiménez en su obra*.

<sup>76</sup>*La Lectura*, noviembre de 1908, pp. 303-305, p. 305.

<sup>77</sup>*El Sol*, 20-6-1924, p. 4.

<sup>78</sup>“Antonio Machado en la Academia”, *La Nación*, 22-5-1927.

<sup>79</sup>“Antonio Machado y la guerra”, 19-4-1938.

<sup>80</sup>*Taller*, nº 3, mayo 1939, pp. 7-16.

Desde temprana fecha Díez-Canedo es capaz de separar las voces de los ecos dentro de la poesía de su tiempo. Así, respecto a Villaespesa señala ya en una reseña publicada en junio de 1908: “Leyendo a Villaespesa se lee a muchos poetas, que él, en su espíritu, ha unido y transformado en su propia poesía. En esto consiste su originalidad [...]. Por esta razón, sin ser, ni mucho menos, el mayor poeta de su generación, puede considerársele como el más representativo”<sup>81</sup>. Podríamos también traer otras reseñas en que apunta los estragos que causa la influencia de Gabriel y Galán en la poesía de esos primeros años del siglo XX (en las publicadas en *La Lectura* hay varios ejemplos).

En la *Revista de Libros* publicó, en 1913, una reseña especialmente interesante para nuestro propósito. Versa sobre las *Poesías escogidas* de Manuel Machado, cuya obra caracteriza así: “Gracia, frescura, versatilidad, son las cualidades maestras de la poesía de Manuel Machado. En ocasiones, un acento de honda sinceridad, revelador de un desaliento profundo, de una miseria humana [...] nos hace pensar en un Villon español y moderno [...]. En la historia de las influencias que han pesado sobre la literatura castellana de estos años últimos, la figura de Manuel Machado nos ofrecerá, en todas sus facetas, el trasunto de la de Verlaine”<sup>82</sup>. Años después añadirá a esta caracterización:

“Su musa es una hembra graciosa, ocurrente, que sabe ponerse pensativa una vez, romper, más tarde, en una carcajada, ‘arrancarse’ por una copla entrañable o hacer una pirueta, salir de trapillo, en cabello, o ceñirse al cuerpo salado el vistoso pañolón y andar taconeando, llena de rumbo. Hoy está de humo y mañana de hocico. Pero tiene ‘ángel’. Rubén Darío pedía en cierta ocasión exégetas andaluces que explicasen esta palabra. Con leer un libro de Manuel Machado [...] se tiene a mano la definición más cumplida”<sup>83</sup>.

Señala, además, que la obra de M. Machado es un solo libro en varios tomos, y que en muchas de sus composiciones aparentemente insignificantes radica la verdadera alma de Andalucía. El artículo de la *Revista de Libros* concluye con una sintética, pero no por ello menos acertada, caracterización de la poesía de su tiempo: “Porque entre nuestros poetas de hoy [...] Unamuno, piensa; Juan Ramón Jiménez, medita; Antonio Machado, calla; Villaespesa, divaga; Salvador Rueda, gesticula; Marquina, canta; Martínez Sierra,

---

<sup>81</sup>*La Lectura*, pp. 199-201.

<sup>82</sup>*Revista de Libros*, nº 13, 1913, pp. 5-6, p. 5.

habla; Manuel Machado se contenta con sonreír: bienaventurada la sonrisa, flor de la gracia”. En 1923 publica en *La Nación* “Los dos hermanos poetas”<sup>84</sup>, donde compara la obra de Manuel y Antonio Machado, ya con cierta perspectiva temporal, lo que le permite reafirmarse en sus primeras intuiciones.

Pero, como se sabe, en la poesía de los primeros años del siglo XX no todo era modernismo y adaptación a las nuevas formas; seguía habiendo poetas que escribían ajustándose a los parámetros previos a las innovaciones modernistas, y Díez-Canedo muestra su ecuanimidad, al enjuiciarlos bajo esos presupuestos estéticos, amparándose para ello en la historia literaria: “¿Quién duda que hoy se pueden escribir muy hermosos versos a la manera de Núñez de Arce, por el que así sienta la poesía? Cuando Garcilaso y Boscán italianizaban, haciendo de modernistas en el siglo XVI, todavía la vena inagotable del saladísimo Cristóbal de Castillejo mantenía firme el estandarte de lo que entonces constituía la tradición. Admiramos, pues, la fervorosa poesía del P. del Valle...”<sup>85</sup>. No podemos detenernos en la enorme cantidad de autores tratados, pero es evidente que junto a los nombres indicados también aparecerán reseñas (o, por mejor decir en muchos casos, breves notas) de otros poetas menores, como Fernando Maristany o Eliodoro Puche (remitimos a la “Lista cronológica...”).

En 1913 publica en la *Revista Crítica* un breve artículo que expresa sus ideas sobre la nueva literatura, y en él afirma desde el primer párrafo: “...no hay, a mi modo de ver, solución de continuidad entre la generación llamada de 1898 y la que hoy empieza a aventurarse por el campo de las letras españolas” y añade poco después: “A los hombres de 1898 se les llamó revolucionarios en son de denuesto, sin ver que entroncaban con la verdadera tradición”<sup>86</sup>. Al año siguiente publica un extenso artículo en la misma revista, titulado “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”<sup>87</sup>, en el que establece las fuentes del marco poético trazado hasta aquí, y cuya lectura debe completarse con la de la antología de poesía francesa preparada por E. Díez-Canedo y Fernando Fortún que se había publicado el año anterior.

En los primeros años de la revista *España* (básicamente hasta 1918) menudean sus colaboraciones sobre poesía. Destaca especialmente su atención por los poetas jóvenes,

---

<sup>83</sup> Reseña a M. Machado: *Sevilla y otros poemas*, en *El Sol*, 1-12-1918, p. 8.

<sup>84</sup> *La Nación*, 5-8-1923.

<sup>85</sup> Reseña a *Mis canciones (obras poéticas)*, por el P. R. del Valle Ruiz, agustino, en *La Lectura*, julio 1908, pp. 320-321.

<sup>86</sup> “El ideal en nuestra literatura contemporánea”, *Revista de Libros*, septiembre de 1913, pp. 9-10.

<sup>87</sup> *Revista de Libros*, febrero-marzo de 1914, pp. 55-65.

que fructifica en artículos como “Poetas nuevos” o “El sendero innumerable”<sup>88</sup>. Hay otro artículo también titulado “Poetas nuevos”, pero publicado casi dos años después del primero<sup>89</sup>; los poetas ahora elegidos son: Andrés Torre Ruiz, Mauricio Bacarisse y Rafael Sánchez Mazas. A algunos poetas jóvenes dedicará además las típicas reseñas breves<sup>90</sup>. Destacamos aquí la que hace de *Umbrales*, el primer libro de poemas de Antonio Espina, con influencias ultraístas. Pero el fenómeno vanguardista no aparece en la reseña de modo explícito, aunque el crítico advierte que las incorrecciones de su libro son de artista “que no quiere”, lo cual no indica que no sepa cómo enmendarlas.

Díez-Canedo percibe que en esos años hay movimientos de renovación en nuestra lírica: “...estamos en un tiempo en que es necesario olvidar cómo se hacen los versos para inventar otra vez la manera de hacerlos y poner, en la mano de obra, el fervor primitivo que no se puede sustituir por virtuosismo de ninguna clase. Sólo que este es un triste destino [...] Este es, con todo, el problema del arte moderno”<sup>91</sup>. En la crítica se aprecia que Díez-Canedo no acaba de comulgar con esa nueva estética. Algunos de los nombres que destaca en estos artículos sobre los nuevos poetas cayeron después en el más profundo olvido, pero no pocos se confirmaron como verdaderos literatos (si bien no todos hallaron su éxito en el campo de la poesía), por ejemplo: José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse o Ramón Pérez de Ayala.

De los tiempos en que Díez-Canedo escribía en *España* traemos unos testimonios que muestran su relación con los jóvenes poetas vanguardistas y las opiniones de éstos. Escribe Juan Larrea a Gerardo Diego (en carta fechada en Bilbao, el 16 de abril de 1920): “En el viaje de vuelta me asqueé leyendo ‘España’. Me indigné porque las blasfemias son con todo el ensañamiento. Tú haz lo que mejor te parezca respecto a los artículos para Díez-Canedo. Yo no los publicaría porque no tenemos necesidad de mendigar nada y más de tales señores. Yo por lo menos escribo por amor al revés de ellos. Las distancias en esto como en todo son inmensas. Son apreciaciones mías. Tú

---

<sup>88</sup> *España*, respectivamente en los núms. 47 (16-12-1915) y 54 (3-2-1916).

<sup>89</sup> *España*, n° 138, 25-11-1917.

<sup>90</sup> En *España*, n° 76 (6-7-1916), por ejemplo, reseña elogiosamente *El silencio de la Cartuja*, de Enrique de Mesa y los *Poemas inmediatos* de Joaquín Montaner.

<sup>91</sup> “Un poeta nuevo”, *España*, n° 195, 2-1-1919.

puedes hacer lo que más te resulte”<sup>92</sup>. Otro testimonio interesante al respecto es la carta dirigida por Díez-Canedo a Guillermo de Torre el 30 de junio de 1920<sup>93</sup>:

España  
Prado, 11  
Madrid  
-  
Redacción

30-VI-1920

Sr. D. Guillermo de Torre

Mi distinguido amigo: Acabo de recibir su carta. En efecto he visto *Grecia*, y he hablado de ella en ‘La vida literaria’. Mi opinión no puede ser ‘apologética ni reprochadora’ como V. dice, sino expectante. Yo no estoy en ese movimiento y necesito ver lo que da de sí. En España, hasta ahora, poco; pero hay entre Vds. mucha gente que vale y no desconfío.

Celebró que le hayan parecido bien los dos artículos de Baeza sobre el dadaísmo: eso indica que va dejando V. de ser dadaísta.

En cuanto a la pequeña antología que me trajo, le diré lo que ya le dije: no es *España* lugar apropiado, y crea que no por timidez. Le devuelvo su *Bric-à-brac*, como me pide; quisiera que me dijese si le devuelvo también los otros, de los que sólo puedo publicar el de Gerardo Diego y el de Rivas Panedas; en mi opinión los más interesantes de la serie.

Deseo que pase un buen verano, que trabaje mucho y que elimine, como V. me aconseja a mí “lo intermedio y lo delicuescente”.

De V. afmo. amigo

E. Díez-Canedo

Esa preocupación por la joven poesía española se vio acompañada por la frecuente dedicación a la nueva poesía que se estaba realizando en Europa, con especial atención a las vanguardias. El tema ha sido tratado por Andrés Soria Olmedo en *Vanguardismo y*

---

<sup>92</sup>E. Cordero de Ciria y J.M. Díaz de Guereñu (eds.): *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, p. 123.

<sup>93</sup>Conservada en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

*crítica literaria en España (1910-1930)*<sup>94</sup>. Sin embargo, en este interesante repaso de Soria Olmedo no están todos los artículos y reseñas que Díez-Canedo publicó en *España* sobre la vanguardia. Aquí simplemente destacaremos uno (que no es el único), en el que se señala el papel destacado de la literatura catalana (frente a la castellana) en la atención por el arte de vanguardia a través de sus revistas y de personajes muy sensibilizados con el arte nuevo, como Pérez-Jorba<sup>95</sup>.

Quizá la mejor idea de lo que pensaba sobre los poetas del 27 nos la da precisamente la *Antología malograda de la 'Revista de Occidente'*<sup>96</sup>. Por otra parte, los *Estudios de poesía española contemporánea* recogen algunos de los mejores artículos que publicó sobre la llamada Generación del 27. Teniendo en cuenta esta advertencia, aquí vamos a incidir en los artículos menos conocidos pero que aportan ideas de interés al respecto.

Hacia 1923 escribía Max Aub: “-¿Hablar aquí de Enrique Díez-Canedo? Si alguien ha guiado seguro la ansiedad de una juventud -artículos de la añorada *España*- ha sido él. Si alguien ha sido recto, imparcial, sincero, ha sido él. Nos ha enseñado los caminos, no nos llevó por ninguno -otros hay que tras una única senda han intentado seducir-. Es el estárter de una nueva generación. Si alguien tiene merecimientos para unas unánimes gracias es él”<sup>97</sup>.

Entre los artículos de *El Sol* hay que destacar uno, titulado “Tres poetas” (26-5-1922), pues, según el crítico estos poetas “nos dan, ante todo, tres personalidades poéticas dignas de toda atención, y, por añadidura, en ellos se puede advertir cuáles son los caminos abiertos a la poesía española en estos días, abundantísimos en versificadores, y no estériles, por fortuna, en poetas”. Los tres poetas son Luis Fernández Ardavín, Juan José Domenchina y Gerardo Diego. Sobre la versificación empleada por Domenchina escribe: “He aquí un verso todo nuevo, de resonancias enteramente de ahora, pariente del de José Moreno Villa, del de Antonio Espina, del de Mauricio Bacarisse [...]. Grupo de poetas que, en la parte formal, siguen lo más libre de la nueva versificación, representado de manera eminente, en los renovadores de nuestra

---

<sup>94</sup>Nuestro crítico, significativamente, aparece en la sección titulada: “Espectadores atentos: Díez-Canedo, *España, La Pluma*”.

<sup>95</sup>Nos referimos a “Poemas cotidianos de Pierre Albert-Birot”, *España*, n° 372, 2-6-1923.

<sup>96</sup>Véase nuestra edición anotada en el segundo volumen. Para una caracterización muy general de las relaciones de Díez-Canedo con el 27 puede consultarse el artículo de Juan Manuel Rozas: “Díez-Canedo y el 27: las mocedades de Max Aub”, en *Alminar*, n° 14, pp. 22-23.

poesía, por la última fase artística de Juan Ramón Jiménez”<sup>98</sup>. Del valor del artículo en las nuevas promociones tenemos una muestra en esta carta que dirige Juan Larrea a Gerardo Diego (fecha en Vallecas, el 7 de junio de 1922): “Me he enterado de que Canedo se destapó por fin con un artículo laudatorio en *El Sol*. Como no lo conozco, envíamelo para devolvértelo si lo necesitas, así como las demás impresiones que salieran de tu conferencia y de tu libro”<sup>99</sup>. En 1926 escribía sobre los nuevos poetas estas frases, que resumen bien su actitud frente a la nueva poesía y su labor como crítico:

“Digo que no es necesario explicar los versos, cuando son de un poeta contemporáneo, y mejor aún si el poeta es joven, porque precisamente el verso es lo que, cuando necesita explicarse, pierde todo su aroma. Yo, al comentar en muchos escritos míos la poesía de los poetas de hoy, he tendido sólo a dar puntos de vista para situar a los autores, en relación con los demás, pero convencido de que un libro de ellos enseña mejor al que lo sepa leer que cuanto pudiera decir yo en su elogio o censura”<sup>100</sup>.

En los últimos años se han publicado varios epistolarios de los poetas de la llamada Generación del 27. En muchos de ellos se aprecia la importancia de las críticas de Díez-Canedo. Traemos algunos ejemplos, muestras de la reacción ante sus críticas. Escribe José M<sup>a</sup> de Cossío a Gerardo Diego (carta fechada en Valladolid, el 20-5-1923): “Adjunto te envío los recortes. No conocía el de Canedo de mi libro. Le he escrito dándole las gracias y pidiéndole una cosa para la corona de Enrique”<sup>101</sup>. Pedro Salinas, en carta a

---

<sup>97</sup>Max Aub: reseña de *Algunos versos*, en *Alfar*, Edic. facsímil (Colección “Facsímiles Nos”), vol. IV, nº 53, p. 191.

<sup>98</sup>En “Poesía y oficio” (*El Sol*, 8-1-1933, p. 2) dice de Domenchina: “lo tengo por uno de los mejores poetas del día”.

<sup>99</sup>E. Cordero de Ciria y J.M. Díaz de Guereñu (1986), *op. cit.*, p. 153. Para la relación de Larrea con Díez-Canedo ver también la *Antología malograda de la 'Revista de Occidente'*.

<sup>100</sup>De su prólogo a Mayorino Ferraría: *Momento musical*, Madrid, 1926, p. X.

<sup>101</sup>Rafael Gómez de Tudanca (ed.): *Gerardo Diego-José María de Cossío: Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*. Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares-F.C.E., 1996. Prólogo de Elena Diego. Edición, transcripción y notas de Rafael Gómez de Tudanca, p. 44. En otra carta de Gerardo Diego a Cossío (del 3 de febrero de 1924): “Pasé en Madrid unos días estas vacaciones. Pude notar allí el efecto de los *Libros para amigos* que van adquiriendo importante resonancia. Canedo se lamentaba de no haber visto el de D. Miguel. Se disculpó de no haber colaborado en la *Corona* por no conocer personalmente a D. Enrique ni casi literariamente” (p. 47); se refiere al libro titulado *Sobre la tumba de Enrique Menéndez y Pelayo: Corona poética de sus amigos*, Valladolid, Libros para los amigos, 1924. En la misma carta informa a su amigo de que “También en *España* hacía Canedo un balance de la literatura española en 1923 y me dedicaba un parrafito. ¿Lo viste?” (p. 48).

Jorge Guillén (fechada en Sevilla el 21-2-1926) le dice: “¿Viste Canedo-Alberti? Me parece equivocada la tesis ‘lo mejor de lo peor’”<sup>102</sup>.

Para una visión de conjunto sobre estos poetas resulta de interés el artículo titulado “La poesía y los poetas”<sup>103</sup>, y junto a los artículos en *El Sol* hay que destacar los que aparecieron en *La Nación* (Buenos Aires), dos de los cuales fueron reproducidos en el suplemento literario de *La Verdad* (Murcia)<sup>104</sup>.

Para terminar, abordaremos la cuestión de las influencias. Un buen resumen general de sus ideas lo tenemos en *La nueva poesía*. Tras escribir sobre la influencia de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, apunta:

“En las dos generaciones siguientes se pueden señalar muy bien estas influencias, mezcladas con otras extrañas. Así en Pedro Salinas, la de los unanimistas franceses en cuanto a la versificación, sin mengua de su delicadeza y hondura; en Jorge Guillén la del rigor matemático aprendido en Valéry, aplicado a una mente exacta y compleja; en Rafael Alberti y Federico García Lorca, ecos de Rilke, de Whitman, que cruzan la esencial inspiración española, saturada de pueblo, en que uno y otro logran sus mejores inspiraciones. Junto a ellos, José Moreno Villa [...] daba forma a sus personalísimas intuiciones, coincidiendo con tendencias que iban a descubrir en revistas extranjeras los colaboradores efímeros de las publicaciones de vanguardia. León-Felipe buscaba de nuevo el canto desdeñando el primor minucioso. Antonio Espina jugaba con ideas, vocablos y signos. Juan José Domenchina apuraba su vocabulario opulento, encontraba nuevos acordes y juntaba en sus versos inspiraciones eróticas con agudos filos de sátira.

Todavía después, poetas más jóvenes, entre los que sobresalen Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rosales, Vivanco, etc. o aprovechan instigaciones superrealistas o hacen revivir formas del pasado, en un regreso hacia las formas del siglo de oro, o en un larde de fuerza lírica, como el que tiene su mejor ejemplo en Miguel Hernández.

De todos estos nombres, el ímpetu y la versatilidad, con la vibrante consagración a la poesía política en días trágicos de España, destacaron el de Rafael Alberti; y un destino triste, en los mismos días, selló para siempre los labios inspirados de Federico García Lorca, dejando a la imitación de todos los pueblos de habla española más que su pura gracia andaluza y su extraordinaria fantasía, creadora de imágenes, las maneras de su *Romancero gitano*, vivas en

---

<sup>102</sup>Enric Bou (ed.): *Cartas de viaje (1912-1951)*. Pedro Salinas, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 45. Anota el editor que puede referirse a “Nuevos versos, nuevos poetas”, reseña de *Marinero en tierra* publicada en *La Nación* (Buenos Aires), el 17-1-1926.

<sup>103</sup>*El Sol*, 10-1-1929, 2.

<sup>104</sup>“Los poetas jóvenes de España”, nº 50, 8-2-1925, pp. 1-2 y “Gerardo Diego, inhumano y humano”, nº 58, 8-9-1926, pp. 2-3.



aquellos versos, desvaídas en las infinitas transcripciones que se han hecho de ellos, aplicándolas a otros temas".<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup>*La nueva poesía*, edición de 1941, pp. 85-86.

## 2.6. La prosa

A lo largo de sus críticas Díez-Canedo abordó también los géneros en prosa; si bien en menor medida que el teatro o la poesía, no son desdeñables sus artículos al respecto, pues supo aplicarles la misma perspicacia que hemos visto en los géneros ya examinados. Dentro de la prosa, debemos conceder preeminencia al género novelístico, si bien trata también el ensayo y el cuento. Comparándolas con las reseñas sobre teatro o poesía, las referidas a la novela en el conjunto de su obra crítica son mucho más escasas, como ya hemos señalado, lo cual se refleja también en los artículos recogidos en volumen, sin embargo las veces en que abordó el género novelístico mostró siempre estar muy al corriente de las novedades en este terreno<sup>1</sup>.

Parece ser que Díez-Canedo tuvo también sus veleidades novelísticas. Aunque no hemos encontrado ningún testimonio en este sentido entre los documentos conservados en el AEDC, sí hemos hallado algunas referencias, espaciadas a lo largo del tiempo: en una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez el propio Díez-Canedo le dice que tiene proyectada una novela “que se iba a llamar *La mujer y la serpiente*, y no sé cómo se llamará”<sup>2</sup>. Bastantes años después le escribe Cipriano de Rivas Cherif a Manuel Azaña, el 21 de septiembre de 1921: “...Canedo tiene para nosotros una novela, y no sé qué otra cosa”<sup>3</sup>. Y, siete años más tarde, Francisco Contreras dice que Díez-Canedo tenía una novela pensada desde hacía ya tiempo<sup>4</sup>. No es necesario abundar aquí en mantuvo estrecha amistad con lo más granado de la novelística española de los primeros treinta años del siglo (como curiosidad poco conocida señalamos que con Gabriel Miró coincidió en la escuela, aunque no lo supo hasta mucho después<sup>5</sup>).

### *Reflexiones generales*

Trazaremos a continuación un breve repaso por sus ideas sobre la novela, señalando primero lo que opina del género y de sus características para observar a

---

<sup>1</sup>Véase, por ejemplo, el artículo de balance del año publicado en la revista *España*, nº 404, 12-1-1924.

<sup>2</sup>Epistolario entre Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo, volumen segundo, carta fechada el 16 de julio de 1908.

<sup>3</sup>C. de Rivas Cherif: *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, ed. cit., p. 523.

<sup>4</sup>Francisco Contreras: “Enrique Díez-Canedo: el escritor y el hombre”, en *Nosotros*, Buenos Aires, 227, tomo LX, abril 1928, pp. 224-228, p. 227.

<sup>5</sup>Anónimo: “Charlando con Díez-Canedo y Luis Olariaga”, *La Nación*, 13 de noviembre de 1927.

continuación algunas de sus opiniones sobre los autores y sus obras (básicamente empleamos los artículos aparecidos en *España* y *El Sol*, que es donde más publicó de estos asuntos, junto con algunos de *La Nación*).

Comenzaremos con una reflexión de carácter general:

“Se ha hecho cargar con tantas cosas a la novela -psicología, sociología, pedagogía-, que se la ha llevado lejos de su dominio peculiar: la narración. Novelistas hay que se considerarían deshonrados si no planteasen un problema, por lo menos, en cada libro. Pero imaginar cosas dignas de contarse, tener el valor de no vestir de novela los propios estudios ajenos al arte literario, eso no. Los libros en que algo se cuenta, no suelen ser hoy de arte. Para volver a las puras fuentes narrativas, bien venidos estos del doctor Mardrus”<sup>6</sup>.

Seis meses después aparece en este mismo periódico el primer artículo específicamente dedicado a la novela, explícitamente titulado “De la novela”<sup>7</sup>, donde en realidad aborda la cuestión desde un punto de vista “externo”, refiriéndose al número de páginas y, en definitiva, a cómo son las leyes del mercado (constituidas por el editor y el público) las que determinan la extensión y características de las obras; otro tanto suele suceder, con razones añadidas, con el relato corto y el cuento, cuya decadencia cualitativa confirma el crítico en esta reseña<sup>8</sup>. Pero más importantes, como señala el propio crítico, son los contenidos: “No solemos ver, en estos libros de ahora, un concepto central de la vida, un carácter en que se singularicen particularidades agudas o se concentre lo típico de una raza. De tanto pensar que el mundo es novela, hemos llegado todos a creernos héroes [...] No; todos no somos héroes de novela, ni las cosas que nos acaecen son con frecuencia dignas de ser contadas”. También ataca el uso excesivo del ambiente pintoresco, que parece denotar falta de inventiva, concluyendo que: “...la inventiva [...] es la gran cualidad, la musa de la novela, la que hay que cortejar, porque si ella se logra, todo lo demás viene por añadidura”. Su siguiente artículo en *El Sol* versó sobre el mismo tema, y lo tituló “Novelas y cuentos” (7-7-1918). La finalidad del artículo es desbrozar mínimamente el camino de las lecturas novelescas veraniegas. En él señala el realismo como característica básica de los

---

<sup>6</sup>“La reina de Saba”, *El Sol*, 27-1-1918, luego recogido en *Conversaciones literarias* (ed. de 1921), p. 87.

<sup>7</sup>“De la novela”, *El Sol*, 16-6-1918. El artículo también se recogió en *Conversaciones literarias* y luego fue reproducido por J.M. Fernández Gutiérrez en su antología (1993), pp. 79-81.

<sup>8</sup>En otro artículo publicado un año después abunda en la misma idea: “Se escriben hoy demasiadas novelas. Entre nosotros, eso que se suele llamar novela, podría reducirse muchas veces a la sustancia de un par de cuartillas” (*El Sol*, 6-1-1920).

novelistas españoles y pasa a caracterizar brevemente trece novedades, entre las que destaca sólo las obras de Baroja, lo cual es lógico teniendo en cuenta que el resto de los autores elegidos eran: Ramón María Tenreiro, Wenceslao Fernández Flórez, José Ortega Munilla, Mauricio López Roberts, Álvaro Alcalá Galiano, Carmen de Burgos, Pedro Mata, Antonio de Hoyos y Federico García Sanchiz.

Algo más interesantes para conocer sus ideas sobre la novela son los dos largos artículos sobre *Mare Nostrum*, de Blasco Ibáñez, publicados en *España*<sup>9</sup>. En el primero de ellos, dedicado a demostrar que desde la portada puede saberse el tema de la obra, leemos: “...en las novelas ‘literarias’, como lo que ocurre es lo de menos, en estas novelas de ahora, queremos decir, nada importa que el desenlace se presienta o se adivine, ¡nada importa!...”. El análisis de la obra de Blasco Ibáñez (al cual profesa, según afirma, “sincera admiración”), dice al final del artículo, le interesa especialmente porque sus libros “...son, recuérdese bien, para muchos países, representantes casi exclusivos, en repetidas traducciones, de la literatura española de nuestros días”.

La segunda parte de este artículo se publicó casi dos meses después, y en ella aborda el análisis de la novela propiamente dicho. De su valoración destacamos unas notas acerca de la extensión:

“¿Por qué, pues, empeñarse en pasar de las 400 páginas? Parecerá fútil reparo, y se podrá decir que una obra de arte no será mejor si ocupa cien páginas que si ocupa quinientas. Cierto, si todo en ella es expresivo y necesario; pero, si no lo es, ha de venir encima una labor depuradora y crítica de que sólo el propio autor es capaz. A nadie que conozca o sospeche lo que es el arte de escribir le parecerá paradójico esto: una obra excesivamente larga indica mayor apresuramiento que otra mucho más reducida y prieta”<sup>10</sup>.

Reseñando una novela de Araquistain escribe: “La novela es, sin duda, el único género total de la literatura moderna, porque todos caben dentro de él”<sup>11</sup>. La idea, tan grata a alguno de nuestros más importantes novelistas contemporáneos, aparece más veces en los artículos de Díez-Canedo, por ejemplo, en otro se extiende también sobre la libertad que permite la novela, frente a las limitaciones de la poesía o el arte dramático<sup>12</sup>. Pero

<sup>9</sup> Números 150 (21-2-1918) y 157 (11-4-1918).

<sup>10</sup> “*Mare Nostrum*, novela de Blasco Ibáñez (II)”, *España*, nº 157, 11-4-1918.

<sup>11</sup> “Las columnas de Hércules”, *El Sol*, 12-1-1922. Sobre la misma idea vuelve en varios artículos, como por ejemplo en “El afán de las ‘vidas’”, *El Sol*, 18-10-1928, p. 2.

<sup>12</sup> “El ave blanca”, *El Sol*, 27-12-1922.

quizá una de las mejores y más extensas reflexiones al respecto la tenemos en su reseña de *La hija de Natalia*, de Armando Palacio Valdés, que traemos aquí porque señala otra cuestión axial: la del arte de narrar y la relación entre la novela, el cuento y el público:

“Hoy, con tantas novelas como se escriben, el *cuento*, es decir lo que en ellas pasa, natural o maravilloso, viene a ser lo de menos. El género narrativo, en su fase imaginativa, es decir, lo que era en puridad el cuento, bien distinto de una poesía y de un drama, tiene hoy por principal manera de expresión un organismo más amplio, más permeable, pero también menos puro. Hoy, el cuento no es más que uno de los componentes del género novela; y aun lo que se escribe con límites de extensión y propósitos de amenidad, lo que sigue llamándose cuento, viene a ser un fragmento novelesco, un cuadro quieto porque se le ha separado de la serie que, en su totalidad, forma la cinta cinematográfica de lo que se entiende por novela.

La novela es un género-esponja. Es capaz de absorberlo todo, y de hecho ha absorbido las materias más dispares y aun las más indigestas. Al principio se emborrachó de poesía. La novela cabaleresca no es otra cosa: es el poema épico, el cantar legendario, que se le ha subido a la cabeza a un género esencialmente distinto. También llegó a marearse con el vino dulzón de la poesía pastoril. Pues ¿y la moral? Esa embriaguez todavía no se le ha pasado, a pesar de los diferentes excesos a que le dio por entregarse después. Las drogas más fuertes, psicología, sociología, ciencia experimental, ocultismo, erotismo, todo lo probó, como vieja cocota sedienta de paraísos artificiales. (Y a escondidas levantaba el porrón del cuadro de costumbres y empinaba la copa del vino de mesa burgués).

Todo esto ha sido y es la novela. O, si lo queremos de otro modo, podemos decir que es, como la tragedia entre los griegos, y como pretendió serlo el drama musical en Alemania, un género total, apto para asumir las más diversas tendencias y afectar las más diversas actitudes espirituales. El cuento se conformaba con menos. La novela, de puro ambiciosa, lo quiso todo para sí, y cuando quiso desprenderse de algo, se encontró con que lo menos indispensable para ella era el cuento. Enriquecido descendiente de casa hidalga y pobre, no tuvo interés en conservar el rincón solariego.

Hoy, en efecto, rara es la novela que nos cautiva por la ilusión de sucesos fingidos [...]. La vena narrativa, sin embargo, anima una novela, como el agua corriente a un paisaje. Influye en la calidad de su público. El público suele entregarse al autor que mejor le va llevando hacia el final, aunque sólo sea para decirle si la pareja de enamorados se casa, se deshace, tirando cada cual por su lado, o tropieza con la muerte. El que no lo haga así, por mucho atractivo que su camino tenga, corre el riesgo de no lograr, por lo menos en vida, renombre y provecho. Casi todos los grandes novelistas de tardía consagración, Flaubert, Dostoyevsky, han entrado en la admiración pública cuando ya los habían hecho accesibles otros ingenios menores, para quien ellos fueron cantera y arsenal”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup>“Armando Palacio Valdés: *La hija de Natalia*”, *Revista de Occidente*, t. III, enero-febrero-marzo, 1924, pp. 378-382; pp. 379-380. A continuación señala que precisamente una de las razones del éxito de Palacio Valdés es que “cuenta”.

Años después, y hablando precisamente de *Los visionarios*, de Baroja, relacionará el carácter esencialmente poliédrico de la novela con la crisis del género: “Como género literario, la novela se escapa por todas partes de sus definiciones posibles. Lo mismo ocurre, es verdad, con los demás géneros: la distinción entre unos y otros no es literatura, sino pedagogía. Establecemos divisiones y señalamos caracteres para encontrar facilidades de estudio; pero haríamos mal en creer a la literatura sujeta a límites. Cuando se habla de decadencia de la novela se toca más o menos a esta cuestión. Los géneros se transforman, no mueren. Lo que no cambia es la actitud humana fundamental, lírica, dramática o narrativa, que corresponde a las tres personas gramaticales en todas las lenguas”<sup>14</sup>.

Otro mal que achaca a la novela de su tiempo es “...el ser exclusivamente biografías de personajes faltos de todo interés. El novelista ha de saber forjar sus héroes, ya que se lance a escribir su vida y hazañas. Y la novela, tal como ha llegado a nosotros, es la novela sin héroe. En la falta de héroe se ha llegado hasta a fundar categoría estética”<sup>15</sup>.

Cuestión fundamental es el léxico. Refiriéndose a *El metal de los muertos*, de Concha Espina, escribe: “...ciertas páginas hacen ostentación de un léxico especial que delata copiosa labor de diccionario y papeleta. Hoy se suele pecar por el lado opuesto, y a nadie ha de parecerle mal que se llame a cada cosa por su nombre. Una novela, sin embargo, que se dirige a la masa común de los lectores, corre el riesgo de que la sobra de especialización llegue a ser inexpresiva para el mayor número. Cuestión delicadísima es ésta, que cumple decidir en cada caso, y que cede siempre en alabanza de quien la acomete y practica con la exactitud que se echa de ver en *El metal de los muertos*”<sup>16</sup>. Por esas fechas cabe decir, además, que según Díez-Canedo el género novelesco gozaba en España de excelente salud, aunque hubiera opiniones distintas: “Suele decirse que, después de la generación de los naturalistas y de Valle-Inclán y Baroja, sucesores suyos, no hay entre nosotros cultivadores de la novela. Basta asomarse a una librería para convencerse de lo contrario”<sup>17</sup>.

En cuanto al público lector: “Aun en las novelas sin ilustrar, la mayoría de los lectores van en busca del desenlace apenas leen los capítulos primeros [...] De aquí el éxito

---

<sup>14</sup>“Disputa y canción”, *El Sol*, 1-1-1933, p. 2.

<sup>15</sup>“El afán de las ‘vidas’”, *El Sol*, 18-10-1928, p. 2.

<sup>16</sup>“La novela de Riotinto”, *La Voz*, 28-10-1920, p. 2.

<sup>17</sup>“Los narradores”, *La Voz*, 29-12-1920, p. 2.

del folletín y de la entrega: suspenso el interés, no puede hallar satisfacción inmediata”. Ideas que se corroboran en un estudio suyo sobre Marcel Proust que data de 1920: “Ciertamente, hoy se lee deprisa, se busca lo que puede llenar cumplidamente un espacio entre dos ocupaciones, lo que distrae: lo vago y ameno, en términos aplicados sin duda modernamente a las producciones literarias. Pero tal vez ningún libro fundamental es así”<sup>18</sup>.

En cuanto a los subgéneros dentro de la novela, no podía faltar en sus críticas la alusión al folletín. En un artículo publicado en *El Sol* Díez-Canedo señala que “no deja de tener afinidades con la abundantísima producción cinematográfica” y que en la mayoría, que casi exclusivamente se sostienen por la intriga, “lo puramente literario ha de quedar reducido en ellos, de manera forzosa, a segundo término”<sup>19</sup>.

Muestra del desinterés que la evolución del género más allá de nuestras fronteras despertaba es una gacetilla en que reseña una polémica sobre la decadencia de la novela sostenida en Londres<sup>20</sup>, de la que se hicieron eco varios periódicos ingleses. Al llegar al final, escribe: “Al resumirlo y abreviarlo [el relato de la discusión] hemos pensado nosotros que acaso nadie le encuentre aquí interés. Y España ha pasado mucho tiempo por ser el país de los discutidores...”.

De su desconfianza hacia ciertos premios literarios da muestra un artículo publicado en *España*<sup>21</sup>, donde se queja de que no se haya otorgado el premio Fastenrath a *Belarmino y Apolonio*, de Pérez de Ayala, o a *Nuestro padre San Daniel*, de Gabriel Miró, en lugar de galardonar una novela de Julio Camba fechada en 1919. Este número es interesante también porque aborda asuntos tan espinosos como el de los premios literarios y la influencia de la crítica, en él hace, además, un interesante repaso a los premios sobre novela que había en España, cuya lectura nos parece tremendamente actual.

En lo que respecta a la crítica de novela, en su reseña de *Novelas y novelistas*, de Gómez de Baquero, considera que este es el estudio “más interesante que existe sobre la novela española actual”<sup>22</sup>. Señala, entre otras virtudes del citado crítico manifiestas en esta obra, “...que elogio y censura revisten una misma forma consciente y comedida. Y esto es hoy tan raro, que el día en que leemos un libro así lo podemos

<sup>18</sup>“Marcel Proust”, *España*, nº 346, 2-12-1922.

<sup>19</sup>Reseña a Manuel A. Bedoya: *La feria de los venenos*, en *El Sol*, 10-3-1918.

<sup>20</sup>“De las memorias de Croce / La novela ¿decae?”, *España*, nº 295, 25-12-1920.

<sup>21</sup>“Los premios y la crítica”, nº 310, 4-3-1922 (lo hemos recogido en el segundo volumen).

<sup>22</sup>“Novelas y novelistas”, *El Sol*, 24-11-1918. Recogida en *Conversaciones literarias* (edición de 1921), pp. 220-223.

señalar con una piedra blanca”. El artículo nos habla también del libro de este tipo que a Díez-Canedo le hubiera gustado más aún. Así, echa en falta

“...el análisis de los libros recientes de Palacio Valdés [...]; algo también sobre lo que haya de novelista en *Azorín*, y, entre las páginas consagradas a Unamuno, la apreciación de esas obras tuyas, que no son para el crítico ‘verdaderas novelas’, entre las cuales ni aun se menciona la admirable narración *Nada menos que todo un hombre*, impresa tan solo en una publicación popular a cinco céntimos, y no por ello menos digna de atención; con esto, aún echaríamos de menos algo acerca de Blasco Ibáñez, y los nombres de algunos novelistas jóvenes, el de Gabriel Miró, por no citar sino al más frecuentemente olvidado, con ser uno de los más notables. Hubiérale sido posible, de tal modo, al señor Gómez de Baquero dar en sus líneas maestras una síntesis de la novela española de veinte años a esta parte, época suficientemente caracterizada para destacarse por sí sola...”<sup>23</sup>.

A través de estas críticas tenemos ocasión también de conocer qué pensaba nuestro crítico de las colecciones de novela formadas a base de traducciones. El nacimiento de la colección titulada “La Novela Literaria”, auspiciada por la valenciana editorial Prometeo, y cargada con larguísimos prólogos de Vicente Blasco Ibáñez, es saludado de forma irónica y crítica, en un estilo muy propio de nuestro crítico:

“Con estas dos novelas inaugúrase una serie titulada, un poco extrañamente, ‘La Novela Literaria’ ¿Es que el adjetivo no conviene siempre al sustantivo, cuando aquel sustantivo tiene razón de ser? Responde, sin embargo, ese título general de la serie a denominaciones no menos absurdas empleadas antes de ahora, como, por ejemplo, la de ‘Novela novelesca’. Ambos dicen bien a las claras que en el campo de la novela es difícil acomodarse a todos los gustos”.

A continuación advierte que las traducciones no son muy buenas, los prólogos (todos de Blasco Ibáñez) tampoco parecen, hasta el momento, muy originales y, por último, no todas las obras tienen interés, aunque algunas valen la pena. En conclusión, por tanto, no la considera bien planeada.

---

<sup>23</sup>Es de destacar la valoración que en estas tempranas fechas hace Díez-Canedo de la citada obra de Unamuno o de Gabriel Miró, antes de que publicase *Nuestro Padre San Daniel* (1921) o *El obispo leproso* (1926). Cuando aparece esta última, Díez-Canedo escribe: “Es, sin duda, una de sus obras mejores, y ha de considerarse siguiente a *Nuestro Padre San Daniel*” (“La producción literaria española en el segundo semestre de 1926”, *La Nación*, 3-4-1927).



Si de estas reflexiones de carácter general pasamos a los autores y optamos por seguir el hilo cronológico, hemos de comenzar por los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX. Cuando Galdós fallece, el artículo de la primera página de *España* está firmado por Díez-Canedo. El título es harto significativo: “España y Galdós”<sup>24</sup>. Se fija sobre todo no en las cuestiones estilísticas de sus novelas, sino en su repercusión sobre la vida nacional. Pero dicho aspecto no puede desligarse completamente del arte de narrar y, en este sentido, se centra en los personajes de sus novelas, cuyos héroes “rompen toda la red de convencionalismos que los envuelven y proclaman su verdad de amor, su libertad de conciencia, más fuerte que la costumbre y la ley. Y esto lo hacen, merced al arte de novelista, como seres vivos [...] Este arte no es exclusivo, sin duda, de nuestro gran novelista; pero ¡cuán pocos escritores logran, como él, llevar al recuerdo de los demás hombres a los hijos de su experiencia y de su dolor!”. Díez-Canedo había mostrado en números anteriores de la misma revista -básicamente en reseñas teatrales- el paulatino declive del maestro, y había sido el encargado de escribir sobre el homenaje tributado a Galdós, Unamuno y Cavia, mostrando siempre enorme respeto y admiración por su figura intelectual y por su obra<sup>25</sup>.

En diversas ocasiones destacó las habilidades técnicas y narrativas de doña Emilia Pardo Bazán. Con Gómez de Baquero sostuvo Díez-Canedo una diferencia respecto a su obra, diferencia que expuso claramente en *Índice*, y que reproducimos aquí, aunque la cita sea larga, tanto por lo que dice sobre doña Emilia como por el moderno enfoque de Díez-Canedo al abordar la literatura escrita por mujeres:

“En otro lugar hemos intentado caracterizarla, poniendo de relieve su afán por aparecer, entre escritores, como escritor, más que como escritora. La mujer igual al hombre, pudo ser su lema. Pero igual al hombre en el terreno del hombre. Un crítico muy distinguido, el sr. Gómez de Baquero, comentando palabras nuestras, no cree ver en ese impulso ‘falta de feminidad, sino signo de universalidad, de humanidad genérica’. Esto nos lleva a insistir en aquella apreciación. Si el sr. Gómez de Baquero ve ese signo en el ‘tono espiritual’, distinto del de ‘las escritoras que escriben como *sexus sequor*, bajo un blando sentimiento de feminidad’, se pone, sin duda, en un punto de

---

<sup>24</sup>*España*, nº 245, 8-1-1920. En la página 4 de este mismo número hay un artículo de Miguel de Unamuno titulado “Galdós en 1901”.

<sup>25</sup>*España*, nº 184, 17-10-1918. Muchos años después, volverá a incidir en la actualidad de Galdós: “Encuentro con Benito Pérez Galdós”, *El Sol*, 19-10-1934, portada.

vista diferente del nuestro. Para nosotros el sentimiento, el verdadero sentimiento de feminidad no se complace con el adjetivo 'blando'. Queda, en nuestro ánimo, para esa categoría de escritoras que, sin profundizar en su alma, han dado en sus libros algo que en la mujer es íntimo, sin duda, pero que está hecho más que de selección y sacrificio, de inhibición y facilidad, de tranquilos sentimientos maternos, de apacible consejo y caricia. No está aquí, sin duda alguna, la Pardo Bazán. Pero tampoco está en esa otra categoría femenina, quizá recién iniciada en la literatura, en que la personalidad de la mujer se adelanta a afirmarse, no como la del hombre, ni como su antagónica, sino, sencillamente, distinta, y fuerte, dura, universal como pueda serlo la del hombre mismo"<sup>26</sup>.

Pero sobre todo Díez-Canedo escribió sobre los prosistas de su tiempo. Una de sus referencias más tempranas la hallamos en 1908, fecha en que ya destaca los rasgos principales del arte narrativo de Pedro de Répide: "...es de desear que su fuerza de observación, su maravillosa vena picaresca, su exquisito ingenio, su conocimiento del espíritu y del habla de nuestro Madrid, se apliquen a una obra de creación que nadie puede llevar a cabo más victoriosamente que el autor de la que yo considero prodigiosa novela *Del Rastro a Maravillas*"<sup>27</sup>.

Uno de los artículos más extensos, entre los que publica en la revista *España* sobre novelistas, es el de Felipe Trigo, con motivo de su trágica muerte<sup>28</sup>. En éste se aprecia la ecuanimidad del crítico, que ni en tan delicado momento cede a la tentación del ditirambo o a la valoración benevolente propia de artículos similares<sup>29</sup>. Intenta adivinar las razones del éxito de Felipe Trigo -una de ellas estriba en que la calidad del público lector no era proporcional al número de ventas- y advierte un "riesgo de no muy larga supervivencia" en sus novelas (una vez más, el tiempo se ha encargado de darle la razón). Frente a los que

---

<sup>26</sup>"La condesa de Pardo Bazán", *Índice*, nº 2 (1921), p. 12. Recogido en *Conversaciones literarias. Segunda serie*, pp. 52-53. Sobre la condesa de Pardo Bazán y sobre estas ideas volverá en una nota necrológica publicada en *El Sol*, 13-5-1921, p. 3. Sobre la literatura escrita por mujeres, en otro artículo (publicado en *El Sol*, 20-6-1919, y luego recogido en *Conversaciones literarias*, 1921, bajo el título "Arte de mujer") ya señala, hablando de "Colette", que se esbozaba entonces "algo nuevo en el campo de la literatura, después de tantos siglos: el advenimiento de la mujer. Para nadie es un secreto que las mujeres han escrito siempre como los hombres". En el mismo artículo, refiriéndose a la Avellaneda, apunta: "...porque la Avellaneda fue, en efecto, la mujer más mujer de cuantas han escrito en lengua española. Pero lo que hay en ella de femenino es preciso ir desenredándolo poco a poco, separándolo de la ganga retórica común a todos los escritores de su tiempo, hombres y mujeres. Y no sólo las españolas son así: novelistas, poetisas, educadoras, han pensado como los hombres, a imitación de los hombres".

<sup>27</sup>"La fiesta del sainete", *El Globo* (Madrid), 12-4-1908, portada.

<sup>28</sup>"Felipe Trigo", *España*, nº 85, 7-9-1916. Todas las citas que siguen están tomadas de este número. Puede consultarse, además, el artículo de José María Fernández Gutiérrez: "Felipe Trigo: visto por sí mismo y por dos extremeños más", en *Alminar*, nº 41, pp. 8-9.

lo tachaban de naturalista, define en pocas pero acertadas líneas su talante: “sostienen, pues, extraña lucha en Felipe Trigo, un realismo poderoso y una en ocasiones feliz inventiva, con un afán de utopías descabelladas y un gusto por el personaje de excepción - el hombre y, sobre todo, la mujer de los tiempos futuros...”. En cuanto a su estilo, adolece de exceso de fórmulas. Desde un punto de vista socioliterario, destaca que “sí consiguió, Felipe Trigo, como muy pocos escritores españoles, algo que aquí parecía imposible: vivir de su pluma. Tal pensamiento debió guiarle siempre”. Como valoración final, sobresale la capacidad del crítico para diferenciar las ideas que animan la obra de su realización, y su aptitud para valorar cada una de ellas en su justa medida.

Más de un año después, al reseñar un libro de Manuel Abril sobre Felipe Trigo, reafirma lo dicho en su artículo anterior y añade unas frases interesantes sobre la capacidad de perdurar de las obras: “Las obras escritas con propósito meramente literario, si logran plena realización, son las que tienen, tan solo, posibilidades de supervivencia. Lo demás, su alcance ético, o político o social, se les da por añadidura”<sup>30</sup>.

Con motivo de la muerte de Joaquín Dicenta escribe un artículo que pasa muy por encima por su obra novelística. La razón principal hay que buscarla en la primera frase: “Todo Dicenta está en *Juan José*”<sup>31</sup>. La misma causa le llevó a escribir sobre José López Pinillos<sup>32</sup>, del que afirma: “Bastarían [...] esas narraciones, y, sino, las novelas cortas de *Frente al mar* [...] o *La sangre de Cristo*, para dar relieve al nombre de López Pinillos”. Para comprender el verdadero alcance de estas palabras hay que leerlas a la luz de lo que dicen las frases finales del artículo: “Cuando pasen los años y ya nadie recuerde al hombre de bien que acaba de morir, algo de todo esto que ha escrito [...] seguirá viviendo”. De la obra de Jacinto Octavio Picón destaca, también con motivo de su fallecimiento<sup>33</sup>, el dibujo del personaje femenino, pero advierte el envejecimiento de su obra para las nuevas generaciones.

Para conocer sus ideas sobre los novelistas de su tiempo resultan de interés los artículos publicados como “balance del año” en la revista *España* y en *La Nación*. En su

---

<sup>29</sup>Díez-Canedo se encargaba con frecuencia de *España* de escribir esas “necrológicas”, y sigue para ello la pauta que enuncia explícitamente en el n° 283 (2-10-1920): “No es, por tanto, hora de alabanzas la de la muerte: es, más bien, hora de rendir cuentas...”.

<sup>30</sup>“Acerca de Felipe Trigo”, *España*, n° 135, 8-11-1917. Compárese lo dicho aquí con lo que manifiesta sobre Galdós en el número antes citado. Una de las diferencias principales entre ambos radica en que en Galdós, además del alcance social, hay una mayor dosis de arte.

<sup>31</sup>“Joaquín Dicenta”, *España*, n° 110, 1-3-1917.

<sup>32</sup>“José López Pinillos”, *España*, n° 321, 20-5-1922.

<sup>33</sup>“Jacinto Octavio Picón”, *España*, n° 399, 8-12-1923.

“Balance de un año”<sup>34</sup> compendia las novedades que el género novelístico dio en 1921. Divide el artículo en dos secciones, la primera titulada “Los dioses” y la segunda “Los héroes”, estableciendo así una gradación descendente entre los novelistas. Primero habla de la condesa de Pardo Bazán (que había muerto en 1921), sobre cuya categoría de “diosa” se pregunta. Lo cierto, a juicio del crítico, es que “el último libro importante de la fecunda escritora es de 1908”. A continuación sigue Blasco Ibáñez. Pese a los buenos resultados económicos que obtiene, no deja de apuntar que “algunos eruditos, ciertos aficionados, saben que no están sus credenciales en regla. La generalidad de los lectores, no”. Lo que sigue es también en clave irónica, demostrando que calidad y cantidad, en este caso, son conceptos inversamente proporcionales. En la categoría de “Los héroes” sitúa a Miguel de Unamuno. Para el crítico, la aparición de *La tía Tula*, junto con *El sabor de la venganza* y *Las Furias* de Pío Baroja, “pueden dar fe de que el año no ha sido infecundo para el arte de la novela, aunque se empeñe en demostrar lo contrario esa profusión de mala yerba con que crecen, por los escaparates de los editores, los libros decorados con el pomposo título de ‘novela’ -y por lo general con una horrorosa cubierta en color”<sup>35</sup>. De su perspicacia crítica también en el terreno de la novela son muestra, además, estas palabras sobre Pérez de Ayala y Gabriel Miró: “¿Ni cómo habría de ser infecundo un año que se abre con *Belarmino y Apolonio*, de Ramón Pérez de Ayala, y se cierra con *Nuestro Padre San Daniel*, de Gabriel Miró? El libro de Pérez de Ayala es el único en su género -aparte ciertas tentativas- que puede darnos idea de algo nuevo, después de la generación a la que pertenecen Unamuno y Baroja...”<sup>36</sup>.

El segundo (y último) balance general sobre la novela que publicó en *España*, en 1924, comienza con unas breves notas descriptivas que resumen las características básicas

---

<sup>34</sup> *España*, nº 302, 7-1-1922.

<sup>35</sup> Sobre *Las furias* publicó Díez-Canedo una extensa reseña en *El Sol*, 24-11-1921. La obra de Baroja es frecuentemente elogiada por Díez-Canedo. *Vid.*, por ejemplo: “Pasa Aviraneta” (*La Voz*, 13-7-1920), “La vida de un conspirador” (*El Sol*, 19-4-1931, p. 2), “Baroja y sus intermedios” (*El Sol*, 13-12-1931, p. 2) o “Disputa y canción” (*El Sol*, 1-1-1933, p. 2).

<sup>36</sup> Para sus opiniones sobre la obra de Gabriel Miró véanse los artículos que publicó en *El Sol*, 8-5-1920, 15-12-1921 y 11-9-1926 (estos dos últimos son especialmente interesantes). En cuanto a Pérez de Ayala, véase “Los trabajos de Urbano y Simona”, *El Sol*, 22-2-1923, p. 6, donde afirma: “Cada nuevo libro de Pérez de Ayala nos muestra un grado más de perfección, una seguridad de medios expresivos y una amplitud de conceptos vitales que, sin duda, tocan ya a la maestría”; y también: “Los narradores III. Pérez de Ayala”, *La Voz*, 1-2-1921, p. 4, recogido en *Conversaciones literarias. Segunda serie*, pp. 41-44 con el título “Belarmino y Apolonio”, donde destaca que “...lo bueno que tienen sus libros -y esta novela en particular- es que las ideas están en ellos por añadidura; que, ante todo, son narraciones vivas de hechos, encarnados en figuras tan necesarias y evidentes en el mundo creado por el novelista como los hombres en el mundo de todos”.

de la producción novelística que más se leía, sin olvidar que a veces aparecían obras de valor:

“Como siempre, lo más abundante de la producción novelística española pertenece a la novela. Muchos libros novelescos; y además, semana por semana, las publicaciones populares [...]. Bastaría seguir con asiduidad una de estas series para tener idea clara de lo que es hoy, en España, el arte de la novela. Inventiva de melodrama o de comedia casera. Psicología de vals vienés. Claro está que sólo en términos generales; porque esos mismos cuadernos hebdomadarios nos dan, a veces, páginas de otro valor. Pero sin duda no son las que obtienen más lectores”<sup>37</sup>.

La lista que sigue no le permite, por su propio carácter de catálogo, comentarios extensos, pero, con todo, las pocas obras en las que se detiene (y los tan breves como acertados comentarios que hace sobre ellas) muestran su perspectiva crítica. Así, del verdadero alud de novelas se detiene en *Los trabajos de Urbano y Simona*, de Ramón Pérez de Ayala o *El secreto de Barba Azul*, de Wenceslao Fernández Flórez. De Unamuno dice: “Faltaría una de las notas más importantes si no mencionáramos la reedición de *Paz en la guerra*”. El repaso termina con una “Postdata” que dice así: “Ramón Gómez de la Serna ¿es novelista? Su *Secreto del Acueducto* tiene cariz de novela; pero quizá en ese libro y en todos los de su autor [...] no hay más que un personaje: Ramón, en cuya retina los hombres y las cosas toman los más diversos y, con frecuencia, los más reveladores escorzos”<sup>38</sup>. De la obra de Fernández Flórez volverá a ocuparse con motivo de la aparición de *Las siete columnas*, libro en el que, a su juicio, “afirma de modo indiscutible su personalidad y lleva a punto de perfección sus cualidades naturales, servidas por un estilo que sabe acomodarse, desde el tono solemne de la exposición hasta la susurrada familiaridad de algunas historias, a los diversos tonos de una acción ricamente imaginada y desenvuelta con atractivo constante”<sup>39</sup>.

Destacamos por su curiosidad una breve noticia de una estadística realizada en el Centro Español de Valparaíso sobre los autores más leídos que ofrece Díez-Canedo en uno

---

<sup>37</sup>“Libros de 1923”, *España*, nº 403, 5-1-1924.

<sup>38</sup>La figura de Ramón Gómez de la Serna la aborda por vez primera en *El Sol* con motivo de la publicación de *Pombo y Muestrario* (24-12-1918). Además de la descripción de Pombo, interesa lo que dice sobre la greguería, que “...no es invención de... Gómez de la Serna [...] Greguería es un verso de Virgilio, y greguería es aquello de ‘El toro, que era un perro...’. Son greguerías una *Historia Natural*, de Jules Renard, y una *Soledad*, de Góngora”. En cuanto a las obras de Ramón, las define así: “Todo lo hallaréis en estos libros; no los terminaréis nunca, no los abandonaréis nunca; hoy os irritarán, para encantaros mañana. Y en pocos minutos, sin volver la hora, encontraréis, acaso, después de treinta líneas que nada os dicen, lo que habéis buscado inútilmente en centenares de libros”.

de sus artículos<sup>40</sup>: el primer lugar lo ocupa Benavente, seguido de Blasco Ibáñez y Galdós. Ciertamente hay limitaciones, pues no sabemos si esta biblioteca tenía las últimas novedades publicadas en España, pero en cualquier caso los datos no dejan de ser interesantes aquí, particularmente en lo que respecta a los autores de novelas.

Otro ejemplo de su perspicacia crítica tenemos en su primera reseña a una novela de Francisco Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, donde escribe:

“Su prosa es el mejor anuncio de un nuevo escritor. Aún no es personal en todo momento; aún se advierten fórmulas reveladoras de lecturas apasionadas. Pero si estas fórmulas dan a conocer sus preferencias, conviene decir que sus preferencias van por buen camino [...]. Lo más importante está en el gusto del escritor por los tipos humanos que traza, dándoles una existencia no vulgar. Ya insista en ellos, ya los apunte al paso, logra siempre comunicarles el interés de lo visto. Prenda es ésta de buen autor de novelas. No quisiéramos que resultase vana: no lo esperamos tampoco”<sup>41</sup>.

Siguiendo con la cronología, en 1926 conviene destacar el artículo que publicó en *El Sol*, “De Proust a Salinas” (reseña sobre *Vispera del gozo*<sup>42</sup>), donde señala la influencia de Proust en Salinas, así como el papel de éste en la prosa española del momento, ya que, a juicio de Díez-Canedo, la obra es “entre los libros de prosa debidos a las más recientes promociones de nuestras letras, uno de los más bellos y significativos. Con él toma su autor, entre los prosistas, puesto equivalente al que entre los poetas le dio su libro *Presagios*”. Cuatro meses después publica en *La Nación* “Prosistas jóvenes de España. Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre”<sup>43</sup>, donde, además de destacar el carácter novedoso de cada uno de estos jóvenes prosistas, hace la siguiente caracterización de conjunto: “Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, nos dan la novela a la antigua, la novela ‘contada’, Unamuno, Baroja, Pérez de Ayala, las nuevas ideologías, los nuevos caracteres, la novela ‘pensada’; Azorín, Miró, los nuevos modos de decir, y con ellos, inolvidable, ese maravilloso libro de prosa creadora, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez”.

---

<sup>39</sup>*El Sol*, 27-5-1926, p. 2.

<sup>40</sup>“Los autores preferidos”, *España*, nº 390, 6-10-1923.

<sup>41</sup>*El Sol*, 2-4-1925, p. 2. Al reseñar la segunda novela de Ayala, *Historia de un amanecer*, escribe también con certeza (contrastada por el paso del tiempo): “Francisco Ayala [...] no desmiente en su segunda novela aquellos augurios que se complacían en hacer sus primeros lectores; pero, a decir verdad, no supera en este nuevo empeño el alcance del anterior” (*El Sol*, 15-7-1926).

<sup>42</sup>*El Sol*, 16-6-1926, p. 2.

<sup>43</sup>31-10-1926, p. 11. Sobre Jarnés había escrito ya una reseña a *El profesor inútil* en *El Sol*, 9-9-1926, p. 2.

Al año siguiente celebra la aparición de *Tirano Banderas*, señalando que “esta visión exacerbada, que pone, alrededor de cada cuerpo, como un ectoplasma luminoso, no es nueva en Valle-Inclán; es, por el contrario, cardinal en su estética”, más adelante indica la necesidad de “desechar la idea de una novela en clave”<sup>44</sup>. Otra muestra de su perspicacia es la reseña a *El jardín de los frailes*, de Manuel Azaña: “Para el público que lee este libro, sin concesión ni halago, ha de ser la revelación de un verdadero escritor, esperada por cuantos le conocían antes y realizada al fin, sin sorpresa, en estas páginas que, si no me engaño, son de las más bellas y fuertes de pensamiento que se escriben ahora en España y que, aceptadas o contradichas, han de dar a todos, hasta en su aspereza y sonoridad, sensación de seriedad y madurez genuinamente españolas”<sup>45</sup>.

### *La antología de prosistas*

Terminaremos este capítulo con un somero análisis de la única antología de prosistas que realizó Díez-Canedo: *Prosistas modernos* (Madrid, Instituto-Escuela. Junta para la Ampliación de Estudios, 1925). La obra alcanzó, que sepamos, hasta la 5ª edición (en 1934). Las tres primeras ediciones (la tercera es de 1930) son distintas entre sí, siguiendo un proceso de ampliación, que se explica en la “Advertencia del recopilador”. Básicamente tal proceso tiende a ampliar los límites, tanto del género como del espacio dedicado a los textos. En lo que respecta al género, llegando más allá del estricto del “cuento” (al permitirse fragmentos de prosa); en cuanto al espacio, la ampliación se traduce en incluir también los escritores hispanoamericanos, cosa lógica si tenemos en cuenta la concepción al respecto de Díez-Canedo, puesta de manifiesto desde el título de su discurso de entrada en la Real Academia: “Unidad y diversidad de las letras hispánicas”.

Aunque la selección tiene unos objetivos básicos que la limitan también en los contenidos (y así lo indica el autor al justificar algunas de las selecciones<sup>46</sup>), el libro interesa para estudiar la vertiente crítica de Díez-Canedo precisamente porque su

---

<sup>44</sup>“*Tirano Banderas*”, *El Sol*, 3-2-1927, p. 2. Díez-Canedo es un atento seguidor de la obra de Valle-Inclán, vid. “¡*Viva mi dueño!*, una novela de Valle-Inclán”, *La Nación*, 3-2-1929, donde anota: “Yo creo que Valle-Inclán está escribiendo ahora, en este ‘Ruedo ibérico’, la obra que mejor ha de representarle ante lo porvenir. En cierto modo es como una síntesis de su obra entera de escritor”.

<sup>45</sup>“Manuel Azaña, *El jardín de los frailes*”, *El Sol*, 2-6-1927, p. 2.

<sup>46</sup>Recuérdese que este volumen constituía el tomo IV de la “Biblioteca Literaria del Estudiante”, colección dirigida por don Ramón Menéndez Pidal.

dedicación a la prosa es más bien escasa. Si partimos de la edición definitiva, la tercera, tenemos un total de treinta prosistas, de los que diez son de procedencia hispanoamericana. El orden de los autores es cronológico (por fecha de nacimiento), y va de 1781 a 1889. La mayoría son escritores ya fallecidos en la fecha de esta tercera edición, salvo Armando Palacio Valdés y Gabriela Mistral. Los fragmentos de prosa van precedidos por un brevísimo párrafo contextualizador. Los mayores elogios se los lleva Pérez Galdós, pero rompe la brevedad, hasta doblar el espacio habitual, al hablar de Marcelino Menéndez Pelayo y Gabriel Miró.

En cuanto a la vigencia de la selección, el éxito es mayor entre la nómina de literatura hispanoamericana que en la española. Si atendemos a los hispanoamericanos, todos seguirían formando hoy parte de una selección de prosistas con esta acotación temporal (citamos según el orden que da el seleccionador): Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Ricardo Palma, Jorge Isaacs, José Martí, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, José Enrique Rodó, Amado Nervo y Gabriela Mistral. En cambio, si entre los españoles es indiscutible la elección de Cecilia Böhl de Faber, Serafín Estébanez Calderón, Ramón de Mesonero Romanos, Mariano José de Larra, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda, Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés, Ángel Ganivet, Gabriel Miró y, en un sentido amplio, quizá se aceptaría hoy que figurasen Emilio Castelar y Marcelino Menéndez Pelayo, en cambio no están en nuestros días a la altura de éstos los nombres de José Somoza, Antonio de Trueba, Mariano de Cavia o José Nogales.



## 2.7. Reflexiones acerca de la traducción

### *Introducción*

En realidad, este capítulo está estrechamente vinculado a los que hemos dedicado a la literatura catalana y a las literaturas extranjeras, si bien, como ya manifestamos en otro lugar, las traducciones de Díez-Canedo, que hoy siguen siendo perfectamente válidas, merecen un estudio de extensión que todavía no ha sido abordado.

En cuanto a la licitud de estudiar la obra de traducción dentro de un trabajo dedicado a analizar la obra crítica de Díez-Canedo, él mismo señaló en diversas ocasiones la estrecha conexión existente entre la obra de traducción y la obra crítica, al indicar que una de las cualidades esenciales del traductor ha de ser la excelente penetración y comprensión de lo traducido, llegando a niveles de fina crítica. En palabras del propio Díez-Canedo:

“Esta comprensión implica un sentido crítico indubitable. El traductor es crítico o no es nada; en el arte de traducir, tan bajo en ocasiones, y en ocasiones tan rebajado, cabe una personalidad que la del autor no puede eclipsar nunca. Y esto, más que cuando se sustituye y se ‘adapta’ a capricho -con lo cual, muchas veces, no se hace sino esquivar dificultades- cuando se sigue de cerca el original, sorprendiendo lo que no puede mudarse de ningún modo, y deslindándolo de aquello que es puramente de circunstancias; lo cual es aplicable tanto a la *Iliada* como a la última novela parisina”<sup>1</sup>.

A lo largo de la dilatada labor intelectual de Enrique Díez-Canedo, la traducción desempeñó uno de los papeles más importantes, sólo superado por la atención que dedicó a la crítica literaria. Su labor de traducción supera, incluso, a la de creación poética. Díez-Canedo destacó especialmente como traductor del francés, si bien realizó además traducciones del catalán, portugués, inglés, alemán y versiones de lenguas

---

<sup>1</sup>Reseña sobre *Shelley and Calderon*, de Salvador de Madariaga, *El Sol*, 1-6-1919, p. 6. Ideas similares expone con motivo del estreno de su traducción de *Sigfried*, de Jean Giraudoux: “Y consagrado yo habitualmente a la crítica teatral, no estimo que con esta versión hice cosa distinta; porque una traducción, ¿qué es, si no es obra crítica?”, en Enrique Díez-Canedo: “Autocrítica. ‘Sigfried’”, *ABC*, 6 de noviembre de 1930; lo mismo afirma en “Prosistas españoles. Ramón María Tenreiro”, *La Nación*, 26-8-1928. Muchos años después, en *Juan Ramón Jiménez en su obra*, volverá sobre esta idea: “Toda traducción es obra de crítica -descontando, claro está, esas traducciones comerciales, puramente mecánicas, que tanto abundan” (pp. 98-99).

eslavas. Quizá una de las mejores pruebas de su excelente labor como traductor del francés sea la reedición de la antología titulada *La poesía francesa moderna*, realizada en colaboración con Fernando Fortún<sup>2</sup>. La actividad de traductor, como la de crítico, le acompañó a lo largo de toda su vida, desde 1900<sup>3</sup> hasta 1944, cuando ultimaba, seguramente, la *Oceana* de Harrington, un texto utópico traducido, ironías del destino, en los duros años del exilio.

En el “Contexto biográfico y cultural...” hemos evocado sus primeros contactos con la lengua francesa y con el mundo de la traducción a través de su madre. Luego, con el devenir de los años, la traducción habría de ser una actividad complementaria de su labor como profesor de francés en la Escuela Central de Idiomas, en Madrid, cargo que desempeñó desde 1911 hasta la guerra civil; no es de extrañar, pues, que el mayor número de sus traducciones sea del francés. Pero lo importante no es el número de traducciones, sino su calidad, y en este aspecto podríamos aducir varios testimonios sobre las de Díez-Canedo. Traeremos, como ejemplo, éste de García Yebra: “de Enrique Díez-Canedo me consta que traducía muy bien del francés”<sup>4</sup>.

Pero, como hemos indicado, no fue la lengua francesa la única a la que dedicó su atención. De hecho, su primera traducción importante (que fue, además, el primer libro que publicó) fue del catalán (idioma que conocía muy bien pues había vivido en Cataluña durante su infancia, desde 1882 hasta 1891), nos referimos a *La muerte de Isidro Nonell* (1905), libro que le convirtió, además, en el primer traductor al castellano de Eugeni d’Ors. Pero antes de esa traducción había realizado otras, y a partir de esa fecha comenzará a publicar traducciones en diversas revistas. Puesto que en el capítulo titulado “Diarios y revistas en que colaboró” hemos trazado ya el itinerario de los medios en que ejerció la traducción, nos centraremos ahora en sus libros. Estando ya en Madrid, muy influenciado por el Modernismo y la presencia de los modelos literarios franceses, publicará *Del cercado ajeno* (1907)<sup>5</sup>. La estancia en París resultará enormemente fructífera también desde el punto de vista de la traducción. Publica *Imágenes* (1910) y prepara la que será su obra de traducción más importante (realizada

---

<sup>2</sup>Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún: *La poesía francesa moderna. Antología*. Madrid: Renacimiento, 1913. La última reedición ha sido realizada en Oviedo: Libros del Peixe, en 1994, con prólogo de José Luis García Martín.

<sup>3</sup>En su reseña sobre la traducción realizada por Manuel Machado de *Fiestas Galantes*, de Paul Verlaine (publicada en *La Lectura*, abril 1908, pp. 437-439, p. 438), el propio Díez-Canedo da esta fecha.

<sup>4</sup>V. García Yebra: *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid, Gredos, 1989, p. 207.

en colaboración con Fernando Fortún): *La poesía francesa moderna. Antología* (1913)<sup>6</sup>. De hecho, entre estas tres obras de traducción hay estrechos vínculos, si atendemos al panorama de la literatura francesa que se ofrece en ellas.

Tradujo para algunas de las casas editoriales más importantes de la época, como Calleja, Biblioteca Nueva o Editorial Cervantes<sup>7</sup>. Si atendemos al volumen de obras traducidas, a las de la lengua francesa les siguen, a considerable distancia, las del inglés y, en menor medida las del catalán, el italiano, el alemán y el portugués. Cierran el grupo el ruso y el noruego. Ahora bien, conviene precisar que no en todos los casos se trata exactamente de traducciones, sino que hay también versiones, sobre todo en lo que respecta a las lenguas eslavas<sup>8</sup>. La mayor parte de estas traducciones y versiones son de textos literarios, con un reducido número de obras de historia del arte (no olvidemos que Díez-Canedo fue profesor de Elementos de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid desde 1911 hasta la guerra civil) y algún que otro texto de carácter político. Un somero repaso por los nombres traducidos mostrará que están representados algunos de los escritores más importantes de la literatura universal, con especial atención a la francesa. Así, del francés tradujo a Charles Baudelaire, Paul Claudel, Alejandro Dumas, André Gide, Francis Jammes, Jean Lafontaine, Valéry Larbaud, Leconte de Lisle, Prósper Merimée, Stendhal o Paul Verlainé; del resto de las literaturas señaladas destacan Walt Whitman, Joan Maragall, Benvenuto Cellini, Benedetto Croce, H. Heine, Gomes Leal o A. Pushkin. En cuanto a los géneros, sin duda fue la traducción poética el que más le interesó.

---

<sup>5</sup>Para un temprano análisis de esta obra y de su influencia en la lírica hispánica del momento véase: Rafael Alberto Arrieta: "Cincuentenario lírico", *La Prensa* (Buenos Aires), 17 de noviembre de 1957.

<sup>6</sup>Mariano Picón-Salas dijo de este libro que "...tan claro y documentado en sus noticias, tan justo en sus traducciones, no sólo sirvió para completar y hacer el balance de la revolución modernista, sino que anticipaba ya, por 1913, algunos de los caminos e influencias por donde iba a transitar la nueva poesía" ("Recuerdo", *Litoral*: "Al poeta Enrique Díez-Canedo", México, agosto de 1944. n° 3, pp. 31-32). Una extensa autocrítica de la obra tenemos en *La nueva poesía* (pp. 25-27).

<sup>7</sup>Parte de la correspondencia que mantuvo con José Ruiz Castillo (director de Biblioteca Nueva) entre 1920 y 1923 se conserva en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, y arroja datos interesantes sobre sus traducciones en este periodo.

<sup>8</sup>La tarea de divulgador de literaturas extranjeras que ejerció Díez-Canedo no se circunscribió a una serie de comentarios, sino que lo importante para él eran los textos, de ahí que, cuando era posible, junto a su artículo tradujese o versionase también textos del autor estudiado. En algún caso se trata incluso de la primera versión al español, según el crítico. Tal sucede con la versión de un poema de A. Blok en el n° 315 (8-4-1922) de la revista *España*. Además de que sea la primera versión, interesa el método seguido por el crítico y traductor, que nos habla de su probidad y exhaustividad: "Nos hemos servido, para la traducción, principalmente, de una versión inglesa publicada en el suplemento literario del *Times*, confrontándola con otra francesa de la *Revue de Genève* y con una italiana del libro *Poesía e arte bolsévica*, hecha por G. Bomstein y T. Interlandi. En esta última está curiosamente alterado el orden de las estrofas".

Pese a esta interesantísima nómina y a la calidad de sus traducciones lamentablemente el análisis de su labor como traductor no ha sido objeto todavía de un serio estudio de conjunto. No se podrá estudiar adecuadamente el capítulo de la historia de la traducción en el siglo XX, y en especial el de la penetración de las letras francesas en la Edad de Plata, justo uno de los momentos de mayor influencia de aquella literatura, sin conocer exactamente la obra de traducción de Enrique Díez-Canedo, valoración que ya ha empezado a emprenderse. Así, Miguel Gallego Roca ha señalado que: “Con su producción [Díez-Canedo] ayudó a crear un nuevo canon de autores extranjeros a la vez que dotaba de importancia literaria y estilística a las traducciones de poesía. Las suyas fueron leídas y reeditadas durante cerca de treinta años y aún hoy algunas son reconocidas como decisivas en la evolución de la poesía española de la primera mitad de siglo”<sup>9</sup>. Sí se han realizado algunas aproximaciones, tales como la de Valentín García Yebra (1989), Miguel Gallego Roca (1996), el proyecto de investigación (inédito) de Ana Herrera Ferrer, titulado *Traducción y recreación (Verlaine en España entre el modernismo y las vanguardias)*<sup>10</sup> o el artículo de Miguel Ángel Lama titulado “Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera”<sup>11</sup>. No es ésta la ocasión para realizar tal estudio, pero sí para sugerir que se trata de un campo de investigación muy interesante, para el cual ofrecemos aquí algunos datos.

Las traducciones son, además, especialmente interesantes a la hora de analizar su labor como crítico literario: no sólo porque muestran la posibilidad del crítico de acceder a otras literaturas, sino también porque dan información sobre los gustos literarios y orientaciones estéticas de Enrique Díez-Canedo. En este sentido, es importante observar la correspondencia que se da en algunos casos con sus reseñas. Algo similar cabe decir de su obra poética (especialmente interesantes resultan los textos metapoéticos) y de los prólogos, epílogos, etc. Es evidente, de todos modos, que además hay que tener en cuenta razones de sociología de la literatura, tales como puedan ser los prólogos y traducciones

---

<sup>9</sup>Miguel Gallego Roca: *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería: Universidad de Almería, 1996, p. 51. En las pp. 51-58 estudia la importancia de las antologías de poesía traducida de Díez-Canedo y en las pp. 239-241 sus traducciones para la revista *Índice*.

<sup>10</sup>Leído en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, en 1997.

<sup>11</sup>Publicado en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 22-23 (1999-2000), n.º de *Homenaje a Enrique Díez-Canedo*, pp. 191-228. El artículo realiza un buen análisis de las dos magnas antologías de literatura francesa y de buena parte de las obras de traducción, y de especial interés resulta la lista que ofrece al final de “Poetas traducidos y seleccionados por Díez-Canedo en sus versiones poéticas y sus antologías”. En este mismo número de *Cauce*, quien esto escribe ha publicado un artículo sobre la traducción en Díez-Canedo, artículo que está corregido y ampliado en el presente capítulo.

por encargo, donde la elección no siempre es realizada por el propio crítico. Para poder deslindar, en la medida de lo posible (ya que es un terreno complicado) hay que acudir a las memorias, epistolarios y estudios monográficos sobre las editoriales y periódicos en que trabajó.

Sus ideas sobre la traducción no llegó nunca a sistematizarlas en un volumen. Si el primer paso ha de consistir, pues, en reunir toda su obra crítica y extraer sus reflexiones sobre la traducción, el siguiente (o paralelo) ha de ser el de reunir el corpus de las traducciones de Díez-Canedo, pues además de las que indicamos en la bibliografía final, hay varias traducciones dispersas en periódicos, revistas y prólogos escritos a lo largo de su dilatada vida intelectual (véase el capítulo titulado “Diarios y revistas en que colaboró”), a lo que hay que sumar las traducciones inéditas conservadas en el AEDC<sup>12</sup>.

### *Valoraciones sobre su obra de traducción*

Probablemente una de las mejores pruebas que tenemos de la excelencia como traductor de Díez-Canedo sea la vigencia que todavía tienen sus traducciones. Aunque en la bibliografía final hemos consignado las reediciones más recientes de sus obras,

---

<sup>12</sup>Como muestra de la importancia de la labor de traducción en su trayectoria intelectual, traemos aquí una descripción de algunos de los textos más importantes, entre los inéditos, que se conservan en el AEDC:

-Alejandro Pushkin: *El convidado de piedra y otros poemas dramáticos*. Traducción de Enrique Díez-Canedo. Consta de una copia manuscrita y dos mecanografiadas.

-Alejandro Pushkin: *Mozart y Salieri*. Es otra traducción suya, aunque no se indica. Consta de un manuscrito y una copia mecanografiada.

-Carpeta sin título que contiene traducciones de poetas de todo el mundo: desde Rilke a la poesía japonesa, pasando por la rusa (hay dos copias mecanografiadas de 206 folios cada una).

-Carpeta titulada: *Traducciones no reunidas en tomo, a fin de 1933*: en total son 280 folios mecanografiados. Al comienzo, en un papel distinto, hay siete cuartillas manuscritas a modo de índice.

-Dos cuadernos:

El primero, titulado “Libro I”, son traducciones poéticas de literatura universal, precedidas de unas páginas sueltas con el rótulo: “Traducciones no reunidas en tomo, a fin de 1933”, que funcionan a modo de índice.

El segundo cuaderno, titulado “Libro II”, lo forman 205 cuartillas manuscritas numeradas con traducciones de literatura universal: se incluye a Maiakowski, Marinetti y poesía japonesa, entre otros.

-Carpeta titulada *Como una antología de poetas americanos. Traducciones*. Son cuartillas manuscritas sin numerar que contienen traducciones realizadas por poetas americanos.

Hay también una serie de materiales de trabajo (cuartillas manuscritas que contienen índices, fichas bibliográficas y una interesante serie de recortes de traducciones con un índice manuscrito al frente), entre los que destacan un grupo de cinco cuadernos, todos ellos manuscritos, con traducciones y poemas de Díez-Canedo. Uno de ellos contiene apuntes sobre poetas españoles traducidos al francés, alemán, inglés, italiano, portugués... Incluye al final recortes de prensa con poemas en sus lenguas originales y traducciones. Además se conservan los originales de algunas de sus más importantes obras de traducción: *Del cercado ajeno. Versiones poéticas, Imágenes...* No obstante, debe advertirse que el AEDC no está totalmente catalogado y que el día que se haga su catalogación con carácter exhaustivo muy probablemente se hallarán más traducciones, amén de otros documentos de interés.

vamos a dar aquí dos muestras: en España se editó de nuevo, en 1994, la antología que hizo con Fernando Fortún (*La poesía francesa moderna. Antología*), agotándose la edición<sup>13</sup>, y sigue vendiéndose con éxito un texto tan importante como los *Poemas en prosa* de Baudelaire. Lo mismo podríamos indicar al otro lado del Atlántico: en México sigue consultándose su traducción de *Oceana*, de Harrington o la de *Tres historias*, de Prosper Merimée.

No obstante, vamos a citar algunos testimonios de su valor como traductor, deteniéndonos algo más en su obra magna: las dos ediciones que tuvo su antología de la poesía francesa, en 1913 y en 1945 (corregida y aumentada). Ambas resultaron fundamentales para el conocimiento que de la literatura francesa en España e Hispanoamérica tuvieron las generaciones que se enmarcan entre ambas cifras. Las reseñas de ambas ediciones destacan el buen hacer con que fueron concebidas y guiadas, así como su repercusión. Para Mariano Picón-Salas, este libro, “tan claro y documentado en sus noticias, tan justo en sus traducciones, no sólo sirvió para completar y hacer el balance de la revolución modernista, sino que anticipaba ya, por 1913, algunos de los caminos e influencias por donde iba a transitar la nueva poesía”<sup>14</sup>.

En la “Advertencia preliminar” a la edición de Losada (1945) alude a las diferencias existentes entre ésta y la de 1913, a que esta nueva edición aumentada era un proyecto ya antiguo y a las circunstancias de su elaboración, en las que, una vez más, aparecen la fractura y la factura de la guerra civil española:

“Yo mismo, al llevar a cabo el nuevo trabajo, cumpliendo así un propósito que nunca abandoné, he tenido que acomodarme a la falta de los más de mis libros y apuntes, cuyo paradero actual desconozco. Algunos amigos me han auxiliado, poniendo generosamente a mi disposición sus bibliotecas y dándome indicaciones y consejos [...]. No me ha sido posible disponer de algunas traducciones ajenas que tenía anotadas y a la mano entre mis papeles, y así, he tenido que prescindir de ellas o sustituirlas con otras hechas expresamente” (p. 6).

---

<sup>13</sup>Una comparación de ésta con la edición de 1913 tenemos en Guillermo de Torre: “*La poesía francesa. Del romanticismo al superrealismo*. Antología ordenada por Enrique Diez-Canedo”, *Sur* (Buenos Aires), mayo 1946, pp. 76-81, pp. 79-80.

<sup>14</sup>M. Picón-Salas: “Recuerdo”, en *Litoral (al poeta Enrique Diez-Canedo)*, agosto 1944 (nº especial), pp. 31-32, p. 31. Otra reseña elogiosa es la de Jorge Puccinelli: “Del Romanticismo al Superrealismo en la poesía francesa”, *La Prensa* (Lima), 14 de abril de 1946. En el mismo sentido se pronunció José Emilio Pacheco: “1879-1944. Unidad y diversidad de Enrique Diez-Canedo”, *Proceso* (México D.F.), nº 124, 19 marzo 1979, pp. 52-53.

Entre los cambios más importantes hay que señalar el capítulo inicial (“Los grandes románticos”) y el final (“Las escuelas de vanguardia”). Aunque ésta fue sin duda la traducción más importante que hizo, no es la única que afectó de forma notable en la introducción de la nueva estética en España. Rafael Alberto Arrieta puso ya hace años de manifiesto el destacado papel desempeñado por otro libro suyo de traducciones, *Del cercado ajeno*<sup>15</sup>. En una valoración más reciente, José Emilio Pacheco escribía: “Sin desmedro de Juan Ramón Jiménez ni de González Martínez, se puede afirmar que Enrique Díez-Canedo fue el más grande traductor poético de su generación”<sup>16</sup>.

### *Varios problemas sobre la traducción*

Uno de sus trabajos más interesantes sobre los problemas de la traducción se encuentra en el prólogo a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, de Fernando Maristany, prólogo que se recogió después en el n° 154 de *España*<sup>17</sup>. En dicho artículo aborda aspectos básicos, tales como el problema de la traducción del verso y de la dignidad del oficio de traductor, amén de otras cuestiones siempre presentes al hablar de una antología, como por ejemplo los criterios de selección. Recogemos algunas palabras sobre el oficio de traductor, porque sobre los otros aspectos volverá en más artículos, pero no sobre éste en el modo aquí tratado:

“...un traductor, dicen que está siempre en condiciones de inferioridad. Se tiene a menos esta labor de segunda mano, supuesto lo sea. Se olvida que así entran en la poesía de los pueblos voces y formas de los demás y que en los dominios espirituales no hay conquista estéril. Y no se tiene en cuenta la victoria que significa ceñir en palabras estrictas un pensamiento dado, ni que para interpretar a un buen poeta creador se requiere un buen poeta receptivo. Se achaca, en general, el escaso valor de las traducciones, a las traducciones malas, que tanto abundan, y en las traducciones versificadas, mucho más”.

En otro artículo sobre la traducción, significativamente titulado “Escuela de sacrificio”, el primer párrafo dice:

---

<sup>15</sup>Rafael Alberto Arrieta: “Cincuentenario lírico”, *La Prensa* (Buenos Aires), 17 de noviembre de 1957.

<sup>16</sup>José Emilio Pacheco, art. cit., p. 52.

<sup>17</sup>21-3-1918.

“Toda traducción, y más si es en verso, ha de sacrificar algo de su original. El arte del traductor ha de consistir, pues, en sacrificar lo meramente circunstancial y decorativo para sacar limpio lo que constituye la obra de arte; y si no, que se abstenga. Para muchos traductores, sin embargo -y todos los días lo estamos viendo en demostraciones palpables, no hay más que una dificultad: la elección de la víctima. Esos lo sacrifican todo, todo lo ajeno, se entiende, en aras de una necesidad, de un capricho o de una infantil vanagloria”<sup>18</sup>.

Un obstáculo importante a la hora de traducir es la proximidad de las lenguas. En *España* Díez-Canedo se detiene especialmente en el caso del portugués, mencionado en más de una ocasión. La razón es la siguiente:

“Traduciendo poesía el peligro es constante [...]. Se va calcando el verso portugués, y el mejor trasunto que de él puede darse es la mera transcripción. De pronto surge la palabra imposible. No cabe amplificar el verso que suena, casi, como el español. Si se cambia el epíteto, muda el carácter de la poesía. El parentesco de los idiomas acrece las dificultades del traductor concienzudo, porque, cuanto mayor, tanto menor es la libertad que consiente. Una lengua totalmente disímil, en que todo ha de ser interpretado y traspuesto, es cien veces preferible”<sup>19</sup>.

Díez-Canedo habla con conocimiento de causa, pues además del caso portugués conocía perfectamente el del catalán. En este sentido, los otros escollos fundamentales de los traductores de lengua castellana eran el francés y el italiano. Con motivo de una traducción de Anatole France afirma: “Entre las vulgares creencias más o menos inexactas, hay una de todo punto inadmisibile: la de que se puede leer perfectamente, por la generalidad del público español, a un autor francés en su propia lengua”<sup>20</sup>. Respecto al italiano dice: “Una poesía italiana, como su forma no sea muy libre, o se traduce sola o no se parece nada a su versión en castellano. El parentesco de ambas lenguas es una gravísima dificultad”<sup>21</sup>.

Además de estas cuestiones artísticas alude a otras más prosaicas pero no por ello menos importantes, pues en el fondo redundan en la calidad de las traducciones. Así entramos en el complejo mundo editorial, que termina marcando, en último término, cuestiones artísticas:

---

<sup>18</sup> *La Voz*, 19-8-1920, p. 3.

<sup>19</sup> “Líricos brasileños”, *España*, nº 381, 4-8-1923.

<sup>20</sup> Reseña a la traducción de *Cuentos de Dalevuelta-Clío*, de Anatole France, por L. Ruiz Contreras, *El Sol*, 23-4-1919, p. 4. En el artículo aprovecha Díez-Canedo para criticar la sistemática traducción de los nombres propios y los topónimos franceses al español.

<sup>21</sup> “Escuela de sacrificio”, *La Voz*, 19-8-1920; p. 3.



“Un editor que quiere traducir obras extranjeras, se las da a personas que lo hacen bien o mal, les paga lo menos que puede y tarda en pagarles lo más posible.

Hay, por de pronto, un problema de capacidad, y después otro de conciencia. El que traduce un libro, ¿está realmente en disposición de hacerlo? Si le pagan poco, ¿pondrá en su trabajo toda la atención necesaria? El editor no suele formular para sus adentros estas preguntas, y si las formula, él mismo se contesta con un: ¡qué más da! [...] También entre éstos hay algunos que no se conforman con el ¡qué más da! Pero sería necesario que se conformasen asimismo con el pagar bien y con el pagar en seguida”<sup>22</sup>.

En este artículo informa de que algunos literatos han emprendido la tarea de mejorar el panorama, pero para ello será imprescindible, señala el crítico, la colaboración de los editores.

Díez-Canedo habla de muchos casos de pésimas traducciones, sobre todo en lo que respecta a obras de teatro. Esta cuestión es importante al estudiar la penetración de los autores y las obras extranjeras en España. Así, el mayor problema que tenía la obra de Bernard Shaw en nuestro país era precisamente su traductor: “El señor Broutá ha sido, hasta ahora, la barrera más firme que se ha levantado entre los lectores de lengua española y el espíritu de Bernard Shaw. Su español bárbaro llega a hacer ilegibles las obras que ha traducido, prescindiendo siempre de los prólogos en que el autor inglés ha puesto tanto quizá como en las obras mismas. Pero el señor Broutá tiene autorización exclusiva de Shaw para traducirle...”<sup>23</sup>.

Otra cuestión importante es la selección de lo que se traduce, como explica en “Clásicos”, artículo en que realiza un estado de la cuestión de las traducciones de clásicos en España (donde ocupan un destacado lugar las traducciones catalanas<sup>24</sup>):

“Se traduce mucho, se traduce quizá con exceso. Los catálogos de la librería española registran hoy más nombres extranjeros que nacionales. Y esta producción extranjera, ni siempre ociosa ni siempre atinadamente elegida, que se vuelca en nuestro mercado, no ahoga la de libros originales [...]. Diremos, desde luego, que muchas de esas obras originales son de tan escaso interés como los tres cuartos de las traducciones que salen a la luz [...] Se traduce a los clásicos, pero a éstos, muy poco”.

---

<sup>22</sup>“Todos se casan / La gloria póstuma / ¿Qué debe leerse? / Pero hay dificultades...” *España*, nº 283, 2-10-1920. Sobre el tema pecuniario volverá en términos similares en “Editores y escritores”, *España*, nº 313, 25-3-1922.

<sup>23</sup>“Bernard Shaw en Eslava”, *España*, nº 291, 27-11-1920.

<sup>24</sup>*La Voz*, 18-9-1920, p. 3. En: “Una colección de clásicos griegos y latinos” (*El Sol*, 23-3-1925, p. 2) elogia las traducciones de la Fundación Bernat Metge.

En otro artículo afirma que “toda generación literaria debe traducir a los clásicos. Las literaturas de lenguas que se llaman muertas, siguen viviendo...”<sup>25</sup>. En este artículo se advierte su buen conocimiento de las traducciones de clásicos en otras lenguas, concretamente el inglés y el francés, mencionando colecciones todavía hoy válidas, como la inglesa Loeb. Con su ironía habitual, nuestro crítico termina su “Balance de un año” correspondiente a 1921 con estas reveladoras palabras: “Se sigue traduciendo mucho, en todos los géneros: a veces, hasta se traducen obras de mucha significación”<sup>26</sup>. Pero cantidad no parece ir unida aquí a calidad, ni siquiera a excesiva atención, pues en otro artículo, donde reseña la traducción de la *Fedra* de Unamuno al italiano, escribe: “Contrasta el escaso rumor que se levanta aquí por la traducción de un libro importante - aunque bastaría a explicarlo el escaso rumor que levanta un libro original- con el interés despertado en Italia, antes y ahora, por los libros de Unamuno”<sup>27</sup>.

Sobre la importancia que tienen ciertos aspectos que podríamos denominar “externos” en el mundo de la traducción volvió en otros artículos. Traemos aquí como ejemplo el titulado “Dos Premios Nobel: Reymont y Spitteler”<sup>28</sup>, donde analiza un fenómeno que hoy sigue siendo actual: hay libros que se traducen por la fama que en un determinado momento alcanza su autor. En este sentido, los premios Nobel desempeñaban (y siguen desempeñando) una labor fundamental en lo que al acicate para traducir se refiere. El artículo es un ejemplo de cómo la muerte de un premio Nobel, el poeta suizo-alemán Carlos Spitteler, y la proclamación de otro, el polaco Ladislao Reymont, motivaron la traducción de sus obras al español. Pero no sólo los premios son importantes para incentivar las traducciones, también las guerras. Así, la primera guerra mundial aumentó las traducciones del ruso al español, si bien no siempre se traducían del original, pues “el procedimiento antiguo de la traducción indirecta”<sup>29</sup> (normalmente del francés) se seguía empleando en muchos casos.

---

<sup>25</sup>“Los nuevos clásicos / A la memoria de Henry Bataille”, *España*, nº 335, 16-9-1922. Similares ideas expresa en el artículo que acabamos de citar titulado “Una colección de clásicos griegos y latinos”: “Cada generación literaria que se acerca a los clásicos sale del encuentro mejorada y fortalecida”.

<sup>26</sup>“Belloc en Madrid / Alice Meynell / ‘Fedra cristiana’”, *España*, nº 303, 14-1-1922. En el balance correspondiente a 1923 (*España*, nº 404, 12-1-1924) se extiende algo más sobre las traducciones, a las que dedica un apartado concreto, pero las características del artículo no le permiten explayarse tanto como desearíamos. La misma queja, limitándola al género teatral, expone en “Traducciones”, *El Universal* (México), 15-5-1926.

<sup>27</sup>*España*, nº 353, 20-1-1923.

<sup>28</sup>*El Sol*, 6-1-1925, p. 2.

<sup>29</sup>“Apuntes de un lector”, *El Sol*, 13-4-1919.

A todas luces, mucho más interesante resulta para nuestro objetivo el titulado “La traducción como arte y como práctica”<sup>30</sup>. El origen del artículo no es otro que la explicación de los propósitos que tenía el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, dependiente de la Sociedad de las Naciones que, en palabras del propio crítico, “trabaja por llegar, en lo posible, a un acuerdo en materia de traducciones, que asegure a todos los países no sólo el respeto a las leyes de propiedad intelectual, sino, principalmente, la difusión del pensamiento genuino con que cada uno contribuye a la cultura de la humanidad” (p. 235). Se trata de un proyecto cuyas bases se establecieron ya en 1927 y que en las fechas en que se escribió el artículo se estaba ampliando. De hecho, Díez-Canedo participó activamente en este proyecto, pues el 15 de mayo de 1930 fue nombrado miembro de la Comisión Española de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, y en diciembre de 1931 asistió en París, como ya indicamos en el “Contexto biográfico y cultural...”, a la Conferencia de técnicos allí reunida por el Instituto de Cooperación Intelectual, centrada en la cuestión de las traducciones. En realidad, hacia 1929 todavía quedaba mucho por hacer, como indican estas líneas: “Cuestiones de estética, acerca de la posibilidad o no posibilidad de la traducción; de método; de elección de libros y traductores; de legislación en la materia: todo ello entra en el plan de trabajos” (p. 236). A lo largo de su artículo, Díez-Canedo contestará a algunas de estas preguntas. Su comienzo es categórico: “Creo firmemente en la posibilidad de la traducción [...]. En una obra literaria existe, sin embargo, una parte que no es traducible: hay que admitirlo desde el comienzo” (*idem*). No cree que en la traducción del verso se sacrifique necesariamente más que en la prosa.

Al hablarnos de los libros que se han de traducir, da unas notas interesantes para la historia de la traducción, pues indica que “en España, bien puede afirmarse que se traducen, más o menos pronto, casi todos los libros franceses de que se habla más o menos bien. No se puede afirmar que haya lo que se llama con justo título una selección [...]. Las más de las casas traductoras carecen de director literario y nadie revisa las traducciones” (pp. 237-238). No menos problemático resulta el deficiente conocimiento del francés y el castellano, a lo que debe añadirse que también se traducen del francés libros procedentes de otros idiomas. Pone como ejemplo los libros rusos, que tanto éxito tenían entonces en España, de los que dice que “...suelen tener dos traductores, uno de

---

<sup>30</sup>Publicado en *La Nación*, 16-6-1929, se recogió en *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México: Joaquín Mortiz, 1964, pp. 235-241, de donde citamos.

los cuales ignora el ruso y el otro no siempre domina el castellano” (p. 238). Ya vimos antes que Díez-Canedo consideraba un problema el hecho de que las lenguas de las que se traducían estuviesen muy próximas. Aquí hallamos otra prueba de ello: “Se advierte la superioridad de las traducciones del alemán y del inglés sobre las del francés en general y aun sobre las traducciones del italiano y del portugués; y esto ocurre porque las lenguas latinas, mucho más asequibles, parecen prestarse a la traducción sin estudio especial, por simple adivinación, y así sale ello; mientras que las otras lenguas requieren trabajo reiterado” (p. 238)<sup>31</sup>.

Otro problema sobre el que vuelve en más ocasiones, y que todo traductor conoce sobradamente, es el del tiempo:

“En el tiempo antiguo se consagraba a la traducción de un autor o de un libro determinado mucho tiempo, años quizá, tal vez toda la vida [...]. Hoy ya no se traduce por placer y el oficio de traductor no es productivo. Por bien pagada que sea una versión, no compensa el esfuerzo que exige, si ha de estar hecha con cuidado. Hay que trabajar muy de prisa, traducir demasiadas cosas, no siempre interesantes, para obtener mediano rendimiento” (pp. 238-239).

En realidad, son palabras en buena medida válidas aún hoy, y muy probablemente explicativas de la gran cantidad de obras que Díez-Canedo tradujo; si bien hay notabilísimas excepciones que vienen a confirmar la regla. Una de estas excepciones es precisamente, y de ahí el valor de sus ideas, la obra de traducción de Díez-Canedo; otra, más reciente, puede ser la excelente traducción que Joaquim Mallafrè ha realizado del *Ulysses* de Joyce al catalán, y en la que ha empleado nada menos que siete años, es decir, aproximadamente el tiempo que tardó Joyce en escribir su obra. Volviendo al artículo de Díez-Canedo, la conclusión es desoladora: “No existe, pues, verdadera selección en cuanto a libros ni en cuanto a traductores” (p. 239).

Todo esto por lo que respecta a la literatura contemporánea. Las traducciones de los clásicos o los consagrados del siglo XIX constituyen siempre una sección aparte. Por las fechas en que Díez-Canedo escribe su artículo, todavía faltaba en español una buena edición de los textos griegos y romanos (ediciones convenientemente editadas y anotadas, se entiende), y señala que únicamente en Cataluña se está realizando esa labor. Díez-Canedo estuvo muy atento a la literatura catalana, como hemos indicado, también

---

<sup>31</sup>Sobre el caso particular del portugués, y relacionándolo con su propio quehacer como traductor, escribió en “Lírica portuguesa” (*El Sol*, 27-7-1926, p. 2).

en lo que respecta a las traducciones. Especialmente elogiosa le resulta la labor de Maria Antònia Salvà, de la que dice: “este nombre, que nada dice al público castellano, evoca en catalán el recuerdo de otras maravillosas versiones de la misma mano: las obras de Mistral, incorporadas con virtud creadora al habla de Ausias March por la poetisa de Mallorca. Todo encomio es mezquino para traducciones así”<sup>32</sup>. La calidad de estas traducciones está estrechamente ligada a la idiosincrasia de la lengua, como indica el propio Díez-Canedo: “La lengua de Cataluña se pliega por sus condiciones particulares de vigorosa concisión, sobresalientes entre las de sus hermanas latinas, a trabajos de esta índole, tan arduos para la amplitud castellana”<sup>33</sup>.

Volviendo al artículo sobre la traducción en el que estábamos antes de este pequeño excursus, su parte final está dedicada al estado de las traducciones de autores españoles a lenguas extranjeras y a señalar una notable diferencia entre las traducciones recientes y las antiguas, con balance positivo para las primeras: “Las traducciones recientes suelen ser más escrupulosas que las antiguas. Empiezan por ser traducciones, no arreglos. La adaptación sólo es admisible cuando un escritor, con elementos ajenos, hace obra propia [...]. Hoy la mejor cualidad de la belleza es la fidelidad” (p. 240). Con estas palabras esperanzadoras concluye prácticamente el artículo, pero tanto el estilo como el planteamiento de las ideas hacen pensar en que debió de tener continuidad, o por lo menos nació con la intención de tenerla.

### *Sobre la traducción poética*

Como ya hemos podido comprobar, la traducción poética fue la que más interesó a Díez-Canedo. Las dificultades de la traducción poética tienen una amplísima bibliografía. A modo de pórtico, querríamos traer aquí dos citas clásicas. La primera es de Fray Luis de León:

“De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin

---

<sup>32</sup>“La reencarnación de Francis Jammes”, *El Sol*, 8-9-1918.

<sup>33</sup>*Idem*. No es la única ocasión en que nuestro crítico y traductor señala las dificultades propias del castellano para con la lengua francesa. Citemos, como ejemplo, el artículo titulado “Noche y mujeres” (*El Sol*, 29-7-1922), donde dice que “...un idioma esencialmente conservador como el nuestro se resistiría a reflejar [...] ese sabor internacional, de un internacionalismo en que todavía el francés da el tono,

añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire [...]. No digo que he hecho yo, ni soy tan arrogante, mas helo pretendido hacer, y así lo confieso. Y el que dijere que no lo he alcanzado haga prueba de sí, y entonces podrá ser que estime mi trabajo en más”<sup>34</sup>.

La segunda es de Cervantes, quien escribe en el *Quijote*: “...y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”<sup>35</sup>.

Sin duda, desde su posición de poeta y traductor, la figura de Fray Luis de León le había de interesar sobremanera. De ahí que, hablando del problema de las palabras que no se pueden emplear, diga:

“Plantea aquí el insigne traductor hispano una cuestión muy debatida: ¿Podrá decirse todo en poesía? Él mismo, al traducir la égloga segunda de Virgilio, se cuidó mucho de transformar al mancebo Alexis en linda doncella, por un arrebato de pudor como el que acometió a traductores más pacatos, y aun se comunicó, en el traslado de ‘Dafnis y Cloe’, a nuestro mismo don Juan Valera, que no solía pecar de timorato en sus escritos privados, ni en los públicos mas que, por lo visto, tenía también sus fronteras y pactos secretos de buen diplomático dentro de sí mismo.

No. En lo que se refiere a traducciones, la teoría de Fray Luis de León, ejemplificada en la práctica, es la buena [...]. Lo que Fray Luis no quiere es que se añada lo no existente, aunque sea por mero escrúpulo, y así se aparta de San Jerónimo [...]. Bien hace, por lo tanto, nuestro poeta, en arrojar de sí los escrúpulos de la Vulgata, que no se cree obligado a dar cabida en su texto, porque éste, de conformidad con sus principios literarios, ‘ha de ser fiel y cabal y si fuera posible contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, cualidad y condición’<sup>36</sup>.

Sobre su competencia en la traducción poética, “Colombine” escribía: “Díez-Canedo, maestro en el arte de poner ritmo castellano a los versos franceses, habrá visto con beneplácito estos versos en que la poesía francesa aparece en español sin

---

precisamente por ser lengua abierta y permeable” (recogido en la segunda serie de *Conversaciones literarias*, ed. cit., p. 122).

<sup>34</sup>Fray Luis de León: *Poesías*, edición de Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1986, p. 63.

<sup>35</sup>Ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, I, cap. VI, p. 81.

<sup>36</sup>Enrique Díez-Canedo: prólogo a Fray Luis de León: *Cantar de los cantares*, México, Atlántida, 1943, pp. XXV-XXVI.

deformarse, conservando toda su verdad, como guantes sin costura que se hubiesen vuelto del revés”<sup>37</sup>.

Hagamos ahora un recorrido por las reseñas y artículos de Díez-Canedo para comprobar cómo se enfrentó a este espinoso asunto. En una reseña sobre la traducción realizada por Manuel Machado de *Fiestas Galantes*, de Verlaine<sup>38</sup> aborda Díez-Canedo algunos de los problemas de la traducción del verso. Tras reconocer el magisterio de M. Machado en lo que respecta a la introducción en España de Verlaine, se separa de la opción que ha elegido (la traducción en prosa), y defiende la traducción en verso, a la vez que muestra sus teorías al respecto: “Una traducción, aun siendo lo más literal posible, no debe aspirar nunca a reproducir el original; pero sí puede, si está hecha por un verdadero poeta, rehacer el original, y a esto debe tender toda versión poética. Y al pedir que esté hecha por un verdadero poeta, no se exige un poeta creador, sino un poeta comprensivo [...]. Que la traducción en verso no es desdeñable, lo demuestra un recuerdo de grandes nombres” (a continuación cita las traducciones de la elegía de Jorge Manrique por Longfellow y el Abate Zanella, así como las de Horacio por Fray Luis, entre otros).

En el primero de sus tres artículos sobre poetas rusos publicados en la revista *España*<sup>39</sup> aborda de nuevo el problema de la traducción del verso, hasta el punto de que no llega a decir nada sobre los poetas rusos, sino que evalúa el método de traducción de la obra reseñada, consistente en intentar reproducir al máximo los valores del texto original. Díez-Canedo opta por esta vía, que es contraria a nuestra historia de la traducción: “Se ha intentado, casi siempre, entre nosotros, ‘españolizar’ la inspiración extraña [...] Los metros más característicos de nuestra poesía, los que nacieron con ella y moldearon su espíritu, han sido empleados sin recelo en la versión de obras de muy distinta condición. Preferible es en tales casos una versión en prosa”. Frente a esto, la propuesta es la siguiente: “...la traducción versificada, ya que se haya de intentar ¿por qué no intentarla íntegramente, en el ritmo, en la rima, en la ‘atmósfera’?”<sup>40</sup>, y sugiere que el castellano, tan difícil para traer

---

<sup>37</sup>En Fernando Maristany: *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Enrique Díez-Canedo. Valencia, Editorial Cervantes, 1918, p. 171 (de un artículo publicado en *El Herald de Madrid*).

<sup>38</sup>*La Lectura*, abril 1908, pp. 437-439.

<sup>39</sup>*España*, nº 166, 13-6-1918.

<sup>40</sup>Que Díez-Canedo optaba por este tipo de traducción lo corrobora, además del artículo anterior, su breve nota sobre una traducción de Góngora al francés, que elogia sin ambages en *España*, nº 297, 8-1-1921. Son ideas similares a las que había expresado en el prólogo al libro de Maristany (*España*, nº 154, 21-3-1918).

ecos de otras lenguas, sería bastante apto para las traducciones de la lengua rusa. Además, señala otro valor importante de las traducciones respecto a la evolución formal: “La traducción poética, sujetándose ceñidamente a las formas originales, ha servido y puede servir de mucho para ensanchar el campo de la versificación; y el que no sienta la necesidad de esto, no ha puesto nunca los ojos en la historia literaria. No somos los españoles más refractarios que otros pueblos al cambio en la técnica literaria...”. En “Escuela de sacrificio”, vuelve sobre la misma idea: “Una buena versión en prosa de un poeta es útil; nadie negará que sacrifica toda una parte, esencialísima, del original. ¿Es preferible a una buena traducción en verso? De ningún modo”<sup>41</sup>.

De especial interés resulta el artículo titulado “Verlaine en castellano”<sup>42</sup>, dedicado a comentar la publicación de las obras completas de Verlaine en castellano, proyecto en el que Díez-Canedo participó. Nos parece especialmente interesante esta circunstancia, pues muestra hasta qué punto puede llegar su autocrítica. De hecho, la ejerce desde el comienzo: “Y he aquí una primera objeción: ¿cómo va a lograrse por diversas manos esa unidad de tono que, a la larga, caracteriza a un escritor, así sea de los más versátiles? Un solo traductor para un solo autor sería lo perfecto. Pero la magnitud de la obra lo hace imposible”. A continuación repite, con algunas variantes (por ejemplo, aquí aparecen las premuras del editor, que no son menos importantes), las ideas ya expresadas sobre las dificultades pecuniarias y temporales del oficio de traductor que observábamos más arriba. Pero lo que nos interesa especialmente es el problema de la traducción poética. De nuevo Díez-Canedo sigue creyéndola no sólo posible sino además necesaria. Simplemente añadiremos aquí su argumentación contra Benedetto Croce: “La negativa, si se fundamenta, como lo hace Croce, en razones estéticas, no puede limitarse a la traducción de la poesía, aunque en ella se hagan más patentes y abultadas, si no consideramos como poesía toda obra de literatura, aun escrita en prosa”. El resto del artículo es una interesante crítica a los demás colaboradores, haciendo una aportación que resulta especialmente significativa para la historia de la traducción en España<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup>*La Voz*, 19-8-1920, p. 3.

<sup>42</sup>*El Sol*, 29-3-1921, recogido en *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, pp. 77-82. Como complemento de este artículo puede leerse “De Verlaine considerado bajo el aspecto de buena persona” (*La Nación*, 9-3-1924), donde Díez-Canedo hace referencia a sus propias traducciones de Verlaine.

<sup>43</sup>Otro artículo de Díez-Canedo interesante en este sentido es el titulado: “Eugenio de Castro en la literatura española” (*El Sol*, 9-3-1922, recogido en la tercera serie de sus *Conversaciones literarias*, ed. cit., pp. 104-108).



En “Traductores españoles de poesía extranjera”<sup>44</sup> comienza exponiendo el descrédito en que había caído la traducción poética, “se la considera como una deformación de los originales y, en el mejor caso, como una variación original sobre un tema ajeno” (pp. 89-90). Después de exponer brevemente el problema de la traducción de lo poético, concluye que “el buen traductor [de poesía ha de] ser poeta con capacidad receptora, poeta comprensivo, crítico, en cierto modo” (p. 90). Rechaza las traducciones en prosa y se inclina por una recreación del texto, intentando dar “en color y música” lo que se apartase del sentido literal. Hecha la exposición previa sobre el problema de la traducción poética, sigue con una crítica de nuestros traductores de poesía, desde la pasada generación. Nos detendremos en el momento en que se ve obligado a hablar de sí mismo, porque es entonces cuando sabemos algo fundamental sobre lo que para él significa la traducción: “...las más de esas versiones o transcripciones han sido hechas por mí como tema de estudio, para penetrar bien la estructura íntima de los autores que iba leyendo. En cuanto al resultado, no soy lo suficientemente imparcial como para emitir juicio” (p. 95).

En realidad se trata de un artículo más destacable por lo que dice sobre sus contemporáneos que por sus ideas sobre la traducción, si bien no será ocioso hacer hincapié en esa relación entre el poeta y el traductor de poesía (situación que se daba en el propio Díez-Canedo), aunque de la extensa nómina que ofrece, sólo Fernando Maristany estaba especializado como traductor. Otra defensa de la traducción en verso hallamos en “Las poesías de Edgar Poe”<sup>45</sup>.

Con los años, sus afirmaciones al respecto son menos concluyentes; así, en 1932, cuando, con motivo de una traducción de Góngora al inglés, se pregunta:

“Pero ¿se puede traducir la poesía? Lo puro, lo fundamental de una poesía, ¿puede cambiar de lengua? ¿Es precisamente la poesía lo que se puede traducir o lo que se resiste a todo traslado? Hemos aquí ante la complejísima, ante la eterna cuestión, tal vez insoluble porque no admite una solución cerrada, dogmática, inflexible; porque toca a lo más íntimo y personal de un arte, y en estos

---

<sup>44</sup>Publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, el 26-4-1925, ha sido recogido en *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, pp. 89-96 y luego reproducido en J. M. Fernández Gutiérrez (introducción, bibliografía, notas y comentarios): *Enrique Díez-Canedo: antología de artículos*. Badajoz, 1993, pp. 97-101 (en ambos casos se fecha este artículo, erróneamente, el 7-6-1925). Citamos por *Conversaciones literarias*.

<sup>45</sup>*El Sol*, 18-1-1926.

problemas de arte entra todo: tiempo y manera, entendimiento y corazón, intuición rápida y larga paciencia”<sup>46</sup>.

Gallego Roca hace una descripción de las antologías de poesía que tradujo, y al referirse a sus ideas sobre la traducción en verso concluye:

“La solución al etnocentrismo en traducción pasa por aceptar la idea de ‘ensanchamiento’ de las posibilidades del verso, integrando novedad y tradición. De esa forma Díez-Canedo establece el marco adecuado para una teoría de la traducción poética que va a ser compañera de la introducción de las vanguardias europeas en España, y que toma posiciones frente a los incesantes flujos epigonales del modernismo.

Canedo se adelanta a la claridad con que años más tarde se teorizará sobre las vanguardias, y lo hace en un periodo, los años que van desde el año 10 hasta la maduración del grupo del 27, en que las poéticas circulan entre nebulosas y certezas. Los fundamentos de su defensa e ilustración de la traducción en verso parten de que no de otra forma pueden las traducciones insertarse en la literatura que las recibe dentro del sistema primario o innovador, desvinculándose así del sometimiento a la tradición por sí misma o al abandono que supone la prosa. Es, en el fondo, una defensa del enriquecimiento de la tradición por medio del esfuerzo. Enriquecimiento de la tradición a través de la traducción”<sup>47</sup>.

En cuanto a los traductores de su tiempo, en los artículos y reseñas sobre traducciones hay abundante información al respecto y, además, la lista se ha de completar con los que utilizó él para sus diversos libros de traducciones<sup>48</sup>. No obstante, aquí vamos a dar, para concluir, unas pinceladas. Elogia, por ejemplo, a Enrique de Mesa, del que dice que “en la firma lleva su más segura garantía”<sup>49</sup>; destaca también las finas traducciones del español al inglés de Salvador de Madariaga<sup>50</sup>, muy bien preparado estaba también Ramón M<sup>a</sup> Tenreiro<sup>51</sup>, y a Luis Ruiz Contreras lo destaca como buen

---

<sup>46</sup>“Góngora en inglés”, *El Sol*, 22-5-1932, p. 2. Para las traducciones poéticas de los vanguardistas véase *La nueva poesía*, ed. de 1941, p. 42.

<sup>47</sup>*Op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>48</sup>Ha iniciado esa labor Miguel Ángel Lama en el artículo antes citado.

<sup>49</sup>Reseña sobre la Colección Universal “Calpe” en *La Lectura*, 1919, tomo III, pp. 195-197, p. 195.

<sup>50</sup>“Cantos populares”, *El Sol*, 14-6-1922.

<sup>51</sup>“Prosistas españoles. Ramón María Tenreiro”, *La Nación*, 26-8-1928

traductor de Anatole France<sup>52</sup>. De entre los traductores del ruso destaca a Portnoff y a Tasin<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup>“Traducciones”, *El Sol*, 30-1-1925, p. 2.

<sup>53</sup>Sobre Portnoff *vid.* las siguientes reseñas, publicadas por Díez-Canedo en *El Sol*: 25-5-1919 (sobre Alejandro Krupin) y 14-6-1919 (sobre Turgueñef). En cuanto a Tasin: “Novelas y cuentos rusos”, *La Voz*, 6-9-1920, p. 3.

## 2.8. Díez-Canedo y la literatura hispanoamericana

### *La crítica literaria española sobre la literatura hispanoamericana*

En 1957, Rafael Alberto Arrieta<sup>1</sup> establecía de manera sintética la evolución de las relaciones literarias entre España e Hispanoamérica: primero España se alejó de América, y ésta correspondió a ese alejamiento mirando hacia Francia principalmente. Luego, Rubén Darío traería el Modernismo a España, y de la mano de este movimiento la sacaron de la decadencia poética nombres como los de los hermanos Machado, Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez. Recorriendo la prensa de las tres primeras décadas del siglo XX encontramos multitud de artículos en que se polemiza sobre la escasa atención que España presta a las letras de América (desatención que no se limitaba al campo de lo literario).

Pues bien, recordemos que Díez-Canedo se hallaba en Madrid desde 1891, allí frecuentó los ambientes literarios y participó, como poeta, en las revistas del Modernismo. Los comienzos de su interés por las letras americanas son muy tempranos. En *Letras de América* da uno de los primeros testimonios sobre su atención hacia las literaturas hispanoamericanas, al referirse a sus primeras lecturas de poetas bolivianos, que remonta a 1898, "...cuando las primeras revistas en que se iniciaba el movimiento renovador de las letras castellanas juntaban en hermandad y concordia a los poetas de América, antes sensibles a las nuevas tendencias universales que los poetas de España, con nuestros campeones del verso"<sup>2</sup>. Conviene también recordar las colaboraciones de Díez-Canedo en *El Nuevo Mercurio*, revista publicada en París y dirigida por Enrique Gómez Carrillo, que, según el programa publicado en su primer número, pretendía "Establecer un lazo fraternal entre los intelectuales de España y los de la América española, que hasta ahora han vivido no solo desconociéndose, sino hasta desdeñándose [...] *El Nuevo Mercurio* probará [...] que en realidad no existe, literariamente, para los que hablan castellano, sino una sola patria, que comprende el dominio ideal de veinte pueblos"<sup>3</sup>.

Durante su estancia en Francia, entre 1909 y 1911, conoció a buen número de escritores hispanoamericanos y entre ellos a Rubén Darío. Todo ello lo situaba en el

---

<sup>1</sup>"Cincuentenario lírico", *La Prensa* (Buenos Aires), 17-11-1957.

<sup>2</sup>*Letras de América*, edición de 1944, p. 267.

lugar indicado y en el momento justo. Pero si repasamos el resto de sus circunstancias vitales y de sus colaboraciones en la prensa<sup>4</sup> vemos un progresivo acercamiento, cada vez más intenso, a la realidad hispanoamericana. La compilación de varios de esos artículos en *Conversaciones literarias (1915-1920)* ya muestra el interés de nuestro crítico en 1921; interés que se ampliará en gran medida a partir de sus viajes al otro lado del Atlántico: en 1927 viaja por primera vez a Hispanoamérica. Un suelto de *El Sol*, publicado el mismo día de su partida, hablaba del viaje en estos términos:

“Díez-Canedo es uno de los jóvenes maestros más conocidos y admirados en América. Los grandes rotativos de aquellas Repúblicas, las revistas y las publicaciones literarias y artísticas conceden lugar preferente a sus trabajos de crítica. Se le tiene por una indiscutible autoridad en cuestiones de arte y literatura. La juventud hispanoamericana sigue su labor, no sólo con el interés natural de quienes han de estar atentos a la obra de los que más se destacan en estas actividades, sino también porque Díez-Canedo es uno de los españoles que más ordenadamente estudian y analizan el movimiento literario hispanoamericano”<sup>5</sup>.

En 1932 viaja a América por segunda vez, entre 1933 y 1934 es embajador en Uruguay, entre 1936 y 1937 en Argentina y, a partir de 1938, elige México como lugar de exilio, donde morirá en 1944. En conclusión, podemos señalar que la proyección de Díez-Canedo en Hispanoamérica depende de tres factores: los artículos críticos que dedicó a su literatura, sus estancias en tierras americanas y las traducciones (a través de las cuales puso también al alcance del público hispanoamericano las letras extranjeras). Si a todo ello sumamos su sólida formación políglota y humanística, no debe extrañar que Enrique Díez-Canedo fuera uno de los mejores conocedores de las letras hispanoamericanas de su tiempo, cuestión más que evidente, aunque todavía no suficientemente estudiada. Siguió y aumentó notablemente la senda que, en lo que al contacto con América se refiere, habían contribuido a ensanchar Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y Miguel de Unamuno, entre los más destacados. América le devolvió las atenciones que Díez-Canedo le había prestado manteniendo vivo su recuerdo cuando en España estaba prohibido y perseguido.

---

<sup>3</sup>Anónimo: “Dos palabras al lector”, *El Nuevo Mercurio* (París), nº 1, enero 1907, p. 3.

<sup>4</sup>Para la lista de artículos que escribió sobre literatura hispanoamericana véanse el capítulo “Revistas y diarios en que colaboró” y la “Lista cronológica de colaboraciones en la prensa”.

<sup>5</sup>Anónimo: “Díez-Canedo a América”, *El Sol*, 19-10-1927, portada.

La crítica sobre su obra ha puesto de manifiesto que la literatura hispanoamericana fue uno de sus primordiales intereses, junto con la crítica de poesía y de teatro, y ello desde fechas bastante tempranas. Evocando esos primeros años de dedicación a las letras hispanoamericanas escribía Alfonso Reyes: “Lejos de las campañas y cenáculos del hispanoamericanismo profesional [...] Díez-Canedo dedicaba, desde su primera juventud, un buen par de horas diarias a examinar cuantos libros, revistas y hojas hispanoamericanas encontraba en la biblioteca del Ateneo de Madrid o en las redacciones de los periódicos. Era para él la cosa más natural del mundo, cuando a los demás les parecía una verdadera paradoja”<sup>6</sup>. Su labor periodística en *El Sol* debe vincularse a su buen conocimiento y a la difusión de la literatura hispanoamericana; de hecho, en 1922 era el único diario que dedicaba “una página semanal, con servicio informativo organizado, a la vida americana”<sup>7</sup>.

Si vamos a las voces más autorizadas del hispanoamericanismo en las primera décadas del siglo, hallamos unanimidad al conceder a Díez-Canedo el primer puesto en esa materia. Alfonso Reyes escribía en 1923: “...a Enrique Díez-Canedo le es tan familiar la literatura americana, que, acaso por primera vez, se vuelve, bajo su pluma, un capítulo de la literatura española”<sup>8</sup>, y al año siguiente, ante el P.E.N. Club de México decía: “Enrique Díez-Canedo no descansa hasta agotar cuantas noticias literarias sobre nuestra América aparecen en la andanada de periódicos que todos los días descarga el correo en las redacciones madrileñas”<sup>9</sup>. Quizá una de las mejores semblanzas de lo que representó Díez-Canedo en el panorama de la crítica literaria hispanoamericana de las

---

<sup>6</sup>Alfonso Reyes: “Noticia del editor”, en Enrique Díez-Canedo: *Letras de América*, ed. de 1944, p. 7.

<sup>7</sup>M.A. Bedoya: “La prensa española y el hispanoamericanismo”, *El Sol*, 4-3-1922. En este artículo se pone de manifiesto el descuido que había hacia Hispanoamérica. Junto a este artículo, el mismo día y en el mismo diario, se puede leer otro de B. Sánchez Alonso (“Las revista de Iberoamérica y la Biblioteca Nacional”) en que se queja de la falta de publicaciones periódicas hispanoamericanas en la primera de las bibliotecas españolas.

<sup>8</sup>“Valle-Inclán y América”, artículo publicado en *La Pluma* en enero de 1923 y recogido en Alfonso Reyes: *Obras completas de Alfonso Reyes, IV*, ed. cit. p. 285. Precisamente en la primavera de ese año se producía una polémica en la prensa sobre el escaso conocimiento que los españoles tenían de las literaturas hispanoamericanas, polémica que se originó por un artículo de E. Gómez de Baquero en *El Sol* (“Los escritores hispanoamericanos en España”, 18-4-1923), contestado por otro de E.S. (“Los escritores hispanoamericanos en España”, 20-4-1923), a los que siguieron otros dos artículos por parte de cada uno de los contendientes. A la polémica se unió, en favor de E.S., que señalaba la excesiva falta de atención de España hacia Hispanoamérica, Rufino Blanco-Fombona desde las columnas de *La Voz*. Véanse: R. Blanco-Fombona: “Las relaciones literarias entre España y América” (*La Voz*, 23-4-1923, portada) y Andrenio: “Temas de estudio. Españoles e hispanoamericanos” (*La Voz*, 4-5-1923, portada). En la misma línea se manifiesta años después E. Salazar Chapela, en “Letras americanas” (*La Voz*, 21-6-1934, portada).

<sup>9</sup>“Salutación al P.E.N. Club de México” (31 de mayo de 1924), recogido en *Obras completas de Alfonso Reyes, IV*, ed. cit., p. 435. Muchos años después lo llamó “el americano de España” (*idem*, v. XII, p. 161).

primeras décadas del siglo XX sea la que hizo Armando Donoso como preámbulo a un artículo suyo titulado “Enrique Díez-Canedo, el crítico de América”<sup>10</sup>. En 1929, Azorín decía de nuestro crítico: “Conoce como nadie tal vez las literaturas americanas: ninguna manifestación literaria se produce en las literaturas americanas que al punto no sea registrada por Díez-Canedo en su sensibilidad”<sup>11</sup>. Además, Gabriela Mistral señaló otra de las virtudes de la crítica de Díez-Canedo en Hispanoamérica: “la crítica constante y regular del madrileño nos ha hecho todavía un bien mayor que el de presentar nuestra literatura a los españoles; ella ha ido creando lentamente en nuestra América una modalidad de juicio sofrenada y una sensibilidad más despierta para leer. Gracias a esta escuela de crítica, como a la de Alfonso Reyes, ha amainado muchísimo el matonismo de opinión en el que estábamos atollados...”<sup>12</sup>. Otro de los nombres más autorizados para juzgar sobre materia de hispanoamericanismo, Federico de Onís, dijo de Díez-Canedo en 1934: “Ha ensanchado constantemente su conocimiento de la literatura europea y de la americana hasta el punto de que sea dudoso que haya quien las conozca en la medida y con la perfección que él [...]. Tanto ahora como antes, nadie como él ha representado a América en España y a España en América”<sup>13</sup>. Pedro Henríquez Ureña escribía en 1936: “Este humanista moderno extiende su curiosidad nunca saciada y su simpatía entusiasta a la literatura de nuestra América. Nadie la conoce como él en Europa; pocos, aun desde este lado del mar. Conocimiento con discernimiento: ni desdén intolerante ni tolerancia insultante. Conoce a América como a España porque ‘esto es aquello y va con aquello’. Así lo revela su discurso *Unidad y diversidad de las letras hispánicas*”<sup>14</sup>.

Domenchina, al evaluar su actitud hacia Hispanoamérica, escribía: “Como una de sus dilecciones más evidentes, aireó en toda coyuntura, con satisfacción ostensible, la atención que le merecían las letras hispanoamericanas. Este caso, su caso, fue único -y pondérese la exactitud de este nada hiperbólico aserto- entre los escritores españoles contemporáneos”<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup>Publicado originalmente en *El Mercurio*, de Santiago de Chile y recogido en el *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 21-1-1928, XVI, pp. 46-47.

<sup>11</sup>Azorín: “Enrique Díez-Canedo”, *La Prensa* (Buenos Aires), 10 de marzo de 1929.

<sup>12</sup>Gabriela Mistral: “Díez-Canedo, el amigo de América”, *ABC* (Madrid), 6 de marzo de 1932, pp. 31-32, p. 32.

<sup>13</sup>F. de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Editorial Hernando, 1934, p. 626.

<sup>14</sup>Pedro Henríquez Ureña: “Dos valores hispanoamericanos: Sanín Cano y Enrique Díez-Canedo”, *Sur* (Buenos Aires), n° 23, agosto 1936, pp. 135-139, p. 136.

<sup>15</sup>Juan José Domenchina: “In memoriam”, *Litoral (Al poeta Enrique Díez-Canedo)*, agosto 1944 (n° especial), pp. 14-17, p. 15.

En la misma idea de Armando Donoso incide algunos años después Alardo Prats<sup>16</sup>. y también Andrés Iduarte traza la línea Juan Valera - Menéndez Pelayo - Díez-Canedo, pero inclinando la balanza del lado del último, porque en los dos primeros las cuestiones políticas y el escaso apego por el pasado prehispánico enturbiaban sus juicios<sup>17</sup>. En este artículo Iduarte señala breve pero certeramente la evolución de las relaciones entre Hispanoamérica y España, indicando, tras las intuiciones de Valle-Inclán, entre los primeros nombres que dedicarán atención plena a lo hispanoamericano a Federico de Onís y Enrique Díez-Canedo. Ermilo Abreu Gómez amplía el abanico de los dedicados a las letras hispanoamericanas, aunque con notable desigualdad de niveles entre los citados: “Después de la labor crítica de aquel denodado don Leopoldo Alas, en España sólo encontramos tres críticos que entregaron su vida, su cultura y, lo que es más raro, su buena intención al examen de la vida literaria contemporánea. Me refiero a don Mariano de Cavia, a don Eduardo Gómez de Baquero y a este nuestro don Enrique Díez-Canedo”<sup>18</sup>. Por las mismas fechas escribía Max Aub: “ningún español conoció como él la poesía hispanoamericana”<sup>19</sup>.

Juan Marinello ha reconocido la deuda que los autores hispanoamericanos nacidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX tienen con Díez-Canedo:

“Los americanos de origen hispánico y que asentamos nuestra americanidad fiel en un hondo sentimiento de lo español, somos deudores a Díez-Canedo de impagables servicios. Nuestra adolescencia literaria discurrió en buena parte bajo su magisterio limpio y amable. Fue para las juventudes literarias de hace veinte años el crítico español más cercano y familiar, más aceptado por su autoridad sin ceño ni palmeta. Le vimos siempre como el lúcido propiciador de un entendimiento entre lo español y lo hispanoamericano, no por las vías transitadísimas de la concesión engatusadora, sino por la llana y legítima del enjuiciamiento sin prejuicios. Enrique Díez-Canedo aceptó por muchos años el *rol* subalterno de trasegador delicado de lo de aquí y de lo de allá, muy sabedor de que no realizaba misión sin relieve y trascendencia. Quiso darnos siempre una medida de lo español muy en razón y verdad, muy encuadrada en perspectivas desembarazadas, muy vista desde las alturas en que se pierde lo aldeano y se esfuma lo contingente. Cuando mostró a su España lo nuestro estuvo siempre limpio -verdadero milagro entre

---

<sup>16</sup>Alardo Prats: “Las letras de Luto: Díez-Canedo, vigía de América”, en *Hoy*, 17 de junio de 1944.

<sup>17</sup>Andrés Iduarte: “Adiós a don Enrique Díez-Canedo”, *Cuadernos Americanos* (México D.F.), 1944, n° 5, pp. 59-65; para la cuestión Hispanoamericana véanse en especial las pp. 62-65.

<sup>18</sup>Ermilo Abreu Gómez: “Enrique Díez-Canedo”, *Norte* (México, D.F.), 210, febrero-marzo 1966, pp. 19-20, p. 19.

<sup>19</sup>Max Aub: *Manual de historia de la literatura española*, tomo II, México D.F., Editorial Pomarca, 1966, p. 287.



los hombres de su generación literaria- del engallamiento conquistador y del gesto protector al pariente lejano no del todo torpe”<sup>20</sup>.

Otros críticos de nivel han confirmado estas valoraciones. Así, Juan Chabás ha dicho:

“Mas sobre todas sus beneficiosas contribuciones a la historia de las letras contemporáneas, hay que destacar su constante información analítica de las literaturas hispanoamericanas; de ellas fue el observador más escrupuloso y lúcido; con su vasta erudición y su atinado juicio no sólo divulgó en España el movimiento literario de los pueblos americanos, sino que entre estos prestó el inapreciable servicio de fomentar su mutuo conocimiento”<sup>21</sup>.

Francisco Monterde decía en 1959 que Díez-Canedo fue “sin duda el mejor crítico español de la poesía hispanoamericana, tan certero en sus juicios”<sup>22</sup>; y para Juan de Dios Bojórquez, que conocía a Díez-Canedo desde antes de la guerra civil:

“Lo más interesante en la obra cultural de Díez-Canedo es el interés que puso por dar a conocer en España las producciones de los hombres de letras de América. Su mirada estuvo siempre sobre los libros y revistas que del Nuevo Continente llegaban a Madrid. Así se convirtió en el mejor crítico e introductor de la literatura hispanoamericana en Europa [...]. Hacia todos los países de habla española iba su simpatía. Sobre ellos disertaba con entusiasmo y conocimiento. No he de ocultar que sus más encendidos elogios eran para México, que fue tierra de su predilección”<sup>23</sup>.

Al año siguiente apareció el artículo de Nellie Jorge: "Enrique Díez-Canedo e Hispanoamérica"<sup>24</sup>, centrado sobre todo en los *Epigramas americanos*. Y en 1966 Carmen de Zuleta escribía: “Habrá que llegar a Guillermo de Torre para encontrar plenamente realizadas las cualidades que caracterizan la obra de Díez-Canedo: su conocimiento vasto y su valoración cabal de las letras españolas y americanas; su sensibilidad, tan despierta para lo contemporáneo; su familiaridad con otras literaturas y su enfoque comparatista”<sup>25</sup>.

Al papel que desempeñó en la difusión concreta de cada una de las literaturas y autores citados más abajo cabe añadir el que ejercieron en Hispanoamérica (como lo

---

<sup>20</sup>Juan Marinello: “Díez-Canedo”, *Gaceta del Caribe* (La Habana), nº 5, julio de 1944, p. 13.

<sup>21</sup>Juan Chabás: *Literatura española contemporánea*, ed. cit., pp. 305-306.

<sup>22</sup>Francisco Monterde en AA.VV.: *El trato con escritores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1961, p. 159.

<sup>23</sup>Juan de Dios Bojórquez: “Un hispano mexicano: Enrique Díez-Canedo”, *Boletín de la Corporación de antiguos alumnos de la “Institución Libre de Enseñanza”, del “Instituto Escuela” y de la “Residencia de Estudiantes”*. *Grupo de México*, circular nº 73, 11 de junio de 1964, pp. 4-5, p. 4.

<sup>24</sup>*Horizontes* (Puerto Rico), nº 16, abril de 1965, pp. 22-28.

habían hecho en España) sus obras de traducción, sobre todo en lo que atañe a las letras francesas, de influencia capital entonces. En este sentido su obra más influyente, como señalamos en el capítulo anterior, es *La poesía francesa moderna* (1913, en colaboración con Fernando Fortún) y luego, *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* (1945). Según José Emilio Pacheco: “Neruda le dijo a Paz que en este libro los poetas de entonces descubrieron la lírica de Francia. Sin la antología de Díez-Canedo otra hubiera sido la poesía en castellano del siglo XX”<sup>26</sup>. José Luis Martínez también ha evocado la importancia que para él y para muchos lectores de su época tuvo esa antología<sup>27</sup>.

Pero esa labor de difusión de la literatura hispanoamericana, como ya vio José Emilio Pacheco, fue doble:

“...descubrir la literatura hispanoamericana para los españoles y enterar a los propios hispanoamericanos de lo que sucedía en los países vecinos. Porque la prohibición de comerciar entre sí que España impuso a sus colonias tuvo alcances que se prolongan aún más allá del siglo y medio de la independencia. Todavía ahora es más fácil estar al tanto en Madrid de lo que literariamente se produce en Lima que hacerlo en México, ciudad en que por lo demás resulta inútil tratar de conseguir un libro guatemalteco. Y con poquísimas excepciones los libros hispanoamericanos que han obtenido resonancias continentales son aquellos que se han publicado en España. En la era del posfranquismo”<sup>28</sup>.

En 1980, Anne Wayne Ashhurst publicaba su ensayo *La literatura hispanoamericana en la crítica española*<sup>29</sup>, en el que dedica unas páginas a la obra crítica de Díez-Canedo en relación con lo hispanoamericano, si bien es verdad que se limita a los artículos recogidos en *Letras de América*. El último intento de sistematización de las relaciones de Díez-Canedo con Hispanoamérica lo ha llevado a cabo Purificación Navarro Alcalá-Zamora en “La esencia de la dimensión iberoamericana en Enrique

---

<sup>25</sup>Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea*, ed. cit., pp. 173-174.

<sup>26</sup>José Emilio Pacheco: “1879-1944. Unidad y diversidad de Enrique Díez-Canedo” *Proceso* (México D.F.), n° 124, 19 marzo 1979, pp. 52-53, p. 52. La anécdota se encuentra también en Guillermo de Torre: “*La poesía francesa. Del romanticismo al surrealismo*. Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo”, *Sur* (Buenos Aires), mayo 1946, pp. 76-81, p. 76.

<sup>27</sup>José Luis Martínez: “Recuerdo de Enrique Díez-Canedo”, *Sábado*, suplemento de *Unomasuno* (México D.F.), n° 102, 27 octubre 1979, pp. 5-6, p. 5.

<sup>28</sup>José Emilio Pacheco: “Enrique Díez-Canedo y las letras latinoamericanas”, *Sábado*, suplemento de *Unomasuno* (México D.F.), n° 102, 27 octubre 1979, pp. 4-5, p. 4.

<sup>29</sup>Madrid, Gredos, 1980.

Diez-Canedo”<sup>30</sup>. En ambos casos se puede corroborar el destacado papel de Díez-Canedo en las letras hispanoamericanas.

### *Seguimiento de sus opiniones sobre Hispanoamérica*<sup>31</sup>

En capítulos anteriores ya hemos podido comprobar que desde temprana fecha Díez-Canedo colaboraba en revistas hispanoamericanas y que reseñaba también en revistas españolas la obra de literatos hispanoamericanos. Desde sus más tempranos trabajos apreciamos uno de los ejes vertebradores de sus ideas sobre la literatura hispanoamericana: nos referimos a la cuestión de la unidad del idioma. Así, en la reseña a *El enigma interior*, de Manuel Gálvez, apunta: “Niega [Manuel Gálvez] que exista, propiamente, la poesía americana, y está en lo cierto, porque en literatura sólo el idioma demarca fronteras”<sup>32</sup>. La misma idea retoma con motivo del homenaje rendido a Rubén Darío: “No es el momento de hablar de una literatura española y de una literatura hispano-americana (mucho menos de tantas literaturas como estados). El idioma es lo que da independencia a una literatura y sólo en modalidades exteriores se diferenciarán las literaturas de América de las de sus viejas metrópolis, mientras no posean un medio de expresión substancialmente distinto. Pero ¿cuántos cientos de años se necesitarán para la formación de las lenguas neo-españolas?”<sup>33</sup>. Podrían citarse otros artículos, pero queremos terminar aquí recordando el titulado “Las literaturas hispanoamericanas. Algunos libros recientes para su historia”, donde, tras reseñar varias obras críticas sobre las literaturas hispanoamericanas, concluye: “Y mientras el estudio de estas literaturas no se haga de un modo serio y riguroso, no podremos decir que está completo el estudio de la literatura española”<sup>34</sup>. También en sus *Conversaciones literarias* las literaturas hispanoamericanas ocupan un destacado lugar, muestra de esa unidad.

---

<sup>30</sup>Cauce. *Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 22-23 (1999-2000), n.º de Homenaje a Enrique Díez-Canedo, pp. 287-333.

<sup>31</sup>Conviene completar la lectura de esta sección con el resumen de *Letras de América* que hemos ofrecido en el capítulo titulado “Libros”.

<sup>32</sup>*La Lectura*, marzo de 1908, p. 320.

<sup>33</sup>E. Díez-Canedo: “La poesía castellana y Rubén Darío”, en Juan González Olmedilla (selección y prólogo): *La ofrenda de España a Rubén Darío*, Madrid, 1916, pp. 136-145, p. 138.

<sup>34</sup>*El Sol*, 10-2-1918. Aunque no llegó a recoger ningún artículo sobre literatura brasileña en *Letras de América*, en cambio sí muestra atención por esta literatura a lo largo de su obra crítica, llegando a afirmar que “no se puede intentar siquiera el estudio del movimiento intelectual hispanoamericano si se prescinde del Brasil” (“Algunos poetas del Brasil”, *El Sol*, 9-8-1923, p. 4).

Por fortuna, Díez-Canedo tuvo ocasión de tratar este asunto con un detenimiento mayor que el que dejaba la prensa diaria: nos referimos a su discurso de recepción en la Real Academia Española (1935), titulado “Unidad y diversidad de las letras hispánicas”, que fue contestado por don Tomás Navarro Tomás<sup>35</sup>. Para entender verdaderamente la importancia y el significado de la elección del tema hay que tener en cuenta la evolución de las relaciones literarias entre España y los países americanos de habla hispana desde la pérdida de las últimas colonias ultramarinas, evolución que tiene uno de sus momentos de fricción más críticos (al menos desde el punto de vista literario) en la famosa discusión sobre Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica, suscitada por *La Gaceta Literaria* en 1927. El asunto, como hemos recordado en el “Contexto biográfico y cultural...”, tuvo larga pervivencia en los medios literarios de ambos lados del Atlántico. Un eco de esta discusión y un precedente importante del discurso de Díez-Canedo podemos hallar en la polémica periodística sostenida entre dos nombres bien cualificados para la labor: “Andrenio” y R. Blanco-Fombona<sup>36</sup>. En realidad, “Andrenio” había expuesto sus ideas sobre el hispanoamericanismo en *Nacionalismo e hispanismo* (Madrid, Historia Nueva, 1928). Al hacer la reseña de este libro, Díez-Canedo aludía también a la cuestión del meridiano, a la vez que apuntaba ya en la dirección de lo que siete años después sería la base de su discurso en la Real Academia:

“La unidad del mundo hispano es tan cierta y fatal para quien la espera como la fecha en que los veinte o los cien años han de cumplirse. Más difícil sería determinar su futuro centro. A mi juicio, los puros valores históricos (quiero decir los del pasado) no lo determinan, ni se puede reducir la cuestión a una competencia simplista entre Madrid y Buenos Aires. Un país no puede vivir a la sombra de su historia; ha de hacerla día por día. El camino mejor para España está en España misma. Que aumente su peso espiritual o material en el mundo y los pueblos afines gravitarán hacia ella”<sup>37</sup>.

En su discurso, Díez-Canedo comienza reconociendo “que los escritores de América han puesto sus libros en manos de los colegas de España con mayor

---

<sup>35</sup>El discurso está recogido íntegramente en *Letras de América*. Aquí citamos por la primera edición (1944).

<sup>36</sup>Véanse: “Andrenio”: “Literatura y ‘literaturas’ españolas” (*La Voz*, 15-10-1928, portada) y “La ciudadanía literaria de España” (*El Sol*, 20-10-1928, portada) y R. Blanco-Fombona: “Las literaturas hispánicas” (*El Sol*, 6-11-1928, portada).

<sup>37</sup>“Nacionalismo e hispanismo”, *El Sol*, 5-8-1928, p. 2. Complementa este artículo otro que publicó Díez-Canedo seis años después: “España y anti-España”, *El Sol*, 21-11-1934, portada.

generosidad que éstos en las de aquéllos” (p. 22; aspecto que ya aparecía en la polémica entre “Andrenio” y Blanco-Fombona), y señala la parte de responsabilidad que en ello le toca al mundo editorial. Además, Díez-Canedo no sólo diagnostica la enfermedad, sino que apunta también el remedio: observar las organizaciones editoriales de Inglaterra y Estados Unidos. Otra vía que coadyuvará al mutuo entendimiento es el teatro (ejemplo de su atención a las novedades es la mención al cine). La cuestión de la unidad y diversidad queda resumida en los siguientes términos:

“El que contempla desde España el panorama de las letras americanas de habla española siente, a la vez, con la más viva agudeza, la variedad en la unidad, y acaso ésta de modo más profundo todavía. El que lo mira desde un país americano ve, ante todo, la diversidad; no ya porque se sienta distante de España, sino porque se siente, al mismo tiempo, distinto de los demás en su propio continente. Yo me atrevería a decir que el concepto de lo hispanoamericano, sin ser del todo un concepto europeo, se ha llegado a percibir en América por muy raros espíritus” (pp. 25-26).

A ello hay que añadir el problema de la falta de comunicación entre los países americanos de habla hispana, que no suele ir más allá de sus vecinos (aspecto que todavía hoy, más de medio siglo después, no se ha llegado a solucionar enteramente). Establecido esto, se centra en el elemento común: la lengua, y repasa las actitudes hacia ella en dos momentos clave: la conquista y la independencia. Es quizá aquí donde hallamos uno de los pocos lugares desafortunados del discurso de Díez-Canedo, cuando dice que “No se impuso por la violencia a las lenguas indígenas, como se habían impuesto las armas; era la lengua de los conquistadores, y prevaleció, como tenía que ser, al fundar éstos sus linajes y ahincarse como en propio solar allá en las tierras conquistadas” (p. 27). De la lengua derivan toda una serie de testimonios de unidad, y aporta varios ejemplos, tan distantes entre sí como convincentes (pp. 33-37), lo cual le lleva a tratar el espinoso asunto de a qué literatura pertenecen Juan Ruiz de Alarcón, el Inca Garcilaso, sor Juana Inés de la Cruz o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Para Díez-Canedo: “Por la totalidad de su obra, por el momento en que aparece, por el medio en que aparece, por el medio en que se produce, por las resonancias que devuelve, por el fondo de cultura en que brota, españoles son y españoles han de seguir siendo” (p. 39). Luego intenta señalar rápidamente los rasgos más sobresalientes de cada una de las literaturas hispanoamericanas (en unas rápidas pinceladas que nos recuerdan, por cierto,

a sus *Epigramas americanos*), para concluir: “¡Diversidad de América, pareja en su ser físico y en su expresión literaria! Diversidad que es, por encima de todo, aspiración a la personalidad propia y distinta, nunca lograda a expensas de la profunda unidad. Diversidad correspondiente a la diversidad de España misma” (p. 41). A continuación aborda la figura de Rubén Darío, que supone otro momento de unidad. Queremos reproducir aquí el párrafo final, epítome de su discurso:

“Mas no se trata de rivalidades ni competencias. Importa coordinar el esfuerzo de todos, y, reconocida la indeclinable personalidad de cada uno, respetada su voluntad manifiesta o tácita de diferenciación, no olvidar tampoco los lazos de unidad que se afirman, a través de los tiempos, con inquebrantable solidez, creándonos, por encima de particularismos, un alto espíritu común, y entre los cuales el más vivo, el más noble y más que ninguno sagrado, está en el habla de veinte naciones: la lengua española” (p. 46).

Al año siguiente de leer este discurso, Díez-Canedo participará en un encuentro internacional en el que tendrá ocasión de volver sobre estas ideas<sup>38</sup>, y en 1938, en su alocución como Presidente de la Unión Iberoamericana, volverá sobre el tema con estas palabras:

“Es un hecho positivo [...] no ya que España desconoce a América y es desconocida en aquellas tierras a pesar de los tan asendereados lazos de parentesco y comunidad de origen, sino que los pueblos de América misma, con un lazo más, el de la contigüidad del territorio, sin la separación de los mares, aunque esta ley va siendo salvada día por día hasta casi anularse gracias a los nuevos y más rápidos medios de comunicación, se desconocen unos a otros y aparecen tan remotos entre sí como lo están de su antigua Metrópoli. No hay retórica, por muy imbuida que esté de buena intención, capaz de invalidar esta comprobada situación de hecho. No se podrá hoy remediarla desde nuestro país, desgarrado por la más injusta de las guerras, ni aún en tiempos de normalidad llegaríamos a lisonjearnos de que fuera posible un total y pronto remedio. Pero en tiempos normales o en días de guerra, no cabe tampoco perder de vista este ideal de comunicación y hermandad entre pueblos afines, y no es buen arte el de aplazar las cosas ni siquiera tomando como pretextos los que no son tales, sino razones de gran peso”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> AA.VV.: *Entretiens. Europe Amérique Latine, Buenos Aires, Septiembre 1936*, Paris, Société des Nations, s.a.. Intervienen, entre otros: Alcides Arguedas, E. Díez-Canedo, Georges Duhâmel, Joan Estelrich, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, etc. Se publicó una edición en español en Buenos Aires: AA.VV.: *Europa. América Latina*, Buenos Aires, Comisión Argentina de Cooperación Intelectual-Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1937. Díez-Canedo expone ideas muy similares a las que acabamos de leer en las pp. 128-129 (citamos por la edición en español).

<sup>39</sup> “Alocución del Presidente de la Unión Iberoamericana”, *Revista de las Españas*, nº 101, mayo 1938.

*Tres calas en las literaturas hispanoamericanas: México, Chile, y la poesía escrita por mujeres.*

Examinadas sus ideas generales sobre el hispanoamericanismo a través de los textos en que se dedicó por extenso a ello, debería realizarse a continuación un estudio sobre cada una de las literaturas hispanoamericanas, cuestión que desbordaría los límites que aquí nos hemos propuesto. No obstante, daremos unas notas sobre los países y las figuras literarias que más le interesaron<sup>40</sup>. Rubén Darío, a quien había conocido a comienzos del siglo XX en París, fue, muy probablemente, la figura de la literatura hispanoamericana a la que Díez-Canedo dedica más atención (pensó incluso en escribir un libro sobre él, como ya apuntamos), y muchos de sus juicios siguen siendo hoy válidos, de ahí que cuando persona tan autorizada en la materia como Alfonso Reyes publique su artículo titulado “Rubén Darío en México”, lo dedique a nuestro crítico<sup>41</sup>. Los artículos de Díez-Canedo sobre Rubén Darío suelen ser extensos y sobre aspectos concretos; muchos de ellos están dedicados a aclarar problemas textuales, válidos para una edición rigurosa de sus obras completas. En ellos muestra rigor filológico y excelente conocimiento de los primeros años del modernismo en España. Quizá el artículo paradigmático en este sentido sea el titulado “Una digresión de Alomar y unos versos de Darío”<sup>42</sup>.

#### *Literatura mexicana*

Si atendemos a países, y no a escritores concretos, el mayor número de artículos y de autores tratados pertenece a la literatura mexicana, por razones obvias, y hay bastantes referencias bibliográficas que corroboran este aserto: cronológicamente, podríamos comenzar por el artículo de José Antonio Portuondo<sup>43</sup> y seguir con J. de Dios

---

<sup>40</sup>Para una lista de países y autores hispanoamericanos que trató Díez-Canedo puede verse el artículo de J. de Dios Bojórquez: “Un hispano mexicano: Enrique Díez-Canedo”, *Boletín de la Corporación de antiguos alumnos de la “Institución Libre de Enseñanza”, del “Instituto Escuela” y de la “Residencia de Estudiantes”*. Grupo de México, circular n° 73, 11 de junio de 1964, pp. 4-5, p. 4.

<sup>41</sup>El artículo se publicó por vez primera en la revista madrileña *Nuestro Tiempo*, en 1916, y ha sido recogido en Alfonso Reyes: *Obras completas de Alfonso Reyes, IV*, ed. cit., pp. 301-315.

<sup>42</sup>*España*, n° 301, 5-2-1921. En 2.5., “La poesía analizada por un poeta”, nos hemos detenido también en la importancia de Rubén Darío.

<sup>43</sup>José Antonio Portuondo: “Enrique Díez-Canedo y las letras americanas”, *El Hijo Pródigo* (México D.F.), 22, 15 enero 1945, pp. 28-30.

Bojórquez<sup>44</sup>. Un panorama muy general sobre los escritores mexicanos acerca de los cuales habló Díez-Canedo lo ofrece Salvador Azuela en “Díez-Canedo en México”<sup>45</sup>; y algunos de los hitos fundamentales los ha evocado José Emilio Pacheco<sup>46</sup>, destacando la nota que escribió en 1921 sobre la muerte de un joven poeta mexicano, apenas conocido: Ramón López Velarde.

De los primeros años del siglo, concretamente de abril de 1908, data una reseña sobre Efrén Rebolledo, donde alude también a José Juan Tablada<sup>47</sup>. Hacia 1909 entabla amistad con Enrique González Martínez, y fue Díez-Canedo el primero que lo dio a conocer en España. También en esos primeros años de siglo hay que fechar el comienzo de su amistad con Alfonso Reyes, y por los mismos años, aproximadamente, conoce a Pedro Henríquez Ureña. Concretamente del 29 de noviembre de 1913 es una carta de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes en que le pregunta: “¿Tiene Canedo mis *Favores del mundo?* ¿Y *Andrómeda?* Le voy a escribir que me diga qué cosas quiere que le envíe”<sup>48</sup>.

Como es sabido, Alfonso Reyes llegó a España muy afectado por el asesinato de su padre y sin recursos económicos, aunque ya con cierto prestigio intelectual. Enrique Díez-Canedo le ayudó enormemente, como el propio Reyes reconoció en más de una ocasión. Colaboraron en las mismas revistas y periódicos: *Revista de Filología Española*, *Índice*, *España*, *El Sol...*, y juntos, aunque de forma anónima, publicaron en varios de estos títulos sus comentarios burlescos, sin que ello impidiera colaboraciones de carácter más serio (por ejemplo, ambos trabajaron, aunque con distinta intensidad, en el Centro de Estudios Históricos). José Moreno Villa también conoció a Alfonso Reyes en 1914, y con él y con Díez-Canedo compartió charlas, trabajos y proyectos, como los “Cuadernos literarios” de *La Lectura*<sup>49</sup>.

El círculo de amistades mexicanas se irá ampliando, en buena medida gracias tanto a la estrecha amistad que mantuvo con Alfonso Reyes como a su cada vez más intenso conocimiento de las letras hispanoamericanas. De hecho, su casa acabó

---

<sup>44</sup>Juan de Dios Bojórquez (1964), art. cit.

<sup>45</sup>*Novedades*, México D.F., 30 de abril de 1979.

<sup>46</sup>AA.VV.: *Rte. Joaquín Mortiz*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 127-128.

<sup>47</sup>Publicada en *La Lectura*, abril 1908, p. 440.

<sup>48</sup>José Luis Martínez (editor): *Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia, I: 1907-1914*, México, D.F., FCE, 1986, p. 257.

<sup>49</sup>Para la estrecha relación entre los tres véase José Moreno Villa: “Memorias revueltas: amistades mexicanas”, *México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades* (México D.F.), nº 83, 3 septiembre 1950, p. 5.



convirtiéndose en un centro de visita casi obligada para los escritores mexicanos, como muestra esta carta a Alfonso Reyes:

“Tuve la visita de Martín Luis Guzmán. Le declaro que le vi con gusto. Parece decidido a instalarse aquí [...]. Me habló de usted con mucho cariño, y de Pedro Henríquez, de quien tenía menos noticias que yo...

También he visto ya a Vasconcelos. Ahora mismo se va de casa, con José María Chacón. Gran efecto de hombre. Tengo ganas de hablar unas cuantas veces con él [...]. También ha estado hoy en casa la señora de Icaza. Me escribió ayer, ya tarde, para que fuese a verla; yo me proponía y me propongo ir hoy a su casa”<sup>50</sup>.

Simplemente repasando las fechas y los títulos de los artículos se aprecia su profundo conocimiento de la literatura hispanoamericana. Según José Emilio Pacheco, fue el primero que habló en España sobre López Velarde, Azuela y Borges<sup>51</sup>. En 1926, al reseñar *Espacio*, de Enrique González Rojo, muestra conocer bien la joven poesía mexicana al afirmar que “muy moderno de acento, es un buen exponente de la nueva lírica mexicana, en que se han de señalar, entre los nombres más o menos conocidos, con el de Enrique González Rojo, los de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo”<sup>52</sup>. Xavier Villaurrutia dedicó a Díez-Canedo su primer libro, *Reflejos*, antes de conocerlo<sup>53</sup>. También fue el primero en escribir en España sobre E. Abreu Gómez, como él mismo recordó.

En su viaje a México de 1932 ya señalaba que “...se encontraba como en propia casa y entre camaradas, recordando su antigua amistad con los pintores Ángel Zárraga y Diego de Rivera, entre otros, así como con los poetas y escritores Amado Nervo, doctor

---

<sup>50</sup> Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes: “Enrique Díez-Canedo-Alfonso Reyes: correspondencia”, *Los Sesenta* (México D.F.), n° 3, 1965, pp. 5-21, pp. 9-10.

<sup>51</sup> José Emilio Pacheco: “Enrique Díez-Canedo y las letras latinoamericanas”, *Sábado*, suplemento de *Unomasuno* (México D.F.), n° 102, 27 octubre 1979, pp. 4-5. Sobre López Velarde escribió en 1921 (en la revista *Índice*, septiembre). Su reseña sobre *Fervor de Buenos Aires*, sería precisamente su última colaboración en *España*. Díez-Canedo seguía ya la obra poética de Borges antes de publicarse el libro: “En las revistas de jóvenes abiertos a las nuevas tendencias destacamos muy pronto el nombre del autor de este libro”. Señala un amplio abanico de influencias, desde Edgar Lee Masters a la versificación tradicional española, llegando a la conclusión, corroborada por el tiempo, de que el verso de Borges “...tiene algo de clásico también” (las dos citas son de *España*, n° 413, 15-3-1924)

<sup>52</sup> “Nueva poesía mexicana”, *El Sol*, 4-6-1926, p. 2.

<sup>53</sup> José Emilio Pacheco: “1879-1944. Unidad y diversidad de Enrique Díez-Canedo” *Proceso* (México D.F.), n° 124, 19 marzo 1979, pp. 52-53.

González Martínez y Artemio del Valle-Arizpe”<sup>54</sup>. Ese mismo año de 1932 conoció a Daniel Cosío Villegas, y fue el encargado de presentarlo a la sociedad intelectual madrileña, como ya señalamos en el “Contexto biográfico y cultural...”. Seis años después vendrá el exilio, y con él, la plena integración en la vida cultural y literaria mexicana, como hemos explicado ya. Enrique González Martínez, encargado de pronunciar la oración fúnebre el día del entierro de Díez-Canedo escribió: “En España, los mexicanos no tuvimos un amigo mejor. Nos amaba, primero a distancia y después, en el doloroso destierro. De no ser en España, en una España victoriosa y purificada, es en México donde Díez-Canedo debía morir. Las letras españolas lo lloran y lo glorifican, las letras mexicanas dejan sobre su tumba el homenaje de devoción más cordial y sentido”<sup>55</sup>.

### *Literatura chilena*

Con esta literatura le unieron tempranos y estrechos lazos pues recordemos que su primer viaje a América fue precisamente con destino a Chile (entre 1927 y 1928). En una de las entrevistas de su primer viaje americano confiesa: “Entre todas las literaturas americanas, fuera de la mexicana, la chilena es la que más conozco y aprecio. Sus características, mi interés de conocerla, la amistad con algunos escritores chilenos y el continuo intercambio de libros con muchos de ellos, han convergido a crear en mí un concepto más o menos definido sobre ella”<sup>56</sup>.

Luis Enrique Delano evocó su relación con aquellas tierras en “Don Enrique Díez-Canedo y los chilenos”<sup>57</sup>, destacamos unas frases, a modo de resumen: “Yo sé que, durante una época entera, todo lo que va corrido de siglo, no hubo otro crítico que se preocupara de nosotros, de nuestras producciones, de nuestros versos, de nuestras novelas y de nuestras obras históricas”. También sobre su atención hacia la literatura chilena ha escrito José J. de Núñez y Domínguez<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup>Anónimo: “Arribó ayer a México el escritor E. Díez-Canedo”, *El Universal* (México D.F.), 24 de agosto de 1932, portada y p. 8.

<sup>55</sup>Esta oración fúnebre fue recogida parcialmente en algunos diarios de la época (por ejemplo en el mexicano *Novedades*, el 8 de junio de 1944 o *El Universal* de ese mismo día) y luego en *Litoral (Al poeta Enrique Díez-Canedo)*, agosto 1944 (nº especial), pp. 20-21.

<sup>56</sup>Anónimo: “Charlando con Díez-Canedo y Luis Olariaga”, *La Nación*, 13 de noviembre de 1927. Más opiniones suyas sobre la literatura chilena en ese viaje podemos leer en U.P.: “Díez-Canedo es entrevistado a su paso por Buenos Aires”, *El Mercurio* (Santiago de Chile), 10 de noviembre de 1927.

<sup>57</sup>*Litoral (Al poeta Enrique Díez-Canedo)*, agosto 1944 (nº especial), pp. 12-13.

*La poesía escrita por mujeres hispanoamericanas y las críticas de Enrique Díez-Canedo en la revista España*

Recogemos ahora una serie de cuatro artículos, que constituyen un buen ejemplo de su amplitud de miras, concretada aquí en su preocupación por la poesía escrita por mujeres, que se aprecia en los artículos titulados “Poetisas, I”, “Poetisas, II”, “Poetisas III” y “Más Poetisas”<sup>59</sup>. De los nombres que reseña, como ya indicamos, han quedado los de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Los cuatro artículos están en la sección titulada “Letras de América”, que apareció por primera vez en la revista *España* en 1922. Sin embargo, de los cuatro artículos que forman este corpus solo uno fue recogido en *Letras de América*, precisamente el titulado “Poetisas III”, si bien al recogerlo en volumen le cambió el título (por el de “Gabriela Mistral y *Desolación*”) y lo amplió con una quincena de líneas, haciendo que fuese el primero de la serie que dedicó a la poetisa chilena en la citada obra. La otra figura a la que dedicó extensión en *Letras de América* es Alfonsina Storni. El resto de los artículos de que nos vamos a servir no ha sido recogido en ninguno de los volúmenes de crítica que se han publicado de Díez-Canedo.

En el primero de los artículos se puede comprobar el temprano interés de Díez-Canedo por la literatura hispanoamericana y la viva impresión que le causó (“una tierra de sol; una galería de cristales adornada con enormes macetas, hojas anchas y carnosas, flores de penetrante aroma”), ya desde la adolescencia, interés que se vería acrecentado más adelante, durante el periodo en que fue secretario del embajador de Ecuador en París (de 1909 a 1911).

Siguiendo un procedimiento habitual en sus críticas, se remonta a los antecedentes, y al trazar una rápida genealogía no puede dejar de citar los nombres de Sor Juana Inés de la Cruz y la Avellaneda, junto a otros nombres menores, que hoy nos dicen muy poco. De ellas pasa ya a las autoras objeto de su estudio, comenzando por la mexicana María Enriqueta y sus *Rincones románticos* (1922). Díez-Canedo ya había escrito una reseña positiva a un relato infantil de esta autora en la revista *España* (el relato se titulaba *Milton, el compañero de Juan*, y la reseña se publicó el 3 de enero de 1918). En esta ocasión habla también de su prosa (novelas y cuentos), señalando los elementos en común con su poesía.

Un aspecto secundario, pero no falta de interés, que aparece en este artículo es la cuestión de las ediciones. Entre los problemas del contacto de las literaturas de habla

---

<sup>58</sup>“Chile y Díez-Canedo”, *El Mercurio* (Santiago de Chile), 18 de septiembre de 1955.

hispana a comienzos de siglo no era el menor el mutuo desconocimiento, debido en buena medida a que las ediciones americanas no circulaban, o eran insuficientemente promocionadas, en la península. Para remediar esta situación algunas editoriales hicieron importantes esfuerzos, tal es el caso de Renacimiento, con Gregorio Martínez Sierra y José Ruiz-Castillo como adalides en lo que respecta a la proyección de España en Hispanoamérica. En sentido inverso, también encontraban apoyo editorial en la península los libros de autores del otro lado del Atlántico. Buen ejemplo son las ediciones de estos primeros libros que está reseñando aquí Díez-Canedo, publicados en Madrid (el de María Enriqueta) y Barcelona (las selecciones de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, publicadas por Editorial Cervantes). El final del artículo es abrupto, propio de los que se sabe que tienen continuación.

El segundo de los artículos entra directamente en materia: la obra de Agustini e Ibarbourou. De nuevo aparece la perspectiva comparatista, esta vez son Francia y España con respecto a la poesía de estas dos uruguayas. Lo cierto es que no se puede acusar a Díez-Canedo de patriotismo, pues reconoce que "...en España las poetisas -si las hay- imitan a los clásicos o al pueblo, sin ser ni pueblo ni clásicas", exceptuando sólo dos nombres, Rosalía de Castro, y Clementina Arderíu. Dice de ambas poetisas que "ya son de hoy y están de lleno en este renacer de la poesía femenina que añade una cuerda lírica a nuestro tiempo. Es la poesía en que la mujer se decide a mostrarse como mujer, a sacar, a primer término, su íntima personalidad".

Pero estas afirmaciones sobre la poesía femenina no son lo único que interesa. Conviene reparar en los dos ejemplos españoles que propone: una gallega y una catalana. Ello nos pone sobre la pista de otro de los rasgos que constituyen la crítica de Díez-Canedo: la atención constante al resto de literaturas, con una vocación cosmopolita e intercultural digna de elogio. Como señalamos, Díez-Canedo pasó su infancia y buena parte de su juventud en Barcelona y tradujo obras del catalán; en el otro extremo de la península, es de sobras conocido su interés por la cultura gallega y portuguesa, hasta el punto de que, estando ya en el exilio, la editorial Emecé, de Buenos Aires, le propuso hacer un libro con todos los textos que había escrito sobre autores gallegos, proyecto que nunca llegó a realizar.

---

<sup>59</sup>Todos ellos publicados en la revista *España*, respectivamente en los siguientes números: 352: 13-1-1923; 354: 27-1-1923; 371: 26-5-1923; y 385: 31-8-1923.

Pero, volviendo al artículo, comienza haciendo un breve repaso por la vida y la obra de Delmira Agustini, observando cómo ambas constituyen un todo inextricable, atendiendo, además, a cómo sus trágicas circunstancias han influido también en el lector. Partiendo justamente de la sensibilidad, establece una comparación entre Agustini e Ibarbourou: la primera “es la sensualidad atormentada” y la segunda “la sensualidad triunfadora”. Al analizar los versos de esta última, surge de nuevo el tema de las influencias y, con él, el todavía vivísimo asunto de la diferencia existente entre la poesía escrita por hombres y por mujeres, llegando a la conclusión de que hay algo que diferencia esos “cantos de mujer, de mujer consciente de lo que significa su propio don”, frente a los escritos por un hombre. Respecto a los asuntos de esa poesía, nuestro crítico muestra que no todo es tan sencillo y esquemático como se quiere hacer parecer: “poesía fisiológica, es verdad; pero tan rica y desbordante, que transparenta el alma”, lo cual no le impide notar que sus versos tienen un exceso de vocabulario modernista, demasiado anclado en su época.

El final de este segundo artículo nos permite descubrir qué pensaba Díez-Canedo sobre un tema tan importante en poesía (y en la literatura en general) como es la espontaneidad: “La espontaneidad no se empaña nunca con el arte. El arte más refinado es el que más espontáneo parece. Es el arte mismo, cuya más ardua dificultad, en las letras, como en todo, consiste en saber hasta dónde ha de llegar la mano del artista para ser absolutamente fiel al fulgor de la idea”.

El artículo siguiente es el único, como dijimos más arriba, que recogió en volumen. Además de este factor, hay otros que lo diferencian: es notablemente más extenso que los anteriores, tiene una serie de pequeños títulos de carácter pedagógico y está todo él dedicado a *Desolaciones* (1922), de Gabriela Mistral, libro que recoge poesías y poemas en prosa. Como el propio crítico indica, este es el primer libro de la autora, si bien demuestra que ya la conocía y sabía de su calidad por las publicaciones en revistas. En este sentido, hay que reconocer una vez más a Díez-Canedo su perspicacia para valorar ya en los inicios a un buen escritor. Aunque podrían darse varios ejemplos, vamos a citar dos hispanoamericanos: ahora comprobamos el de Gabriela Mistral, pero quizá uno de los más interesantes fue el de Borges. Entre estos autores y su crítico se mantuvo hasta el final una cordial amistad y afecto, como lo demuestran las cartas y ediciones con autógrafos de Borges y Mistral que se conservan en la biblioteca de Enrique Díez-Canedo.

En su reseña, vuelve a tratar un tema que ya apareció: el de la crítica ejercida como mera censura de elementos parciales, tales como alguna rima, un giro o expresión que no acaban de convencer, considerando que todo eso es accesorio, pues por encima de ello subsisten la poesía y el arte. Y de nuevo aparece el comparatismo, llegando a la conclusión de que “su fisonomía poética, más grave, más espiritual, más dolorosa, no es, en esencia, distinta de la que podemos ver en las otras nuevas poetisas de América, mujeres también”, señalando no obstante que la gran diferencia entre Gabriela Mistral y sus compañeras es que en éstas la nota dominante es la sensualidad, mientras que en Mistral domina el dolor. El final es profundamente revelador de la impresión que causó el libro en el crítico, y de sus opiniones sobre la poesía escrita por mujeres: “¿qué crítica literaria puede hacerse de una mujer? Porque *Desolación* es tanto de una mujer, que apenas es un libro”, y cita para concluir la famosa frase de Walt Whitman: “Camarada, esto no es un libro; quien lo toca, toca a un hombre”.

Hemos podido comprobar, pues, que este artículo a Gabriela Mistral se diferencia notablemente de los anteriores. No extraña, si tenemos en cuenta, además de la indiscutible altura de su obra, la estrecha amistad unió a la poetisa chilena y el crítico español, a la que ya nos hemos referido.

Pasados tres meses, concretamente el último día de agosto de 1923, en el número 385 de la revista *España*, y también en la sección titulada “Letras de América”, Díez-Canedo estudia a otras tres poetisas americanas: a la portorriqueña Concha Meléndez, la cubana Emilia Bernal y la argentina Alfonsina Storni, bajo el título “Más poetisas” que indica, obviamente, la vinculación con los tres que ya hemos visto. Siguiendo el criterio pedagógico que había empleado en el artículo sobre Gabriela Mistral, coloca al comienzo los nombres de las autoras. En el caso de Concha Meléndez se trata de un primer libro, titulado *Psiquis doliente*. Con buen criterio, Díez-Canedo adelantó ya en su reseña a este primer libro que la autora se perdía demasiado en especulaciones. Más altura poética tiene, a su juicio, el libro de Emilia Bernal, titulado *¡Como los pájaros!*, pues “...muestra un suave temperamento poético, con un fondo de amargura que se endulza para volverse canción”. Sin embargo, la mejor de todas, y lo dice sin ambages, es la argentina Alfonsina Storni, que publicó en la Editorial Cervantes, de Barcelona, una selección de sus poemas. De nuevo una sola frase sirve para mostrar lo que piensa sobre la autora y sobre la poesía femenina; hablando de los poemas del nuevo libro dice que “bastan para darnos a conocer uno de los más altos valores de la lírica femenina de

hoy -de la lírica de hoy, mejor dicho”. Reparemos un momento en esta epanórtosis o rectificación, pues es en ella donde está contenida la esencia de su pensamiento: no importa tanto que el autor sea un hombre o una mujer, sino que lo importante es que lo que escribe sea poesía. Y precisamente poco más adelante hallamos cuál es el secreto de la verdadera poesía para nuestro crítico: “...que no está en la expresión sino en el alma de lo expresado, pero que, por la expresión, acomodada a todo sobresalto del alma, se revela y refina, como por el bien ceñido guante la pequeñez de la mano, sin que ésta pierda nada de su cordialidad en la presión”. En el resto del artículo señala la estrecha vinculación de su poesía con su condición de mujer. Decíamos más arriba que el crítico muestra sin ambages la superioridad de Alfonsina Storni. Al final de la crítica, lugar por lo común reservado a los golpes de efecto, escribe: “Si entre todos los nombres de poetisas que hemos citado en estos artículos, sólo hubieran de sobrevivir tres, uno de ellos sería, de fijo, el de Alfonsina Storni”. En realidad, como dijimos, no fueron tres, sino cuatro, los nombres que han “sobrevivido”: Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni.

Para concluir, señalaremos que, a la luz de lo estudiado, parece evidente que en esta serie Díez-Canedo quiso expresar de una vez su opinión sobre la poesía hispanoamericana escrita por mujeres, opinión que, como hemos podido comprobar, resulta muy favorable, sobre todo teniendo en cuenta el referente español, que no sale muy bien parado de la comparación. Además, hemos constatado cómo se pueden apreciar las principales constantes de la crítica de Díez-Canedo a través de esta serie de artículos dedicados a la poesía escrita por mujeres.