

EL CONCEPTO DE CRÍTICA EN LA GENERACIÓN DEL NOVENTAYOCHO¹

Ascensión Rivas Hernández
(Universidad de Salamanca)

Los escritores tradicionalmente adscritos a la nómina de la generación del noventay ocho reflexionaron a menudo sobre el concepto de *crítica*, sobre su sentido, sobre sus errores y sobre las cualidades que deberían adornar a un buen profesional. Se trata, en general, de artículos o textos breves, no de obras más voluminosas como manuales o preceptivas dedicados a la reflexión teórica que fueron muy abundantes en el período realista². Este hecho condiciona radicalmente el carácter de sus juicios, que no tienen un tono y una intención academicista sino un sentido mucho más inmediato. Con frecuencia consisten en la articulación de una idea principal de la que surgen otras secundarias al hilo de las explicaciones y derivaciones del núcleo central.

Los noventayochistas, además, hicieron mucha crítica de la crítica. El hecho de dedicarse ellos mismos a la creación de obras literarias les sitúa en una posición privilegiada para valorar lo que otros dicen de sus producciones. Y no sólo por ser los autores de los textos (situación destacada que les permite evaluar con alto grado de certeza el nivel de comprensión de la obra), sino también porque su condición de escritores y de críticos eventuales les faculta especialmente para comprender las dificultades y las condiciones en las que éstos realizan su trabajo. Se trata, en definitiva, de diversas posibilidades de una misma actividad, para la que requieren una sensibilidad y unos conocimientos comunes³. Estos escritores, por lo tanto, se acercan a la crítica no con la mentalidad de un estudioso académico, sino con el espíritu de un creador; no sólo como pacientes sufridores, sino también desde la agudeza y la perceptibilidad de quien se dedica al lenguaje y a la creación literaria. Esta es la razón, además, de que en el análisis de sus escritos se reflexione sobre asuntos que revelan un conocimiento profundo de la actividad literaria: la necesidad de que la pasión por la literatura se refleje en la actividad crítica (en Machado), la idea del crítico como autor (en Unamuno y en Baroja) o la necesidad de que el crítico sienta las obras que revisa (en Baroja). No sólo es necesario llevar a cabo una labor acertada e imparcial, sino que además resulta esencial sentir la obra, amarla e incluso re-crearla, renovarla en cada lectura. Una aproximación a los textos desde una posición tan sensible sólo puede partir de quienes tienen la creación por oficio.

En una carta escrita a Ortega a propósito de un artículo publicado por éste en *El Imparcial* sobre un libro de Azorín, Antonio Machado (1896-1936::1989: 1511) proclama la necesidad de amar las obras para llegar a una actividad crítica eficaz. La crítica, en su opinión, se ha abandonado a perpetuar las ideas de ciertas autoridades, lo que provoca, en muchos casos, la repetición de las mismas interpretaciones e incluso de errores. La escasa curiosidad de los nuevos críticos está motivada por una acusada falta de sentimiento por los libros y por el trabajo. De ahí la necesidad, imperiosa, de

¹ Este artículo se ha realizado al amparo del proyecto BFF2000-1291-C03-01

² Vid. A. Rivas, "La crítica literaria en España a finales del siglo XIX" (en prensa)

³ Ya se refirió a ello Milá y Fontanals, que no obstante distingue el carácter activo del trabajo del artista y el pasivo del crítico, porque "el artista adivina la armonía antes de existir, la crea; el crítico la ve cuando ya existe, la percibe y la siente". (1888::2002:120)

encontrar críticos capaces de volcarse en las obras como si fuera la primera vez. Sólo con pasión se podrán volver a leer los libros desde ellos mismos, sin tener en cuenta la opinión, a veces convertida en dogma, de los consagrados.

Unamuno, por su parte, cree en el contenido creativo de la lectura. A su juicio hay obras como el *Quijote*, cuya belleza es debida en gran parte a la matizada labor que desde la publicación del texto llevaron a cabo los críticos. Croce ya había destacado el extraordinario valor de la crítica histórica, porque si no se conservara el testimonio del goce que alguna vez produjo la contemplación de obras artísticas “seríamos poco más que animales sumergidos no más que en el presente o en un próximo pasado”. Pero en el prólogo a la *Estética* croceana Unamuno va más allá al afirmar con rotundidad que el crítico es tan creador como el artista, y que, en rigor, casi todas las obras de arte han salido de otras. Si creación y crítica son para Unamuno las dos caras de una misma moneda, la segunda goza de un matiz específico que la convierte en una actividad muy fecunda, porque “una obra de arte sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van gozándola nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno va poniendo algo de su espíritu en ella” (1912:: 1966: 988). En el concepto unamuniano, pues, la obra literaria sería un palimpsesto en el que se recogen testimonios, críticas, lecturas, que la van enriqueciendo y fortaleciendo con el paso de los años.

Baroja también entiende la crítica como creación, aunque, curiosamente, en un sentido mucho más visceral que Unamuno. En su opinión, el crítico de una obra debe *sentirla*, y cuando escribe *sentirla* no lo hace de forma metafórica o aproximada, porque para él sentir una obra “es vivir en ella, impregnarse de ella, ver el mundo a través de ella, mover la voluntad a su contacto, tanto o más que la inteligencia” (1919::1976: 440). Baroja, por lo tanto, busca una comunión espiritual con el texto y con el autor, lo que provoca irremediamente la identificación con ambos y la sensación de creación en su ejercicio de la crítica. Muchos años después, Mario Vargas Llosa, igualmente autor y crítico, recupera el concepto barojiano en *La orgía perpetua* hasta el punto de sentirse plenamente identificado con Madame Bovary, personaje de la obra que analiza en el texto.

Uno de los aspectos en el que inciden los noventayochistas es el de los errores de la crítica. Al tratarse de autores literarios han sufrido en propia piel la actividad de quienes se dedican a juzgar las obras, y se encuentran por ello en una disposición inmejorable para ofrecer una opinión.

Antonio Machado denuncia la incapacidad de la crítica para orientar, dado su carácter arbitrario, su tono rotundo, autoritario, poco o nada explicativo de las razones o del proceso seguido para alcanzar conclusiones. Es en este sentido en el que Machado habla de *matonería crítica*, a pesar de su ingenio, de su gracia y de sus atractivos literarios (1922::1989: 1639). Un año después, en un artículo titulado “De pequeñeces literario-mercantiles”, Unamuno también se refiere al carácter poco orientativo de la crítica, a su incapacidad para explicar los entresijos de la obra. La relación entre el contenido de los textos machadiano y unamuniano, y la referencia de éste a los “elogios ditirámicos (Machado había hablado del “afán ditirámico de la crítica”) muestran muy a las claras que Unamuno conocía el trabajo de Machado y que lo había aprovechado convenientemente.

Otra característica de la crítica destacada por Unamuno en el mismo artículo es la llamada *camaradería crítica*⁴. Se tiene la idea de que esta labor es un servicio al autor, no al público. El elogio o el vituperio, pues, se consideran armas del crítico para ensalzar o hundir al escritor con el que tiene una buena o una mala relación. Esto, a su vez, provoca que cuando los libros se envían a los periódicos vayan directamente a unos críticos u otros, según sean favorables al autor. Lo que censura Unamuno en este texto es la falta de objetividad de la crítica, porque las obras no llegan de un modo imparcial a cualquier analista, sino a uno determinado, y este hecho ya pervierte, desde el principio, la actividad. Es por ello, al mismo tiempo, por lo que la crítica se muestra ineficaz, ya que no cumple con los criterios mínimos y además no lo hace desde el origen. Ya en un artículo anterior, el mismo Unamuno denunciaba la falta de sinceridad de una práctica, sólo atenta a elogiar a los amigos y a desprestigiar a los enemigos, lo que le lleva a decir que lo ideal sería que cada analista estuviera a sueldo de una casa editorial para que se dedicara a alabar a los suyos y a reprender a los demás.

En el mismo trabajo de 1922 Machado también denuncia el retoricismo de la crítica. Sus expresiones alambicadas, su pedantería y sus perífrasis hinchadas seducen a los burgueses, que carecen de buen gusto y de la capacidad necesaria para apreciar la sencillez. Ahí es donde Machado traduce esa tendencia hacia lo retórico al transformar la frase “lo que pasa en la calle” por una forma que, a su juicio, adoptaría la crítica mayoritariamente, y que se ha convertido en paradigma de la pedantería, el amaneramiento y la afectación: “los eventos consuetudinarios que acaecen en la rúa”. Al utilizar una frase tan alambicada, Machado pone el dedo en la llaga de una crítica pagada de sí misma y absolutamente desinteresada en ser entendida por todos.

En un artículo publicado en febrero de 1923 en Salamanca, y titulado “Del cotarro literario”⁵, Unamuno se refiere a uno de los más llamativos errores de la crítica del momento que enseguida se revela como problema de enorme magnitud. El rector de Salamanca constata con estupor que muy habitualmente el crítico no lee el libro sobre el que realiza su trabajo. En este sentido alude a una crítica de su libro *Vida de Don Quijote y Sancho*, elaborada por un gran periodista, “escritor sagaz, agudo y cultísimo”, que a pesar de su inteligencia y su cultura la había escrito sin leerlo, conociendo sólo los datos que sobre la obra le habían dado unos compañeros tras haber asistido a la lectura que hizo Unamuno de algunos pasajes.

Pero la falta de afición por la lectura no es sólo un problema de la crítica, porque también afecta a los escritores y al público. Según Unamuno hay autores que no saben leer, lo cual es una paradoja preñada de significados, y los hay que sólo leen para encontrar inspiración, es decir, buscando temas sobre los que escribir. Asimismo hay escritores que no leen a sus contemporáneos y a sus coterráneos por miedo a dejarse influir de forma irremediable y en última instancia verse acusados de plagio. Unamuno, finalmente, se refiere al lector esnobista, aquél que se acerca a las obras de un autor para poder presumir en una tertulia de haberlo leído, independientemente de la calidad y profundidad de su lectura. Lo que Unamuno critica, en realidad, es la superficialidad de una práctica (la lectura) que también se ha convertido en un juego social, y al mismo

⁴ Machado, que también se refiere a ello, lo resume así: “El *pathos*, en forma de simpatía o de antipatía, decide e inspira el juicio. Falta de objetividad”. (1896-1936::1989: 1639)

⁵ Después se volvió a publicar en *La Nación* de Buenos Aires, el 18 de marzo del mismo año, y se recogió en *La vida literaria (1900-1923)*, que engrosa el tomo VII de las *Obras Completas* de Unamuno, editadas en Madrid por Escelicer en 1967 (1255 y siguientes).

tiempo ha logrado impregnar todos los ámbitos relativos al libro: la tertulia, la escritura de creación y la crítica.

En *Juan de Mairena* (1934-1936::1989: 1925) Antonio Machado censura la malevolencia de la crítica. Distingue el autor entre la “tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto”, que es absolutamente rechazable, y la crítica hecha por el mero afán de molestar, que no pretende alcanzar la belleza. Al parecer, en la época del poeta era frecuente en España el mal humor crítico, materializado en un deseo no disimulado de disgustar y de fastidiar. La crítica malévola nunca resulta positiva, ni siquiera, como sucede en ocasiones, cuando la obra censurada carece de calidad. Machado aboga, pues, por la buena educación dentro de una crítica justa, por que el crítico no se dedique a zaherir y a ofender al autor. También Baroja (1948::1976: 1061) se hace eco en *La intuición y el estilo* de la malevolencia de la crítica, que relaciona con la envidia y en algunos casos, además, con la vulgaridad, que él mismo sufrió en propia carne.

Ya en 1900 Unamuno publica en *El Correo* de Valencia un artículo⁶ en el que se ponía en tela de juicio el compromiso de la crítica. Se trata de un problema universal y atemporal que amenaza el horizonte del análisis literario, ensombreciendo su credibilidad. Con mayor frecuencia de lo que sería deseable los estudiosos no son personas formadas en la Preceptiva, en la Historia de la Literatura, en la Estética y en todas las materias necesarias para realizar decorosamente su tarea⁷. Esta falta de conocimientos provoca una notable desconfianza en sus propias cualidades, lo que a su vez le empuja a ofrecer juicios superficiales, ligeros y faltos de compromiso. El crítico teme, entonces, equivocarse y ensalzar a un autor que todavía no ha sido sancionado por el gran público. De ahí que sea muy habitual dirigir a los autores piropos tibios, de los que no comprometen, para tener libre la retirada en caso necesario sin ser acusado de falso⁸. Unamuno ve la actividad crítica como un calidoscopio de intereses sociales y personales; de cultura, sensibilidad y conocimientos; de autores y críticos; de prestigio y dinero, etc., que muestra de forma clara la complejidad de la tarea, y que lo hace desde la perspectiva y la sensibilidad de quien es autor y crítico a la vez. Porque al mismo tiempo nos presenta al escritor nobel, preocupado por la opinión que merece una obra recién publicada. A éste Unamuno le pide que trabaje, que se mire dentro de sí mismo para saber su valía real y que no se repita nunca, que no se imite, que no caiga en el auto-plagio (1900:: 1969: 1258).

Dejando a un lado los defectos, algunos escritores noventayochistas prefieren hablar de las cualidades que son necesarias en un crítico. Baroja (1944::1978: 422-423) pone el acento en las condiciones morales, y se refiere a la ecuanimidad, la generosidad y la virtud en grado superlativo. Después alude a los conocimientos que resultan

⁶ El artículo, que se tituló “Los cartones de Miguel Ángel”, se publicó el 23 de febrero.

⁷ La necesidad de que el crítico se forme convenientemente fue uno de los caballos de batalla de los preceptistas a finales del siglo XIX y una de las grandes aportaciones del positivismo al campo de la crítica. Vid. A. Rivas, “La crítica literaria en España a finales del siglo XIX” (en prensa)

⁸ Baroja (1944::1978: 423) plantea la misma cuestión pero sin censurar al crítico, aceptando en sí misma la dificultad de decidir sobre la valía de autores contemporáneos: “La crítica, luego, como la historia, a fuerza de pruebas va haciendo sus valoraciones. Es decir, que el crítico de obras antiguas puede tener una opinión como basada en un cálculo de probabilidades. Sobre la importancia de Shakespeare, de Molière o de Cervantes, como la de Nietzsche o la de Dostoyevski; pero ¿quién sabe si el Dupont, el López o el Müller de hoy van a ser algo con el tiempo?”. Sobre este asunto se trata más adelante en el interior del artículo.

primordiales para concluir, finalmente, que una buena tarea crítica resulta imposible porque a su autor se le exige demasiado y no se le da apenas nada a cambio: “Un hombre que haya estudiado la literatura universal, la de su país y su historia, que pueda examinar las obras de los demás con serenidad, sin prejuicios, sin malevolencia, sin dejarse influir por las amistades ni por las antipatías, y, además de esto, que gane menos de lo que gana un burócrata por poner unos sellos y unas firmas y hacer algunas diligencias vanas y vulgares, es imposible. Es pedir demasiado”. Baroja, pues, y en contra de la postura mantenida por Unamuno y Machado, se muestra muy benévolo con la crítica. Consciente de sus errores y de sus defectos, considera que el crítico no obtiene por su trabajo nada que favorezca un esfuerzo especial: sus retribuciones son poco cuantiosas y además su tarea no se ve impulsada por la ilusión o por la vanidad. La máxima aspiración de un crítico, por lo tanto, es que unos pocos amigos valoren su labor, sus conocimientos y su afán de justicia, y esto, en opinión del novelista vasco, vale muy poco.

Para Baroja, además, el paso del tiempo resulta esencial en la labor crítica. Es el transcurrir de los años (y hasta de los siglos) el criterio que permite evaluar la categoría de un autor, y valorar convenientemente sus méritos y dignidades. Incluso considera primordial la muerte del escritor para que destaque de forma clara lo que de trascendente tuvieron sus vivencias y su producción, porque en vida de los autores no es posible dirimir con objetividad, con certeza, con claridad y con desinterés los aspectos de su obra. Además, Baroja tiene un concepto de la crítica ligado al momento en el que surge, de modo que, a su juicio, hay una especie de *aire de época* al que es muy difícil sustraerse. La crítica es, entonces, amanerada, poco objetiva. Luego, con el transcurrir del tiempo y de las visiones sucesivas sobre una obra, las perspectivas son múltiples, y la valoración resulta mucho más plural. De ahí que sea relativamente sencillo enjuiciar la obra de autores consagrados, y que, sin embargo, resulte muy difícil analizar acertadamente y con objetividad la producción de creadores contemporáneos. Es entonces, como al desgaire, cuando surge el Baroja crítico y mordaz aparentemente sin pretenderlo, porque en su opinión cualquier mentecato, sin un criterio firme, puede simular seguridad en sus juicios sobre un autor consagrado, dado que los conocimientos y los datos se consiguen de forma sistemática y mecánica, independientemente del talento y de la inteligencia naturales. Y concluye así el puyazo barojiano contra la erudición: “El hombre que lea mucho, que tome notas, que luego las vaya clasificando, aparece como un tipo literario, inteligente y agudo, sin serlo” (1944:1976: 423). Baroja, pues, censura la vana erudición de la crítica⁹ mientras ofrece una visión historicista de la misma, porque a su juicio la valoración adecuada de un autor o de una obra sólo se consigue con el transcurrir del tiempo.

En sus cuantiosas páginas dedicadas a desbrozar asuntos de Teoría y de Crítica, Baroja se manifiesta, sin ambages, enemigo de la Estética, que se había convertido en el baluarte de estas actividades a finales del siglo XIX y principios del XX¹⁰. El deseo de dotar a la crítica de un estatuto científico, heredado del positivismo, dominó el interés

⁹ También Azorín (1914::1967: 55) censura el despliegue de erudición de algunos críticos preocupados sólo por la búsqueda de documentos (actas de nacimiento, de bautismo, de defunción, certificados de todo tipo...) en Archivos, Ayuntamientos, Bibliotecas..., y la posterior explicación pormenorizada de las pesquisas.

¹⁰ A ello responden las valiosas aportaciones de Milá y Fontanals (*Principios de Teoría Estética y Literaria*, 1869 y sus posteriores ediciones revisadas) y Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, 1887), entre otras, que se ocupan de la materia desde perspectivas diferentes.

de Manuel de la Revilla (1877) y de Luis Rodríguez Miguel (1890 y 1895), que como muchos contemporáneos encontraron en la Estética el elemento científico que necesitaban para engrandecer la tarea del crítico. Los autores del noventayocho, y Baroja entre ellos, habían nacido a la literatura y a la crítica en una época en la que ya se habían superado los presupuestos decimonónicos. Su perspectiva interna como autores literarios les permitió desarrollar una visión de estos fenómenos mucho más natural, más sencilla, menos alambicada. De ahí, ya se ha señalado, la censura que hace Unamuno del retoricismo, y de ahí también el rechazo barojiano de la Estética¹¹ en lo que tiene de encorsetamiento, de sistematización del gusto, del pensamiento y de la opinión crítica sobre un texto. “A mí [dice Baroja], la estética, en el sentido de dar reglas para la belleza, es algo que no me llama la atención. Ahora, el análisis de una obra por lo que tiene o deja de tener, sí me interesa” (1948::1978, VII: 1061). Además, y haciendo las funciones de crítico teórico, Baroja denuncia el que, en su opinión, es un grave defecto de la crítica de su tiempo, tanto en literatura como en pintura, y se refiere, así, al florecimiento de *aberraciones* como “el dadaísmo, el surrealismo y el cubismo y otras entelequias aburridas” (1948::1978, VII: 1061)¹². Y éstos son, en efecto, los dos polos estéticos entre los cuales tiene lugar la labor noventayochista: el positivismo y el realismo, por una parte, y las vanguardias por otra, los dos igualmente denostados por unos autores que buscaban la expresión sencilla, la cercanía de lo humano y la preocupación ética en la literatura.

Pero el aspecto más moderno de la crítica noventayochista sale de la lucidez y de la pluma de Azorín. En un artículo de 1914 titulado “La revisión literaria” y recogido después en un volumen recopilatorio (*Crítica de años cercanos*, 1967)¹³, Azorín anticipa la Teoría de la Recepción¹⁴ al señalar lo importante que sería determinar cómo se interpretaron las obras en el momento de su producción y en épocas posteriores, que es, precisamente, lo que busca la corriente historicista de la citada Teoría alemana.

La idea de Azorín parte de la lectura del libro de un pensador francés, L. Dugas, titulado *Pensadores libres y libertad de pensamiento*. En él Dugas se plantea el valor

¹¹ Ya en *Juventud, egolatría* (1917) Baroja se manifiesta desilusionado con la *Estética* de B. Croce, recientemente aparecida en España: “La estética de Croce ha sido para mí una de tantas desilusiones. Más que una estética, es un estudio de las teorías estéticas. Como en casi todas las obras de autores latinos, no se debate en ella el fondo de la cuestión, sino el método para estudiar la cuestión” (1976, V: 184). En un pasaje anterior de *La intuición y el estilo* (1948) Baroja se manifiesta abiertamente en contra de la Estética tras haber leído la obra de Hegel: “He leído algo de la *Estética* de Hegel, en traducción francesa. No me ha interesado. Me ha parecido una charlatanería inútil. La ciencia estética es una ciencia pedantesca, que no es ciencia. No divierte, no enseña nada útil, no sirve para discurrir mejor” (1978, VII: 1023).

¹² En 1909 ya criticó Unamuno con gran ironía el recién creado *Futurismo* de Marinetti.

¹³ Se trata de una colección de artículos, fechados entre 1914 y 1947 reunida por Ramón García Mercadal, en los que Azorín acepta y valora positivamente la obra de escritores jóvenes como Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén o Federico García Lorca entre otros. Como señala el recopilador en la nota introductoria, ésta “no suele ser la norma en los representantes de una generación ya madura, que se resiste a ceder el paso a otros modos”, lo que demuestra la generosidad de Azorín y su perspicacia como crítico.

¹⁴ Hasta el 13 de abril de 1967 no expuso Hans Robert Jauss la primera tesis de su teoría, y lo hizo en la lección inaugural de la recién creada Universidad de Constanza (1975::1987: 59). La propuesta de Jauss supuso una extraordinaria provocación porque en un momento en el que los estudios de literatura rendían pleitesía al estructuralismo y renegaban de la historia, él defendió una teoría de la literatura basada “en la profundización del conocimiento de aquella historicidad que es propia del arte y caracteriza su comprensión” (59-60). Jauss, entonces, puso de manifiesto la importancia que tienen los lectores en el proceso de la historia literaria, porque al ser ellos quienes aceptan o rechazan las obras pueden llegar incluso a transformar las tradiciones.

que los testimonios de una época tienen en otros períodos de la historia, y se pregunta, asimismo, si el hombre que vive en un período determinado percibe los hechos y los interpreta de la misma manera que el hombre que vive en otro distinto. El filósofo francés considera que el principal valor de la historia reside en el hecho de mostrar la evolución del testimonio a lo largo de los siglos, lo que colmará la necesidad más primordial de la erudición moderna: “Una historia del testimonio, concebida desde el punto de vista de la evolución, respondería a la más esencial necesidad de la erudición moderna. Es incalculable la masa de luz que la historia, concebida así, arrojaría sobre la historia del espíritu humano, es decir, sobre la historia de las ideas” (recogido en Azorín, 1914::1967: 52). Después, Azorín aplica esta teoría general a la historia literaria, y se pregunta: “¿se concibe lo que sería un libro sobre el testimonio de la crítica y del público frente al *Quijote* a lo largo de tres siglos? Sería sencillamente una historia de las ideas españolas; más concretamente: de la sensibilidad española” (1914::1967: 52). Se trata, como bien se puede observar, de la cimentación misma de la rama historicista de la Teoría de la Recepción, cuyo interés se centra en elaborar una Historia de la Literatura atendiendo a las diversas interpretaciones que se hicieron de los textos y de los autores en diversos períodos.

Con una lucidez extraordinaria, Azorín observa que el valor literario no es *estático* sino *dinámico*, o lo que es lo mismo, que cambia según las circunstancias del momento en el que se produce, que depende de factores sociales, históricos y culturales. Así, y recuperando el ejemplo azoriniano, el *Quijote* no se ha interpretado igual desde su aparición en el siglo XVII hasta la actualidad. Sus contemporáneos vieron en él un libro jocoso; durante el siglo XVIII se atendió a su didactismo y se leyó como crítica contra las obras de caballerías, y en el siglo XIX se analizó desde la oposición entre el idealismo de don Quijote y el realismo de Sancho Panza (Rivas, 1998); en el siglo XX, finalmente, se estudiaron sobre todo los aspectos formales del texto, y se trató de poner en orden y de explicar convenientemente el texto mismo¹⁵. En su artículo Martínez Ruiz propone analizar cómo fue la recepción de una obra (él pone el ejemplo de *Don Álvaro* de Ángel Saavedra y *El Diablo mundo* de Espronceda), en el momento de su aparición y transcurrido cierto período de tiempo, porque a su juicio pasados sesenta años, o quizá menos, ya es posible observar los cambios que ha sufrido lo que llama “un valor literario” (1914: 53). A la luz de estas apreciaciones parece innegable el carácter precursor de la propuesta azoriniana en relación con la Estética de la Recepción, y esto, a pesar de ser uno de los grandes logros del noventayochismo crítico, no se le ha valorado convenientemente al autor de *La voluntad*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZORÍN (1967): *Crítica de años cercanos*, Madrid, Taurus
 BAROJA, Pío (1917): *Nuevo tablado de arlequín. Ensayos*, en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, 75-152

¹⁵ El problema que plantea una historia de la literatura desde esta perspectiva es el de la imposibilidad de realizar esta tarea sobre todas las obras de todos los autores en todos los períodos. Jauss propone, entonces, reducir la actividad a aquellos momentos consideren emblemáticos o decisivos en una literatura, para comparar, finalmente, todos los cortes realizados con el fin de establecer una evolución.

- BAROJA, Pío (1919): *La caverna del humorismo*, en *Obras Completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, 391-487
- BAROJA, Pío (1944): *El escritor según él y según los críticos*, en *Obras Completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, 387 y siguientes
- BAROJA, Pío (1948): *La intuición y el estilo*, en *Obras Completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, 965-1099
- JAUSS, Hans Robert (1975) “Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, *Poetica*, 7, 325-344; traducido al castellano, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1989, 59-85
- MACHADO, Antonio: *Prosas sueltas de preguerra (1896-1936)*, en *Prosas Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2159-2307
- MACHADO, Antonio (1934-1936): *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, en *Prosas Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1907-2157
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1888), *Estética y Teoría literaria*, (ed. de Pedro Aullón de Haro), Madrid, Verbum, 2002
- REVILLA, Manuel de la (1877): *Principios generales de Literatura e Historia de la Literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Iravedra (2 volúmenes)
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (1998): *Lecturas del “Quijote” (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Colegio de España
- RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis (1890): *Apuntes de Literatura General*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez
- RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis (1895): *Nociones de Estética y Teoría de las Bellas Artes*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez
- UNAMUNO, Miguel de (1900): “¿Crítico...? ¡Nunca!” en *De mi vida (1887-1924)*, recogido en *Obras Completas VIII (Autobiografía y Recuerdos)*, Madrid, Escelicer, 1966
- UNAMUNO, Miguel de (1900): “Los cartones de Miguel Ángel”, en *La vida literaria (1900-1923)*, recogido en *Obras Completas VII (Meditaciones y Ensayos)*, Madrid, Escelicer, 1969
- UNAMUNO, Miguel de (1909): “El trashumanismo”, *Los lunes de El Imparcial*, en *La vida literaria (1900-1923)*, recogido en *Obras Completas VII (Meditaciones y Ensayos)*, Madrid, Escelicer, 1969
- UNAMUNO, Miguel de (1912): “Prólogo” a la primera edición castellana de la *Estética* de B. Croce, recogido en *Obras Completas VIII (Autobiografía y Recuerdos)*, Madrid, Escelicer, 1966, 987-1000
- UNAMUNO, Miguel de (1923) “De pequeñeces literario-mercantiles”, en *De mi vida (1887-1924)*, recogido en *Obras Completas VIII (Autobiografía y Recuerdos)*, Madrid, Escelicer, 1966